

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

Rivista STUDIUM Ricerca
(Sezione on-line di Letteratura)
Anno 121 – gen./mar. 2025 – n. 1

La radio oltre il secolo

A cura di Giuseppe Episcopo

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

STUDIUM

Rivista trimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini (*Università LUMSA, Roma*), Matteo Negro (*Università di Catania*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

COORDINATORI DI STUDIUM RICERCA, LETTERATURA (SEZIONE ON-LINE): Emilia Di Rocco (*Sapienza, Università di Roma*), Giuseppe Leonelli (*Università Roma Tre*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti, Giovanni Zucchelli

COMITATO DI REDAZIONE: Giovanni Zucchelli, Irene Montori, Silvia Lilli, Damiano Lembo, Angelo Tumminelli

Abbonamento 2025 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.
e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Anno 121 - gen./mar. 2025 - n.1 - ISSN 0039-4130

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*)

Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Maria Bocci (*Università Cattolica del S. Cuore*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffei (*Facoltà teologica, Milano*), Francesco Magni (*Università di Bergamo*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Sito: www.edizionistudium.it

Sezione monografica

La radio oltre il secolo

A cura di Giuseppe Episcopo

<i>Introduzione</i> di Giuseppe Episcopo	20
I. Tim Crook, <i>R.E. Jeffrey – pioneer of science fiction in British Broadcasting and the BBC's first Director of Drama Productions</i>	32
II. Sara Pallante, « <i>Writing which makes its strongest appeal to the ear</i> »: <i>Eliot, Joyce, and Aural Sensitivity</i>	76
III. Lucia Esposito, <i>The Passions of the Mind in Samuel Beckett's Words and Music</i>	104
IV. Jarmila Mildorf, <i>The Voice of the Bard: Milton's Paradise Lost on Radio</i>	134
V. Gianluca Paolucci, <i>Romanzo moderno ed estetica medievale: La Montagna magica di Thomas Mann e Il lupo della steppa di Hermann Hesse</i>	161
VI. Carlo Caccia, <i>Cittadinanza, psicanalisi. Gaston Bachelard e la logosfera della radio</i>	194
VII. Giuseppe Episcopo, <i>Il flusso del racconto oltre i margini della pagina: Gadda e il graticcio del radioapparecchio</i>	218

- VIII. Rodolfo Sacchetti, *Esordi di una carriera radiofonica: gli anni del G.U.F. di Ettore Giannini* 240
- IX. Marta Perrotta, "Gli ultimi gradini dello scalandrone". *Dina Luce e il racconto radiofonico della migrazione in Australia* 267

Sezione miscellanea

- X. Giannicola Maraglino, *Le vie del sottosopra: suggestioni anagogiche nelle narrazioni bibliche di Erri De Luca* 297
- XI. Serena Nardella, *Cenni e luoghi di pietà nei poemi gerosolimitani di Tasso* 334

Interventi critici

- XII. Roberto Carnero, *Narrativa italiana: note critiche sull'annata letteraria 2023-2024* 363

A questo numero hanno collaborato:

TIM CROOK è Professore Emerito del Goldsmiths, University of London. Drammaturgo, regista e produttore pluripremiato.

SARA PALLANTE è dottoranda in Studi letterari all'Università di Salerno e docente a contratto all'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

LUCIA ESPOSITO è Professoressa Associata di Letteratura inglese all'Università Roma Tre.

JARMILA MILDORF è Professoressa di Letteratura e cultura inglese all'Università di Paderborn.

GIANLUCA PAOLUCCI è Professore Associato di Letteratura tedesca all'Università Roma Tre.

CARLO CACCIA è dottorando in Ecologia dei sistemi culturali e istituzionali all'Università del Piemonte Orientale di Vercelli.

GIUSEPPE EPISCOPO è ricercatore in Critica letteraria e letterature comparate all'Università Roma Tre.

RODOLFO SACCHETTINI insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze, Letteratura italiana contemporanea e Teatro a Middlebury College e Musica, media e tecnologia al Conservatorio di Bologna.

MARTA PERROTTA è Professoressa Associata in Cinema, Fotografia e Televisione all'Università Roma Tre.

GIANNICOLA MARAGLINO insegna Teologia fondamentale presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia "San Giovanni Evangelista".

SERENA NARDELLA è assegnista di ricerca in Linguistica italiana all'Università degli Studi di Milano.

ROBERTO CARNERO è Professore Associato in Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bologna.

Sommari | Abstract

Tim Crook, *R.E. Jeffrey – pioneer of science fiction in British Broadcasting and the BBC's first Director of Drama Productions*

Tra il 1924 e il 1929, R.E. Jeffrey ricoprì l'incarico di primo Direttore delle Produzioni Drammatiche della BBC, assumendo un ruolo determinante nello sviluppo dell'ente che sarebbe divenuto il maggiore produttore pubblico di drammaturgia radiofonica a livello mondiale. Gli studi accademici precedenti relativi a questo periodo della radiofonia britannica hanno spesso sottolineato criticità e una presunta mancanza di risultati significativi. Il professor Tim Crook ha condotto una rivalutazione critica del contributo di Jeffrey, rilevando elementi che indicano un tentativo deliberato, da parte del suo successore, di sminuirne e oscurarne l'operato. Crook riconsidera altresì il ruolo di Jeffrey nello sviluppo della forma, dello stile e del rilievo culturale del dramma radiofonico, nonché il suo apporto pionieristico alla fantascienza radiofonica, testimoniato da almeno uno — e probabilmente due — copioni da lui stesso scritti e diretti.

Between 1924 and 1929 R.E. Jeffrey served as the BBC's first Director of Drama Productions and had a unique role in leading the development of the largest publicly funded producer of radio drama in the world. Previous academic treatises of British radio drama for this period have highlighted failings and lack of achievement. Professor Tim Crook has reassessed his contribution and found evidence of a deliberate attempt to undermine and diminish his contribution by his successor. He also re-evaluates his role in developing the sound drama form, style and cultural significance as well as in pioneering science fiction sound drama with at least one and possibly two scripts he produced and directed himself.

Sara Pallante, «*Writing which makes its strongest appeal to the ear*»: *Eliot, Joyce, and Aural Sensitivity*

Partendo da una trasmissione radiofonica su James Joyce tenuta da T.S. Eliot per la BBC nel 1943, l'articolo si concentra sui diversi modi in cui Eliot associò strategicamente la sua figura pubblica a quella di Joyce e, in modo particolare, indaga il loro interesse condiviso per l'auralità. L'articolo evidenzia che nella sua attività di critico, *broadcaster*, editore e docente, Eliot contribuì alla diffusione di un tipo di letteratura, quella di Joyce e la sua, che presenta una tensione tra la dimensione aurale e quella scritta. Inoltre, l'articolo dimostra che Eliot considerava il grammofono e la radio dei mezzi particolarmente idonei alla promozione delle proprie opere e quelle di Joyce, in un periodo storico in cui i principali esponenti del Modernismo si trovavano ormai in fase di declino. Dall'analisi emerge una chiara consapevolezza, da parte di Eliot, delle potenzialità comunicative e promozionali della radio e delle nuove tecnologie del suono. Le sue riflessioni sull'auralità rappresentano uno degli aspetti più longevi del suo lascito intellettuale, soprattutto se interpretate come una fase embrionale di successive indagini critiche sul rapporto tra il Modernismo e lo sviluppo dei nuovi mezzi di comunicazione.

Starting from Eliot's radio talk on James Joyce, broadcast in 1943 for the BBC, this article explores the diverging ways in which Eliot strategically associated his public persona with Joyce's, and particularly focuses on their conjoined interest in matters centred on aurality. The article highlights that across his multifaceted career – as a lecturer, critic, broadcaster, and publisher – Eliot actively contributed to the diffusion of a type of literature, Joyce's and his own, which presents a tension between auditory and written expression. Moreover, the article demonstrates that Eliot regarded the gramophone and radio as potential instruments for the promotion of Joyce's and his own work, especially during a period marked by the waning influence of Modernism. The analysis reveals Eliot's clear awareness of

the communicative and promotional potential of radio and emerging audio technologies. Interestingly, his reflections on aurality constitute part of Eliot's most enduring legacy, especially as they might be seen as the embryonic stage of later inquiries which have extensively investigated the relationship between Modernism and the evolving communication technologies of the time.

Lucia Esposito, *The Passions of the Mind in Samuel Beckett's Words and Music*

L'articolo esamina la *pièce* radiofonica di Samuel Beckett *Words and Music* come allegoria del rapporto tra linguaggio verbale e linguaggio musicale nelle opere d'arte, con particolare attenzione a quelle radiodrammatiche. In accordo con l'idea di Arnheim secondo cui nel mezzo acustico le parole riacquistano una musicalità fonosimbolica che le avvicina maggiormente alla poesia, l'autore mostra come anche una breve tregua tra 'Words' e 'Music' – i due litiganti protagonisti dell'opera – possa produrre un tipo di linguaggio più potentemente evocativo. Mettendo a tacere, anche se solo momentaneamente, la ragione, il significato e l'irreprimibile impulso narrativo, questa forma di espressione più lirica – le parole *come* musica, nello stile dello *Sprechgesang* di Schönberg – può rivelarsi più capace di far risuonare le profondità dell'io e di trasmettere la pura emozione. Alla luce di questo, basandosi su una lettura delle emozioni come 'passioni della mente' che agitano lo scrittore – una lettura che sembra riecheggiare un famoso trattato dell'inizio del XVII secolo – l'articolo interpreta *Words and Music* anche come una meditazione sulla memoria emotiva come stimolo creativo e materia di scrittura. Si sottolinea, di fatto, la presenza di una residua vena autobiografica radicata in esperienze ed emozioni personali che devono essere sublimare dallo scrittore in linguaggio estetico; un processo, mostratoci dall'autore nel suo svolgimento, grazie al quale, come scrisse Mahler, 'un dolore bruciante si cristallizza'.

The article examines Samuel Beckett's radio piece *Words and Music* as an allegory of the relationship between verbal and musical language in art, with a privileged focus on radio drama. In accordance with Arnheim's idea that in the acoustic medium words regain a phonosymbolic musicality that brings them closer to poetry, the writer shows how even a brief respite between Words and Music – the two conflicting protagonists of the work – can produce a more powerfully evocative kind of language. By silencing, even if only momentarily, reason, meaning and narrative impulse, this new, more lyrical form of expression – words *as* music, in the style of Schönberg's *Sprechgesang* – can prove more capable of resonating the depths of the self and conveying pure emotion. In light of this, based on a reading of emotions as 'passions of the mind' that stir the writer – a reading that seems to echo a famous treatise from the early 17th century – the article also interprets *Words and Music* as a meditation on emotional memory as creative stimulus and writing material. In fact, it highlights the presence of a residual autobiographical vein rooted in personal experiences and emotions that must be sublimated into aesthetic language: a process shown self-reflectively by the author as it unfolds, aimed at ensuring, as Mahler wrote, that 'a burning pain crystallises'.

Jarmila Mildorf, *The Voice of the Bard: Milton's Paradise Lost on Radio*

The Voice of the Bard analizza l'adattamento radiofonico della BBC del *Paradise Lost* di John Milton, trasmesso nel 2018, come caso esemplare per esplorare la narrazione multimodale nella radiofonia e le complesse configurazioni della "voce narrativa" in questo medium. Attraverso l'esame della sceneggiatura, delle voci attoriali e degli elementi sonori, l'autrice propone una ridefinizione del concetto di voce narrativa per la radio, evidenziando come la narrazione si distribuisca tra voci multiple (come quella di Satana, qui anche nar-

ratore metaleptico), rumori, musica e silenzi. Il radiodramma, combinando il mondo della biografia di Milton con quello epico della *Caduta*, crea mondi narrativi stratificati, giocando con l'alternanza tra "mostrare" e "raccontare". L'analisi mette in luce come i parametri radioteatrali (come sovrapposizione, alternanza, transizioni) producano effetti narrativi peculiari e ridefiniscano l'ascolto come esperienza sensoriale complessa. Questo studio contribuisce alla teoria dell'audionarratologia, dimostrando come la narrazione radiofonica non si limiti al linguaggio verbale, ma si estenda a una vera e propria composizione audioperceptiva.

The Voice of the Bard explores the BBC's 2018 radio adaptation of John Milton's *Paradise Lost* as a case study for investigating multi-modal storytelling in radio and the concept of narrative voice within the medium. Analyzing script, vocal performances, and sound design, the author proposes a revised model of narrative voice in the radio play, where storytelling is distributed across multiple voices (notably Satan's metaleptic narration), sound effects, music, and silence. The play merges Milton's biographical frame with the epic narrative of the Fall, creating layered storyworlds and a dynamic oscillation between "showing" and "telling." The analysis highlights how radiophonic parameters—such as overlapping, juxtaposition, and transitions—generate distinctive narrative effects and turn listening into a rich sensory experience. Contributing to the field of audionarratology, this study demonstrates that narrative in radio is not confined to verbal language but unfolds through a complex audiophonic composition.

Gianluca Paolucci, *Romanzo moderno ed estetica mediale: La montagna magica di Thomas Mann e Il lupo della steppa di Hermann Hesse*

Il contributo analizza *La montagna magica* di Thomas Mann e *Il lupo della steppa* di Hermann Hesse alla luce della rivoluzione mediale del primo Novecento. Attraverso una prospettiva intermediale, l'articolo mostra come entrambi i romanzi non solo tematizzino l'impatto dei media tecnici (cinema, radio, grammofono) sui protagonisti, ma incorporino a livello formale l'estetica immersiva e performativa propria di tali dispositivi. La *Bildung* di Hans Castorp e di Harry Haller passa infatti per esperienze estetiche che coinvolgono la corporeità e la sensibilità percettiva, in dialogo con le nuove forme di ricezione culturale. Superando il dualismo tra spirito e corpo, i due romanzi prefigurano un'antropologia letteraria in cui la narrativa si confronta criticamente con i media e adotta le loro strategie. Lungi dal segnare la decadenza della forma romanzesca, questa apertura alla medialità configura *Zauberberg* e *Steppenwolf* come esperimenti intermediali *ante-litteram*, capaci di ridefinire la funzione estetica e culturale della letteratura nel contesto della modernità tecnologica.

This article examines Thomas Mann's *The Magic Mountain* and Hermann Hesse's *Steppenwolf* through the lens of early twentieth-century media revolution. Drawing on an intermedial perspective, it demonstrates how both novels not only address the impact of technical media (cinema, radio, gramophone) on their protagonists, but also incorporate at a formal level the immersive and performative aesthetics of these technologies. The *Bildung* of Hans Castorp and Harry Haller unfolds through sensory experiences that challenge traditional models of intellectual and spiritual formation, reflecting a broader shift in cultural reception. By overcoming the dichotomy between body and mind, both novels anticipate a new literary anthropology, wherein fiction critically engages with mass media and

assimilates their expressive modes. Rather than signalling the decline of the novel form, this medial openness positions *The Magic Mountain* and *Steppenwolf* as early intermedial experiments, offering innovative ways to reimagine literature's aesthetic and cultural function within technological modernity.

Carlo Caccia, *Cittadinanza, psicanalisi. Gaston Bachelard e la logosfera della radio*

Il contributo indaga la partecipazione di Gaston Bachelard alla radio pubblica francese tra il 1947 e il 1960, mettendo in luce l'importanza pedagogica e politica del suo intervento culturale. Lungi dall'essere un'intellettuale disimpegnato, Bachelard sfruttò il medium radiofonico per promuovere un ideale di cittadinanza fondato sulla coesistenza delle autonomie della scienza e della poesia, contribuendo alla costruzione di una "logosfera" democratica e transnazionale. Il saggio analizza la genealogia storica di questo impegno, ricostruendo i principali interventi radiofonici di Bachelard, e propone una lettura teorica del testo *Rêverie et radio* (1951), in cui si profila una nuova antropologia fondata sull'alternanza tra ragione e immaginazione. Al centro di questa riflessione si pone la figura dell'*ingénieur psychique*, capace di guidare, con tecniche ispirate alla psicanalisi di Robert Desoille, una *rêverie* collettiva che renda la radio uno strumento di armonizzazione affettiva e di comunità senza confini.

This article explores Gaston Bachelard's contributions to French public radio between 1947 and 1960, highlighting the pedagogical and political significance of his cultural engagement. Far from remaining aloof, Bachelard embraced radio as a medium through which to promote a vision of citizenship rooted in the autonomous coexistence of science and poetry, thus helping shape a democratic and transnational "logosphere." The paper retraces the historical origins of Bachelard's radio involvement, reconstructs the key broad-

casts, and offers a theoretical reading of *Rêverie et radio* (1951), where a new anthropology is outlined – one that alternates between reason and imagination. Central to this vision is the figure of the *ingénieur psychique*, who, drawing on techniques from Robert Desoille’s psychoanalysis, orchestrates a collective *rêverie*, transforming radio into a space of affective harmonisation and boundless community.

Giuseppe Episcopo, *Il flusso del racconto oltre i margini della pagina: Gadda e il graticcio del radioapparecchio*

Il saggio esplora l’interazione tra l’opera di Carlo Emilio Gadda e il medium radiofonico, con particolare attenzione alla *Cognizione del dolore* e alla sua trasposizione radiofonica. Partendo dalla lettura di Sandro Lombardi trasmessa nel 2001, l’autore riflette sul modo in cui la voce e il suono trasformano la testualità gaddiana, rivelando un’organizzazione temporale fondata sul flusso e sulla reiterazione, anziché sulla progressione narrativa. Il contributo analizza inoltre come la radio abbia agito da dispositivo formativo e strutturale nella scrittura di Gadda, che viene letta come una “pagina acustica” capace di fondere oralità, scrittura e sensibilità tecnica. Integrando riferimenti teorici a Auerbach, Benjamin, Ong e Frasca, il saggio colloca Gadda all’interno di una tradizione letteraria influenzata dalla cultura del suono e dall’elettricità, mostrando come la radio non sia solo un tema o un contesto, ma un principio generativo che riconfigura profondamente la forma romanzesca e il suo rapporto con il tempo, la memoria e la voce.

This essay investigates the relationship between Carlo Emilio Gadda’s literary work and the radio medium, focusing in particular on *Cognizione del dolore* and its 2001 radio adaptation read by Sandro Lombardi. The author examines how voice and sound reshape Gadda’s narrative through aural reiteration and temporal sus-

pension, moving away from linear storytelling. The essay also argues that radio served as a formative and structural influence on Gadda's writing, which emerges as an "acoustic page" blending orality, writing, and technical sensitivity. Drawing on theoretical insights from Auerbach, Benjamin, Ong, and Frasca, the article situates Gadda within a literary tradition shaped by sound and electricity, showing how radio is not merely a topic or historical background but a generative principle that reconfigures narrative form. Ultimately, Gadda's prose is shown to be attuned to the sonic dimensions of modernity, transforming the novel's engagement with time, memory, and voice.

Rodolfo Sacchetti, *Esordi di una carriera radiofonica: gli anni del G.U.F. di Ettore Giannini*

Il saggio ripercorre gli esordi della carriera radiofonica di Ettore Giannini, con particolare attenzione alla sua attività nei G.U.F. e alla sperimentazione drammaturgica tra il 1935 e il 1936. Analizzando i radiodrammi *Quarta sponda*, *Isolato C* e *Uno nella folla*, il contributo evidenzia come Giannini sia stato tra i primi autori italiani a sviluppare un linguaggio specificamente radiofonico, capace di fondere dimensione lirica, sperimentazione sonora e sguardo sociale. I testi analizzati rivelano una sofisticata costruzione narrativa, l'impiego innovativo del montaggio e un'attenzione particolare alla resa acustica dell'ambiente urbano e dei suoi personaggi. Pur allineandosi, almeno parzialmente, alla retorica fascista, l'opera di Giannini si distingue per uno sguardo critico e per una riflessione sul soggetto moderno, la solitudine e l'alienazione nella società di massa. Il saggio, basandosi anche su documenti d'archivio inediti, contribuisce a una più ampia valorizzazione della radiofonia italiana delle origini e della figura di Giannini come autore mediale d'avanguardia.

This essay explores the early radio career of Ettore Giannini, focusing on his work with the Fascist University Groups (G.U.F.) and his dramatic experimentation between 1935 and 1936. Through an analysis of the radioplays *Quarta sponda*, *Isolato C*, and *Uno nella folla*, the article highlights Giannini's pioneering role in shaping a specifically radio-based language, combining lyrical intensity, acoustic experimentation, and social insight. The works reveal a sophisticated narrative architecture, innovative use of montage, and a distinctive attention to the sonic rendering of urban life and its inhabitants. While partially aligned with Fascist rhetoric, Giannini's productions also offer a critical perspective on modern subjectivity, loneliness, and alienation within mass society. Drawing on previously unpublished archival materials, the study contributes to a broader reevaluation of early Italian radio drama and positions Giannini as a leading figure of media experimentation and narrative innovation in interwar Italy.

Marta Perrotta, "*Gli ultimi gradini dello scalandrone*". *Dina Luce e il racconto radiofonico della migrazione in Australia*

"Gli ultimi gradini dello scalandrone" esplora la figura pionieristica di Dina Luce, prima giornalista radiofonica italiana a realizzare da sola un reportage sull'emigrazione in Australia, trasmesso nel 1968 all'interno de *Il Giornale delle Donne*. La ricerca analizza i tre episodi speciali del programma, nati da un viaggio di oltre un mese a bordo della turbonave *Galileo Galilei*, durante il quale Luce raccolse testimonianze di migranti italiani, in particolare donne. Attraverso una narrazione radiofonica attenta, la giornalista fonde il reportage sociale con uno sguardo personale e partecipato, in equilibrio tra distacco e empatia. L'articolo si concentra sulla funzione della radio come mezzo di accompagnamento emotivo e informativo per chi emigra, e mette in luce il ruolo della voce femminile nella mediazione di temi collettivi. L'indagine propone un inedito spazio di rifles-

sione sull'emigrazione italiana, evidenziando la portata innovativa di un racconto al femminile in un contesto mediatico ancora largamente dominato da uomini.

“Gli ultimi gradini dello scalandrone” explores the pioneering figure of Dina Luce, the first Italian radio journalist to independently produce a reportage on Italian migration to Australia, broadcast in 1968 as part of *Il Giornale delle Donne*. The study examines the three special episodes of the program, resulting from a month-long voyage aboard the ocean liner *Galileo Galilei*, during which Luce collected testimonies from Italian migrants, especially women. Through a nuanced radio narrative, she merges social reporting with a personal and participatory perspective, balancing detachment and empathy. The article highlights the role of radio as an emotional and informational medium for migrants, and emphasizes the significance of a female voice mediating collective experiences. The investigation offers a fresh reflective space on Italian emigration, showcasing the innovative power of a female-centered account within a male-dominated media landscape of the time.

Giannicola Maraglino, *Le vie del sottosopra: suggestioni anagogiche nelle narrazioni bibliche di Erri De Luca*

Il presente studio intende offrire un esercizio di anagogia che muove dalla peculiarità della letteratura biblica. Questa, infatti, si propone di narrare una rivelazione divina. In questo senso, ciò che più importa è l'interpretazione spirituale ovvero la prospettiva detta *sub specie aeternitatis*. Questa convinzione è resa molto chiara con la lettura di Erri De Luca; uno scrittore che più di molti altri ha l'abilità di trasmettere la dimensione “altra” reclamata dalle Scritture.

The present study intends to offer an anagogic exercise that moves from the peculiarity of biblical literature. This, in fact, aims to nar-

rate a divine revelation. In this sense, the most important thing is the spiritual interpretation, namely the prospect called *sub specie aeternitatis*. This conviction is very clear especially with an interesting reading and interpretation of Erri De Luca; a writer, that more than others has the ability to transmit this “other” dimension which the Scripture claim.

Serena Nardella, *Cenni e luoghi di pietà nei poemi gerosolimitani di Tasso*

A partire da alcune considerazioni emerse durante la polemica cinquecentesca sulla *Liberata*, relative all’uso dell’aggettivo *pietoso* nel verso incipitario dell’opera di Tasso, il contributo, verificata la compresenza nel testo della forma *pìo*, richiesta dagli Accademici della Crusca, analizza dapprima il carattere polisemico della *pietas* e ripercorre i luoghi poematici significativi in tal senso. Verifica, poi, la differenza di impiego dei due epiteti, con la volontà di delineare in riferimento ai passi in cui essi occorrono, un criterio di scrittura e di revisione eventualmente messo in atto dall’autore.

Starting from some considerations that emerged during the sixteenth-century debate on *Gerusalemme Liberata*, regarding the use of the adjective *pietoso* in the opening verse of Tasso’s poem, the contribution, after confirming the coexistence in the text of the form *pìo*, as requested by the Accademia della Crusca, first analyzes the polysemic nature of *pietas* and reviews the significant poetic passages. It then examines the difference in the use of the two epithets, with the aim of outlining, in reference to the passages where they occur, a writing and revision criterion that might have been applied by the author.

Sezione monografica

La radio oltre il secolo

A cura di Giuseppe Episcopo

Introduzione

di *Giuseppe Episcopo*

Alle soglie degli anni Venti del Novecento gli apparati tecnici adibiti alle comunicazioni a distanza risalivano dai campi di battaglia della Grande guerra, scendevano dalle postazioni occupate nei dirigibili e negli aerei da ricognizione, sbarcavano dalle flotte marine dove, lungo le linee del fronte, avevano svolto un ruolo di coordinamento delle manovre, di trasmissione degli ordini, di diffusione delle informazioni tattiche, di spionaggio. Durante la Prima guerra mondiale la tecnologia senza fili era basata su trasmettitori a scintilla che generavano onde elettromagnetiche e la radio parlava soprattutto la lingua del codice Morse, essenziale per trasmettere a una determinata frequenza i messaggi in modo rapido e preciso. Anche se già in corso alla metà degli anni Dieci negli Stati Uniti, le ricerche e le prove tecniche che avrebbero presto portato alla trasmissione dei segnali audio avevano subito un'accelerazione proprio durante la guerra con gli investimenti nelle comunicazioni militari. La voce, che darà modo alla radio di trovare la sua nuova forma, arriverà allora ad affermarsi proprio nel secondo decennio del Novecento, trasformando uno strumento a impulsi elettromagnetici in un mezzo rivoluzionario di comunicazione di massa, cambiando, al contempo e per sempre, la natura delle informazioni e dell'intrattenimento.

Negli Stati Uniti, la stazione KDKA di Pittsburgh è la prima emittente ad avviare una regolare trasmissione dei programmi nel 1920, inaugurando l'era in cui le onde radio diventano un nuovo spazio pubblico. In Europa, tra il 1922 e il 1924, la radio invece segue un percorso differente. Le stazioni

commerciali non hanno modo di affermarsi dal momento che la gestione delle frequenze e la diffusione dei segnali sono interamente organizzate dai governi: in Gran Bretagna nel 1922 viene fondata la BBC (British Broadcasting Company poi, dal 31 dicembre del 1926, Corporation): il suo primo direttore, Lord John Reith, indica i principi che devono guidarne la missione nell'iconico motto *to inform, educate and entertain*. In Italia, l'URI (Unione Radiofonica Italiana), nata nel 1924, getta le basi di una futura radiodiffusione nazionale e inizia a trasmettere programmi culturali e musicali. Gli articoli di Tim Crook, Rodolfo Sacchettini e Sara Pallante presenti in questo numero di *Studium* sono dedicati proprio a individuare le diverse soluzioni formali e narrative che vengono esplorate in questa fase storica dai loro protagonisti, sia quelli riconosciuti e celebrati, sia quelli misconosciuti o dimenticati. Rodolfo Sacchettini traccia l'evoluzione del radiodramma in Italia attraverso il lavoro di Ettore Giannini, pioniere del genere, evidenziando la capacità di Giannini di sfruttare il mezzo radiofonico come strumento artistico autonomo, mescolando influenze teatrali e cinematografiche per creare affreschi sonori complessi e suggestivi. Sara Pallante invece rivolgendo la sua attenzione alle riflessioni di T.S. Eliot sull'aspetto uditivo della scrittura di James Joyce, mette in luce l'interconnessione tra i due autori nel contesto del Modernismo ed esamina come Eliot abbia enfatizzato la centralità dell'immaginazione auditiva. Tim Crook, figura di riferimento negli studi sulla radio in Gran Bretagna, riscopre l'opera di R.E. Jeffrey, primo direttore della produzione drammatica della BBC (1924-1929) e pioniere del radiodramma. Criticato per una visione considerata poco innovativa, Jeffrey emerge invece nel saggio di Crook come un precursore per l'integrazione di sperimentazione sonora e narrazione,

e per l'esplorazione di temi politici e sociali attraverso metafore futuristiche. Nonostante la sua visione fosse inizialmente sottovalutata, il saggio rivaluta il suo contributo alla definizione dell'estetica del radiodramma, evidenziandone l'influenza sulla produzione della BBC.

Gli anni Venti segnano l'inizio della standardizzazione delle reti nazionali, con una copertura sempre più uniforme che, riducendo le distanze culturali, rafforza il senso di identità collettiva. La radio trasforma così non solo il tempo libero, ma anche il modo di percepire la società e il mondo, perché, come dice Asa Briggs nella sua monumentale *The History of Broadcasting*, la radio è molto più di un'invenzione tecnica: è un sistema sociale e culturale che si è sviluppato grazie alla sua capacità di raggiungere un pubblico ampio e sparpagliato nel territorio, ed è un medium capace di plasmare il linguaggio, la cultura e la politica contribuendo alla creazione di quello che Benedict Anderson avrebbe definito il senso di una "comunità immaginata". Questo importante aspetto viene analizzato nell'articolo di Carlo Caccia nel contesto della radio pubblica francese del Dopoguerra ripercorrendo le *causeries* radiofoniche di Gaston Bachelard e lo scritto *Rêverie et radio*, in cui Bachelard immagina la radio come strumento per una cittadinanza globale nella "logosfera", capace di unire individui attraverso archetipi e *rêveries* collettive.

Restiamo in questa parte del mondo, in Europa. Restiamo agli anni del Novecento che nel nuovo millennio portano all'anniversario della nascita della radio. Il primo magazine con uscita settimanale dedicato alla radio e alla sua programmazione viene diffuso venerdì 30 settembre 1923. È il numero uno della prima annata di *The Radio Times*, l'organo ufficiale della BBC. Lì si presenta il palinsesto settimanale, dalla domenica al

sabato. Questo però – non ci si lasci ingannare – non vuol dire che l’etere non fosse stato moltepliciamente percorso da vari segnali che rappresentavano i primi vagiti della nascente radio. Infatti, dal 14 novembre del 1922 al momento in cui viene pubblicato il *Radio Times* la radio britannica aveva già alle spalle 8000 ore di trasmissioni e aveva già realizzato più di 1700 programmi pomeridiani. Eppure, nonostante questa consolidata esperienza, la prima pagina del *Radio Times* è occupata dal titolo dell’articolo di Arthur R. Burrows, primo direttore dei programmi, che, chiuso da un punto interrogativo, non introduce agli ascoltatori l’offerta radiofonica ma riprende, esprime e rilancia tutta l’aspettativa che il nuovo mezzo aveva creato, tutta l’attesa per l’esplorazione di un territorio sconosciuto, tutta la passione per l’elettrico fermento da cui era percorsa l’aria. E quindi, cari amici vicini e lontani: *What’s in the Air?*

Se passiamo all’Italia il primo numero del *Radiorario* viene inviato agli abbonati il 18 gennaio del 1925. Pochi mesi prima, in una sera d’autunno del 1924, era stata effettuata la prima trasmissione dalla stazione Roma: essa prevedeva un concerto di musica operistica, un bollettino meteo e le notizie della borsa. Era già un piccolo palinsesto quello che veniva annunciato dalle parole della violinista Ines Viviani Donarelli, moglie del primo direttore artistico della radio italiana, Ugo Donarelli:

Uri, Unione Radiofonica Italiana. 1-RO: stazione di Roma. Lunghezza d’onda metri 425. A tutti coloro che sono in ascolto il nostro saluto e il nostro buonasera. Sono le ore 21 del 6 ottobre 1924. Trasmettiamo il concerto di inaugurazione della prima stazione radiofonica italiana, per il servizio delle radio audizioni circolari,

il quartetto composto da Ines Viviani Donarelli, che vi sta parlando, Alberto Magalotti, Amedeo Fortunati e Alessandro Cicognani, eseguirà Haydn dal quartetto *Opera 7* primo e secondo tempo.

Le informazioni fornite – in sintesi il dove, il come, il quando e il perché – identificano il luogo di emanazione delle trasmissioni, danno l'orario sottraendo così il tempo sociale alle campane delle chiese, alle singole comunità per unificarlo nell'intera nazione, e infine anticipano quanto verrà ascoltato, esponendo il palinsesto. Anche l'informazione più tecnica e apparentemente meno rilevante, quella sulla lunghezza d'onda, nasconde una piccola storia della radiofonia che troviamo esplicitata proprio nel primo numero del *Radiorario*, nella relazione scritta da un ingegnere, Corrado Tutitno, che racconta ai lettori la stazione radiofonica in cui nasce la radiofonia nazionale italiana. Vale la pena riportare l'intero passaggio, per quanto lungo:

Questa stazione è la prima impiantata della serie di stazioni della «Unione Radiofonica Italiana».

Essa è analoga a quelle di Londra e di Bruxelles; naturalmente i particolari d'impianto sono diversi; è entrata ufficialmente in funzione il 6 ottobre dello scorso anno.

I giudizi sul funzionamento di questi primi tre mesi sono stati non concordi: mentre dai più lontani paesi d'Europa (Scozia, Svezia, Russia, Turchia, ecc.) sono pervenute e continuano tutt'ora a pervenire numerosissime attestazioni di plauso entusiastico, in alcuni vicini paesi d'Italia non tutti gli ascoltatori si dichiarano soddisfatti delle audizioni; anche sulle trasmissioni di una stessa serata i giudizi sono stati discordi, specialmente per quanto riguarda i fadings. In un prossimo numero di questa Rivista saranno esposti i risultati di alcune esperienze eseguite sui fadings; da esse è risultato che mentre in

un dato istante in un paese l'intensità di ricezione era relevantissima, in altri paesi nello stesso istante l'indebolimento era molto accentuato. Tale fatto è abbastanza eloquente a dimostrare che il fading non può essere imputato a cattivo funzionamento della stazione. A confortare questa asserzione, sta la assoluta costanza dei valori rilevati su tutti gli strumenti di misura a cominciare dal milliamperometro delle valvole modulatrici e finendo all'amperometro di antenna che mai abbandona la sua posizione normale se non per aumentare leggermente sotto la modulazione.

La stazione è del «tipo Q» Marconi. Al suo montaggio hanno presieduto l'Ing. Santa Maria e l'Ing. Esposito, entrambi della Compagnia Marconi Italiana.

La potenza della stazione è di 6 Kw alle macchine, e di circa 2 Kw sull'antenna. La lunghezza d'onda è di m. 425. Questa fu portata, per alcun tempo, a m. 422 onde evitare interferenze con la stazione di Berlino, nella supposizione che la stazione di Glasgow (m. 420) non producesse fenomeni di notevole interferenza data la sua distanza.

Le previsioni non furono confortate da buoni risultati, chè l'interferenza con Glasgow si manifestò sensibilissima; le onde portanti delle due stazioni, Roma e Glasgow, si eterodinavano secondo una frequenza acustica la quale causava un fischio che diveniva insopportabile in alcuni paesi. Questo fatto fece nascere, in molti ascoltatori non pratici, l'ipotesi errata che il fischio dipendesse da cattivo funzionamento della stazione. Non esistendo la possibilità di spaziare in un sufficiente campo di lunghezza d'onda, il quale è stato imposto da disposizioni governative, la lunghezza d'onda fu riportata a metri 425. Il suddetto fischio scomparve; qualche apparecchio ricevente lo avverte ancora; e qualche... ascoltatore, è ancora più o meno convinto di avvertirlo, sebbene il suo apparecchio non riesca a fischiare se non per virtù propria. La stazione è divisa in due parti principali, situate in due diversi punti della città: l'*auditorium* o studio, in cui i suoni e le parole vengono raccolti da un microfono (fig.

1) e la *stazione trasmittente* propriamente detta (fig. 2). Queste due parti sono collegate fra loro a mezzo di linee telefoniche dirette.

L'auditorium è situato in Via Maria Cristina N. 5, nelle vicinanze di Porta del Popolo, verso il Tevere, presso gli uffici della Società; la stazione trasmittente è posta in San Filippo ai Parioli¹.

Queste righe dicono già molto di cosa sia la radio: modernità e cultura di massa. Meglio: l'arrivo della modernità, non solo tecnologica, chiaro, e l'inizio di una era della cultura di massa profondamente diversa. Uno degli aspetti rivoluzionari introdotti dalla radio è la capacità di trasmettere in tempo reale, dai concerti all'annuncio della guerra. Per la prima volta nella storia, le persone potevano essere informate sugli eventi proprio mentre essi accadevano. Un aspetto, questo, che concorre a creare un senso di simultaneità che, come osservato da Asa Briggs, è una delle caratteristiche distintive della modernità. Con l'espansione della radiodiffusione negli anni Trenta e Quaranta, la radio viene a costituire un elemento centrale della cultura di massa. Durante questo periodo emergono e si consolidano nuovi generi radiofonici, dal radiodramma alle telecronache, al varietà, attraverso i quali la radio da un lato sviluppa una propria grammatica, fatta di pause, suoni e ritmi, dall'altro trasforma il rapporto tra il pubblico e il tempo libero, creando una nuova forma di consumo culturale e di intrattenimento che, come sottolinea Enrico Menduni, si inserisce nella quotidianità della vita individuale.

¹ C. Tutino, *La Stazione Radiofonica di Roma*, in *Radiorario*, a.1, n.1, 18 gennaio 1925, pp. 9, 10.

La nascita della radio – avvenuta, con le parole di Bertolt Brecht, quasi senza che se ne sentisse il bisogno – ha dato non solo vita al secolo dei media elettronici, ma anche origine a una forma interamente nuova e impreveduta di fonte primaria. Sin dalle sue origini, la radio si è posta al centro di un'ampia rete culturale, diventando essa stessa un documento del Ventesimo secolo perché il flusso di notizie, eventi storici, fatti di cronaca che l'attraversano fanno di essa un medium d'ambiente in un duplice senso: da un lato il mezzo radiofonico è cartina al tornasole delle trasformazioni politiche e sociali, dall'altro il palinsesto scandisce il tempo della vita quotidiana attivamente. Riconoscere all'ambiente sonoro radiofonico questo doppio flusso permette di affrontare da una prospettiva, in buona parte inedita, la memoria culturale collettiva del secolo che ha attraversato. In questa direzione muove il saggio di Marta Perrotta, che esplora il reportage radiofonico con cui Dina Luce, figura chiave del giornalismo italiano negli anni Sessanta, documenta il viaggio migratorio verso l'Australia a bordo della nave *Galileo Galilei*. La narrazione, che coniuga empatia e distacco, dimostra come la radio sia un mezzo capace di approfondire fenomeni sociali complessi. Con un focus sulle donne, Luce, come evidenzia Marta Perrotta, supera gli stereotipi tradizionali, offrendo uno sguardo inedito sulla scelta di emigrare e sulle sfide connesse all'integrazione in un nuovo continente.

L'effetto di storicizzazione del presente di cui si fa portatrice la radio è allora il risultato, osservato a ritroso, di un percorso pienamente novecentesco che prende forma nel momento in cui alla diffusione alfabetica e lineare dell'informazione si contrappone, nella lettura di Marshall McLuhan, una diffusione acustica e sincronica. Se la dimensione acustica appartiene allo specifico radiofonico perché – sin dalle origini – suo carat-

tere distintivo è rappresentare il mondo per l'orecchio (con Rudolf Arnheim e Roland Barthes), la dimensione sincronica appartiene alla materializzazione delle emozioni collettive (intrecciando qui Émile Durkheim e Jurij Lotman) dispiegata in azione nel vivo del campo culturale, inteso secondo la nozione proposta da Pierre Bourdieu. Qui è significativo l'articolo di Jarmila Mildorf che riesce a sintetizzare in un esempio la portata delle questioni in gioco in relazione all'uso dei classici. *The Voice of the Bard*, infatti, esamina l'adattamento radiofonico della BBC del poema epico *Paradise Lost* di John Milton, sottolineando come il medium radiofonico reinterpreti il testo originale. Con Satan come narratore esterno e personaggio attivo, la radio gioca con diversi livelli narrativi e semiotici, mescolando voci, suoni e musica per creare una narrazione multisensoriale. L'alternanza tra recitazione, dialoghi e interventi narrativi enfatizza l'interazione tra mondo reale e immaginato. Mildorf esplora l'uso delle qualità vocali, dei suoni ambientali e della struttura sonora per aggiungere nuove dimensioni di significato, evidenziando la complessità e l'originalità del racconto radiofonico rispetto al testo scritto.

La radio infatti vive di un'ulteriore duplicità: è sia un mezzo di veicolazione della cultura, sia un mezzo che produce forme culturali inattese nelle quali il materiale narrativo incrocia i codici letterari tradizionali con le caratteristiche specifiche della radio. Partendo da tali questioni, che sono sottese da un rapporto d'equilibrio tra opera radiofonica e campo culturale, l'analisi condotta nel presente numero di *Studium* guarda alla radio come a un laboratorio di sperimentazione linguistica e narrativa capace di elaborare una forma di comunicazione inedita costituita da elementi verbali e non verbali. Per questi aspetti, sviluppati anche negli interventi già citati, vorrei però

soffermarmi in particolare su due articoli. Il saggio di Gianluca Paolucci analizza come *La montagna magica* di Thomas Mann e *Il lupo della steppa* di Hermann Hesse integrino nella narrazione gli influssi dei nuovi media tecnici come cinema, gramofono e radio. Entrambi i romanzi, definiti sia *Bildungsromane* sia *Medienromane*, riflettono sulla trasformazione dell'esperienza estetica attraverso i media, combinando tradizione letteraria e modernità tecnologica. Se Paolucci mette in mostra come queste opere anticipino una nuova estetica mediale, il lavoro di Lucia Esposito percorre dappresso il tema della trasformazione della forma narrativa. Esposito esplora l'uso innovativo della radio da parte di Samuel Beckett, con particolare attenzione al dramma radiofonico *Words and Music* in cui l'autore irlandese utilizza la radio per trattare come personaggi sia il linguaggio sia la musica. In quest'opera, sottolinea Lucia Esposito, Beckett sfida la narrazione convenzionale, decostruendola e attribuendo alla musica una nuova centralità come linguaggio non referenziale.

E così, quindi, che gli interventi qui raccolti affrontano questioni trasversali tanto a problemi di natura estetica quanto alla fenomenologia della produzione e dell'ascolto.

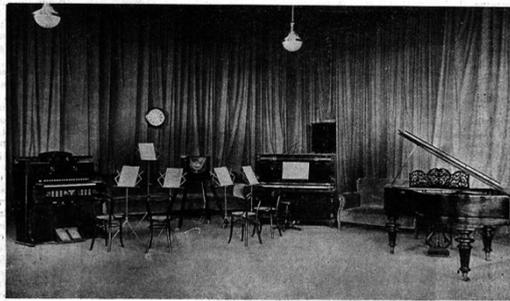
A cento anni dalla sua nascita, il più antico dei nuovi mezzi di comunicazione continua a occupare un posto unico nel panorama mediatico perché, come ci ricordano i lavori di Ortoleva, Menduni, Briggs, la radio non è solo un mezzo di comunicazione, ma anche un fenomeno culturale e sociale che ha contribuito a plasmare il nostro mondo. La radio non solo è stata la voce stessa e più autentica del Novecento ma ha dimostrato di essere un medium capace di evolversi, reinventarsi, di rispondere alla sfida del tempo conservando intatta la sua identità. Ciò è accaduto sia durante il Novecento, con

l'avvento della televisione, sia alle soglie del XXI secolo quando la radio ha dovuto adattarsi a una profonda trasformazione delle modalità di fruizione dei contenuti che aveva determinato un progressivo declino nell'utilizzo delle bande AM e FM, nonché delle trasmissioni a onde corte. È la nascita dell'ecosistema digitale. La radio trova il proprio spazio nella nuova era sbarcando su Internet, utilizzando strumenti come il software RealAudio che consentono la trasmissione audio in tempo reale e aprono la strada alla proliferazione delle stazioni radio online. Parallelamente, la radio ha continuato a evolversi nella sua forma tradizionale portando il digitale dalla propria parte, al proprio servizio, piegandola alla classica forma del *broadcasting*. Introdotto come standard a metà degli anni Novanta, il Digital Audio Broadcasting consente la trasmissione di più canali su un'unica frequenza permettendo di espandere l'offerta radiofonica e migliorare l'efficienza nell'uso dello spettro radio. La radio oggi è un mezzo multipiattaforma, capace di integrarsi con le nuove tecnologie. L'introduzione di podcast e l'ascolto on-demand hanno reso la radio sempre più flessibile e questa collaborazione con le piattaforme digitali, piuttosto che una competizione diretta, è evidente anche con l'avvento di dispositivi come gli smart speaker (Amazon Echo e Google Home), che hanno ulteriormente rivoluzionato l'accesso ai contenuti radiofonici attraverso comandi vocali immediati.

Come sottolinea Enrico Menduni, l'ibridazione resta una caratteristica culturale (e pratica) distintiva della radio. Non è un caso, lo dimostrano gli articoli presenti su *Stadium*, che questa peculiarità emerga anche dal punto di vista degli studi accademici sulla radio e la cultura uditiva, anch'essi – nella loro ultima resurgenza e incarnazione negli anni Novanta come

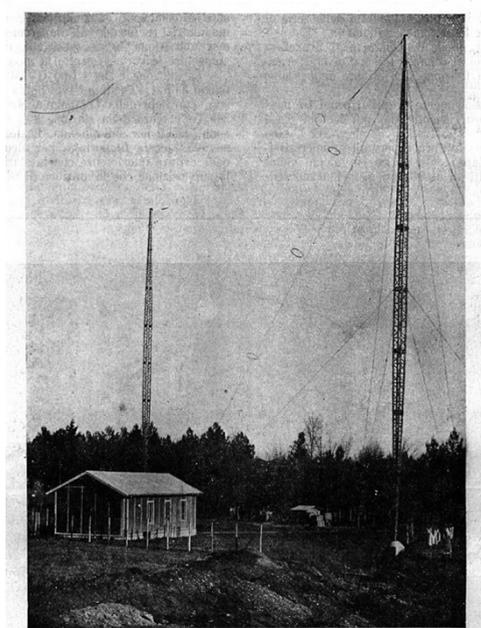
campo specifico nei Media Studies – caratterizzati da un alto grado di ibridazione tra teorie e strumenti critici. È un altro debito che abbiamo nei confronti del medium che ci ha accompagnati nel nuovo millennio.

Giuseppe Episcopo



Fotografia VASARI - Roma

(Fig. 1)



Fotografia VASARI - Roma

(Fig. 2)

I. R.E. Jeffrey – Pioneer of Science Fiction in British Broadcasting and the BBC’s First Director of Drama Productions

by *Tim Crook*

1. *Introduction*

R.E. Jeffrey is a largely forgotten figure in the history of British Broadcasting. He was the BBC’s first Director of Dramatic Productions between 1924 and 1929. The BBC’s Written Archives have no personal record file on him. Some academics researching and writing about early BBC radio drama have criticised his failings and somewhat diminished his contribution to the new art of sound drama. He was condemned by his successor in the role of Director of Drama Productions in 1929, Val Gielgud as «...far more ‘of the theatre,» far less «of the world»¹.

The audio drama scholar Alan Beck in his 2000 study of early BBC radio drama *Invisible Play* agreed saying Jeffrey’s writings about the theory and practice of sound drama lacked intelligence and detail² and that his championing of a special

¹ V. Gielgud, *British Radio Drama: 1922-1956*, George G. Harrap & Co., London 1957, p. 26.

² A. Beck, *The Invisible Play – History of Radio Drama in the UK; Radio Drama 1922–8*, Staff Research published on C.D., University of Kent 2000. Previously online at:

“Drama Studio” for production in an internal paper was as «verbose and meandering as his *Radio Times* articles»³ (*ibid.* 7.4.4). Beck concluded «it is surprising that Jeffrey was retained till the end of 1928»⁴. Dr Christina L. Pepler in her 1988 PhD thesis *Discovering the art of wireless: a critical history of radio drama at the BBC, 1922 – 1928* said of Jeffrey:

When R.E. Jeffrey was made first head of Productions, the appointment was as chancy as many in those days; and though his efforts to stimulate a sense of radio drama’s separate aesthetic identity were not spectacularly successful, he was left in charge for a number of years. Noteworthy output of the period in study was written not demonstrably because of anything Jeffrey did⁵.

Pepler’s overall analysis of Jeffrey’s work at the BBC is detailed, critical, and forensic.

In 1927, Jeffrey had to represent the BBC when it was determined to reject on the grounds of political controversy a major play called *Machines* that it had commissioned. The play’s author, Reginald Berkeley, was a leading writer of the time. Pepler concluded: «Jeffrey as an individual and the BBC corporately handled the affair with political naiveté, defensive-

<http://www.savoyhill.co.uk/invisibleplay/> (accessed January 4, 2012, but no longer present on the Internet), 7.4.3.

³ *Ibid.*, 7.4.4.

⁴ *Ibidem.*

⁵ C. Pepler, *Discovering the Art of Wireless: A Critical History of Radio Drama at The BBC 1922–1928* (unpublished doctoral thesis), University of Bristol 1988, p. 4.

ness bordering on paranoia, and a muddled if not totally failed sense of priorities»⁶ (*ibid.* 197).

Roger Wood in his 2008 PhD thesis *Radio Drama at the Crossroads: The History and Contemporary Context of Radio Drama at the BBC* said «Jeffrey was an advocate of experiment yet could not wholly accept the divergence of radio drama from stage drama»⁷. Wood identifies two further reasons for his eventual departure from the BBC:

The *Machines* affair must certainly have weakened Jeffrey's position, but what ended his tenure, and thwarted any ambitions his deputy [Howard] Rose might have had for the succession, was the *Twelve Great Plays* season of 1928/9 [...] it was over-ambitious, premature and far too long. The plays chosen were extreme, ranging from a difficult Shakespeare to a very minor Strindberg via a fifth century Sanskrit drama⁸.

Alan Beck, Christina Pepler, and Roger Wood all criticised Jeffrey for advancing a project at the BBC in 1927 for the creation of a special drama studio in a building outside Savoy Hill where the radio play could be developed in a physical space shared with live audiences⁹. Jeffrey was also criticised in-

⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷ R. Wood, *Radio Drama at the Crossroads: The History and Contemporary Context of Radio Drama at the BBC* (unpublished doctoral thesis), De Montfort University 2008, pp. 57-80.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ Cfr. A. Beck, *The Invisible Play – History of Radio Drama in the UK; Radio Drama 1922–8*, cit., 7.4.4; C. Pepler, *Discovering The Art of Wireless: A Critical History of Radio Drama at the BBC 1922–*

ternally and quite harshly for seemingly reversing radio drama's progress from the theatrical drama medium.

I would argue respectfully that they may have misconstrued the extent of Jeffrey's pioneering thinking about how sound drama performance, production, along with its intrinsic qualities linking listening, consciousness and imagination can be developed aesthetically in its relationship with listeners.

In the early 1990s I explored these ideas successfully with Richard Shannon, my fellow director in Independent Radio Drama Productions and On Air Theatre Company. We experimented by producing new work by writers in physical stage theatre space as well as the traditional radio drama studio. We also produced across studio, outside location audio verité and stage theatre.

In 1994 this culminated in a two-hour live production in one of the stage spaces of the National Theatre in London. Four different plays were performed and produced to a live audience of several hundred people. The plays switched between traditional physical theatre set, audio studio performance in front of microphones, and sound produced sequences from the theatre's speakers as a form of radio theatre in the dark.

We realised from the audience's enthusiasm and response, combined with the excitement and inspiration recognised by the writers, performers and sound designers involved, that Jeffrey had been advancing new ideas which had potential

1928, cit., pp. 166-172; R. Wood, *Radio Drama at the Crossroads: The History and Contemporary Context of Radio Drama at the BBC*, cit., pp. 57-58.

and credibility. Jeffrey's 1927 project was not in the least retrogressive.

New research reveals that for all his faults Jeffrey was an unacknowledged pioneer of science fiction drama on the radio, commissioning the writing and production of three seminal productions in 1928, including at least one and perhaps two written by himself under *noms de plume*.

Jeffrey wrote *Speed* under the name Charles Croker, broadcast 2nd April 1928, and described as «A Tragi-Comic Fantasy of Gods and Mortals» and conjured «specially for radio transmission»¹⁰. The play was scheduled in the *Radio Times* with the modernist ritual of fast racing car, aeroplane, and speedboat illustration.

Jeffrey self-consciously implored the audience to be in their listening chairs and plaintively hoped: «If the author has been successful, this fantasy of the gods on high Olympus and the speed-mad, self-destructive mortals below will tell its own story in its own way»¹¹.

It is apparent that Jeffrey commissioned the script *The Greater Power* written by Francis J. Mott. This was broadcast 18th September 1928, and was about «a mad inventor of a death-ray such as science has only dreamed of, who from the island where he lives surrounded with strange apparatus and tended by a hunchback henchman threatens destruction to the civilised world»¹².

¹⁰ *Radio Times* 18, no. 235, p. 12.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Radio Times* 20, no. 259, p. 26.

The third play in this 1928 science fiction trilogy was titled *X*, by George Crayton, broadcast 29th October 1928, where “X” is the name given to an unknown radio station broadcasting the same programme every night until the one occasion when it was interrupted by a desperate cry for help. The underlying theme of the play is «that unknown quality—that dangerous, incalculable “X”—that lurks in the machinery made by men»¹³.

This is a significant pioneering canon of full-length science fiction modernist original writing specially for the radio drama medium hitherto unnoticed by radio scholars. The scripts of *Speed* and *X* have survived.

While the identity of a separate and proven living writer Francis J. Mott has been established, this cannot be said of “George Crayton”. He has no clear identity or independent record in the BBC Written Archives or any clear existence in the UK’s relevant records of births, deaths, marriages and censuses. There is every possibility that R.E. Jeffrey was also writing under the pseudonym of George Crayton.

While Jeffrey has been criticised for failing to realise the potential of radio drama, and resisting the pressure of institutional containment and censorship of political drama by the playwright Reginald Berkeley during the 1920s, there is evidence that his work at the BBC merits a more nuanced appreciation¹⁴.

¹³ *Radio Times* 21, no. 265, p. 18.

¹⁴ Cfr. V. Gielgud, *British Radio Drama: 1922-1956*, cit.; A. Beck, *The Invisible Play – History of Radio Drama in the UK*; *Radio Drama 1922–8*, cit.; C. Pepler, *Discovering the Art of Wireless; A Critical*

I have found evidence that it may well be the case that Jeffrey was very much Reginald Berkeley's champion and had done his best to negotiate between the desire of a high-profile author's demand for freedom of expression and the state and broadcaster's purpose in avoiding political controversy.

I think Jeffrey used science fiction as an artistic and modernist metaphor to provide a vehicle for criticism of some of the key politico-economic issues of the time and this was a survivable mechanism of airing political controversy through contemporary drama.

I also think it is time Ronald Ernest Jeffrey, because they were his full names, receives more of the cultural and historical recognition that is due to him. He was the leading founder and early developer of BBC sound drama and he conceptualised the aesthetic philosophy which began to define sound drama as a unique dimension of the dramatic arts.

His writing, directing and producing achievements both before he became director of drama productions in 1924 and until he was deposed from his position around five years later are outstanding and enormously influential.

That is not to say the criticisms of Jeffrey's work at the BBC by Gielgud, Briggs, Pepler, Beck, and Wood are not relevant and indeed creatively and culturally legitimate.

History of Radio Drama at the BBC 1922–1928, cit.; R. Wood, *Radio Drama at the Crossroads: The History and Contemporary Context of Radio Drama at the BBC*, cit.

2. *The first three 'science fiction' plays on BBC Radio in 1928*

I would argue that Jeffrey's play *Speed* written under the name Charles Croker merits consideration for the science fiction genre because of the transference of action and power in the «Tragi-Comic Fantasy of Gods and Mortals»¹⁵. It was a fiction extending beyond myth into a «fantasy of the gods on high Olympus and the speed-mad, self-destructive mortals below»¹⁶.

The God Cronus is given the speech: «Blow, Zeus, And with thy great breath scatter mists which now obscure the planetary constellations from our gaze. Let us find sport among those stars and Planets of the interstellar space»¹⁷.

It was also a highly political play because of its 'socialistic' critique of the damage of speed and machine age of capitalism to the dignity of human beings:

Ethel: Father, surely humanity comes before production?

Father: We fail humanity if we don't produce.

Ethel: Father, can't you see that this craze for speed is killing humanity?

Father: Nonsense, my child. Factories like these are for their good¹⁸.

¹⁵ *Radio Times* 18, no. 235, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ R.E Jeffrey, writing as C. Croker, *Speed: A Tragi-Comic Fantasy of Gods and Mortals*, BBC Written Archives 1928, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

The play features the shrieks and carnage of workers being killed in an oppressive and exploitative factory where plant is run too fast and recklessly for profit.

Jeffrey even managed to dramatise a Titanic style ship struck by iceberg disaster scenario into the play, which was something of a big taboo in radio at that time. The writing in *The Greater Power* by Francis J. Mott was compared by the *Radio Times* to Jules Verne. This was broadcast by the BBC on 18th September 1928, and featured a plot: «...that might have come from the brain of a modern Jules Verne. Incident piles on incident until, when the uncanny science of Gall has reduced to impotence the guns of a great fleet, the play ends with a climax that is the greatest surprise of all»¹⁹. The script has not survived.

The third play in this 1928 science fiction trilogy was *X*, by George Crayton and broadcast on 29th October 1928. The *Radio Times* explained the underlying theme of the play:

X was the name given by three wireless enthusiasts in England to an unknown station that seemed to broadcast the same programme every night – until the one occasion when it was interrupted by a desperate cry for help.

Behind the enigma of the mystery station lies a tale of machinery run riot; of men imprisoned in a fortress of steel; of a city ruled by semi-human machines, crushing the men who made them in their metallic grip. No stranger, more thrilling story was ever written by Jules Verne or H. G. Wells. And underlying it all is the hint of that

¹⁹ *Radio Times*, 20, no. 259, 1928, p. 26.

unknown quantity- that dangerous, incalculable ‘X’- that lurks in the machinery made by man²⁰.

The promotion of this play has hubris, chutzpah and an ambition to be compared with the science fiction of Jules Verne and H.G. Wells and because of its radiophonic context an advance on what they had achieved. H.G. Wells’s work had not been produced by the BBC up until this time. No credit was offered in the *Radio Times* billing in respect of the producer/director. I am presuming in the absence of any exculpatory evidence that Jeffrey was producing his own script.

It was sophisticated for its time and, like R.E. Jeffrey’s *Speed*, self-contained long form radio drama. It has a prophetic Science Fictional style and narrative frame. In the plot, a high power destroys itself by developing machines for its own benefit, then machines control the human power. The theme is that the ingenuity of scientific progress destroys itself. The deployment of thought transference and power was not necessarily robotic. There was the creative construction of an all-encompassing force, exploitative and predatory, and could be interpreted as a capitalist consuming metaphor of humanity eating and destroying itself. There is an unseen power perhaps more realisable for the invisible and unseen medium of radio which exists only inside the minds of the listeners:

Morton: No, they didn’t make mechanised men – Robots, or whatever you like to call them. That’s alright for newspaper stunts and novels, but they didn’t bother to make their machines look like

²⁰ *Radio Times* 21, no. 265, p. 18.

men. They didn't do their engineering to show off, but for strictly utilitarian reasons. They simply wanted to make their work lighter and, if possible, to eliminate it altogether. They did that. You will hardly believe me when I tell you that everything here is done by machines²¹.

I strongly suspect R.E. Jeffrey wrote and directed this play. It has circumstantial evidence of his style and similarities with *Speed*.

3. *Jeffrey damaged by a political play called Machines censored in 1927.*

R.E. Jeffrey has been criticised for failing to realise the potential of radio drama and resisting the pressure of institutional containment and censorship of political drama by the playwright Reginald Berkeley in 1927. Evidence has emerged that it may well be the case that Jeffrey was very much Reginald Berkeley's champion and he had done his best to negotiate between the desire of a high-profile author's demand for freedom of expression and the state and broadcaster's purpose and need to avoid political controversy. The control was by the government edict not to broadcast politically controversial content. Beck and Pepler argue on the basis of the correspondence between Berkeley and Jeffrey about *Machines* that the latter was almost pusillanimous and weak in standing up

²¹ R.E Jeffrey, writing as G. Crayton, X, BBC Written Archives 1928, p. 22.

for the writer²². Is it possible they had not appreciated that Jeffrey had been made ‘the fall guy’ and was between the rock of professional respect and friendship for the writer and the hard place of BBC institutional politics?

After Jeffrey left the BBC and when Berkeley’s landmark radio drama achievement *The White Château* was about to be reproduced and broadcast on national BBC radio in 1933, a *Daily Mail* article presented a completely different perspective of R.E. Jeffrey’s defence of radio drama content and his ability to counter political censorship. Collie Knox’s radio preview column in the newspaper published on 9th October 1933 discussed R.E. Jeffrey’s connection with Berkeley’s *The White Château*:

The production to-night at 8.45 p.m. on the Regional of Reginald Berkeley’s play, “The White Château,” one of the most successful serious plays ever broadcast, has brought me some interesting information from Mr. R.E. Jeffrey, who was director of productions at the B.B.C. from 1924 to 1929. For, though no mention at all has been made of it, it was he who commissioned this drama as well as some others in this present festival. He tells me that “The White Château” was banned by the B.B.C. Control Board the very day before its production. As the play was ready and waiting, Mr. Jeffrey appealed to the higher powers, and one of them descended from Olympus and adorned a rehearsal. Observing that the drama was not being put over, as he had feared, not having heard it, as a melo-

²² Cfr. Beck, *The Invisible Play – History of Radio Drama in the UK; Radio Drama 1922–8*, cit., 8.4; Pepler, *Discovering the Art of Wireless; A Critical History Of Radio Drama At The BBC 1922–1928*, cit., pp. 197-231.

drama but as a sincere representation of war conditions, he graciously passed it. Its success was, of course, immediate²³.

If we accept the premise of this article, most likely based on a briefing from Jeffrey himself, there was clearly an attempt by him four years after his bitter leaving of the BBC, to counter assassination of his character and professional reputation. It raises a serious question for historians. To what extent has Jeffrey suffered from being rendered invisible in terms of his contribution to British Radio Drama as a result of malice?

Jeffrey's successor as Director of Drama Productions, Val Gielgud, in his 1957 history of BBC Radio Drama, wrongly claimed that his close friend Howard Rose had directed *The White Château*; not R.E. Jeffrey²⁴. The facts would have been easy to check. Gielgud had at least one researcher working for him and the archive of past issues of the *Radio Times* were to hand. Mistake or lie?

4. *The character assassination of R.E. Jeffrey*

The official history of the BBC Radio Drama Department in the BBC Written Archives stated: «It was decided by the end of the year (1928) that Mr. Jeffrey was not the right man as

²³ C. Knox, *Listeners Want Longer Musical Shows: Collie Knox Calling*, in *Daily Mail*, 9 Oct. 1933, p. 20.

²⁴ Gielgud, *British Radio Drama: 1922-1956*, cit., p. 22.

head of the Productions Department»²⁵. This is blunt, patronising and rather chilling.

Val Gielgud wrote in 1957 – rather ungraciously – given that was the year of R.E. Jeffrey’s death:

R.E. Jeffrey was in every way a less obviously impressive personality. To this day my principal recollection of his physical appearance is confined to spats, a pipe, and very smoothly brushed hair. His reputation at Savoy Hill was none the less considerable. I remember the slightly awed disbelief of two of my colleagues when I confessed one day in the Radio Times office that the initials R.E.J. scrawled with obvious vigour beneath an inter-office memorandum of some pungency meant nothing to me. Fated as I was to succeed Jeffrey at the beginning of 1929, our mutual relations could hardly be other than a trifle bleak, though I like to think that they were always correct. Of the causes of his ultimate resignation I know nothing²⁶.

The language here is superior, pompous and nasty. Note the highlighting of his focus on R.E. Jeffrey’s physical appearance which is implicitly pejorative and unnecessary. Gielgud’s claim to have no knowledge of the causes of Jeffrey’s resignation was disingenuous to say the least. And the reference to Jeffrey’s pungent memo may well have been a complaint about the letters, which Gielgud himself had faked, being published in the *Radio Times* excoriating the BBC for its drama programmes.

²⁵ BBC WAC Part 3: 6.

²⁶ Gielgud, *British Radio Drama: 1922-1956*, cit., p. 25.

After R.E. Jeffrey had been effectively deposed and Gielgud appointed in his place, on 1st March 1929, the BBC's *Radio Times* published a special issue celebrating the radio drama genre of programming and achievements up until then. Already Jeffrey was not only history, but invisible history. He is not mentioned or credited anywhere in the issue despite having been responsible for commissioning and producing most, if not all, the BBC's significant radio drama achievements until then.

Val Gielgud had never written or produced on his own any radio play before his appointment to Jeffrey's job in January 1929. There is the evidence, already referred to and which is embarrassing and scandalous, that he previously undermined Jeffrey by abusing his role as editor of the letters column in the *Radio Times* and fabricating public complaints about BBC radio plays produced under Jeffrey's direction. This is the destructive and ruthless pursuit of utterly selfish ambition by somebody with Machiavellian tactics in order to destroy the reputation of a key figure and pioneer in the history of sound drama. There is ample evidence he was a willing witness and participant as Jeffrey was then unceremoniously defenestrated and cashiered in public. This does not, of course, detract from the very great achievements of Gielgud in his long and distinguished career at the BBC. And there may well have been aspects to Jeffrey's character, conduct and performance at the BBC which militated against his continuing career as head of drama productions. But there does need to be a more sober and accurate assessment of how Gielgud landed his job in the first place. Gielgud is more than happy to admit to the appalling behaviour of fabricating the letters many decades later. He also admits to inveigling himself into

the interest and consideration of the BBC's Director-General Sir John Reith when casting and directing Reith in the BBC's amateur dramatic society during 1928. The 1st March edition of *Radio Times* in 1929 celebrated Radio Drama's achievements with a spectacular Art Deco style front page illustration by Eric Fraser.

5. *The Radio Drama Number of The Radio Times published in 1st March 1929*

The graphic and text highlighted and paid tribute to *The Kaleidoscope* – a modernist experimental sound feature autoured by Lancelot De Giberne Sieveking D.S.C., *The White Château* – the first anti-war play on radio written by Reginald Berkeley M.C. for Armistice Night 1925 and the first British radio play ever published in book form, the dramatisation by Cecil Lewis of Joseph Conrad's novel *Lord Jim*, and *Carnival* by the novelist Compton Mackenzie who performed the narration of his own book, and had plenty to say about “The Future of the Broadcast Play”.

There was merely a one-word reference to *Speed* which was BBC Radio's first and original foray into science fiction on the radio, but the authorship by its first Director of Drama Productions, R.E. Jeffrey under a pseudonym, is not acknowledged anywhere in the issue. Surely these are pinnacles of success to celebrate and should be credited to R.E. Jeffrey's leadership and are not Giellud's to take credit for?

All of this was going on while R.E. Jeffrey had been demoted, humiliated and shunted off into some experimental features unit. Jeffrey's messy and bitter leaving of the BBC is

admirably researched and analysed in Pepler's eighth chapter "The End of an Era"²⁷.

While Gielgud always pleaded ignorance and implied innocence about the reasons for Jeffrey's defenestration, Pepler spotted an admission from Gielgud on page 30 of his 1957 history of British Radio Drama. Gielgud had been told of his appointment as Jeffrey's successor as early as the autumn of 1928 «when Jeffrey still had some months ahead of him in office as head of Productions»²⁸. The shameful treatment meted out to Jeffrey became public in June 1929 when he released his first resignation letter to the Director-General Sir John Reith which he had withdrawn, and then his second and final one.

All was revealed in the 10th June 1929 edition of the *Aberdeen Press & Journal*— the daily newspaper for the town where Jeffrey had triumphed and built his reputation as the director of the BBC station there:

B.B.C. RESIGNATION.

Personal Humiliation of Mr R.E. Jeffrey.

It is officially stated that the letter to Sir John Reith conveying Mr R.E. Jeffrey's resignation from the B.B.C., which has been published in some newspapers, was dated November 15, 1928, but was withdrawn five days later at the special request of Mr Jeffrey.

Although the resignation had been accepted it was arranged to give Mr Jeffrey another chance. Mr Jeffrey, who was formerly station director at Aberdeen had been for some time in charge of the

²⁷ Pepler, *Discovering The Art Of Wireless; A Critical History Of Radio Drama At The BBC 1922–1928*, pp. 267–273.

²⁸ *Ibid.*, p. 267.

section of the programme branch concerned with dramatic work. He was not director of programmes. He resigned to join British International Pictures on March 22, 1929. His final letter, addressed to Sir John Reith, dated March 22, read as follows:

– Dear Sir John – I have sent my official letter of resignation to Admiral Carpendale. During the prior six years I have had cause to thank you on many occasions for the consideration you have shown me. Under your personal leadership I have been stimulated to great enthusiasm over my work, and it was this stimulus which contributed in large measure to any success I may be said to have attained in the past. It is with regret that I am compelled to sever myself from this leadership. Yours very sincerely, (Signed) R.E. Jeffrey.

Mr Jeffrey's first letter of resignation referred to in the above statement was as follows:

– Dear Sir John, – The supporting of my position of programme director and the carrying out of the necessary work and development of my department have of late become increasingly difficult.

The unconsidered or ill-advised action taken with respect to the contract, coupled with the personal humiliation attending upon it, shows that my continuation under the existing circumstances would be unprogressive and unprofitable. I therefore tender my resignation, together with my regrets that such a course has been rendered inevitable²⁹.

²⁹ *Aberdeen Press & Journal*, 1929, 'B.B.C. Resignation. "Personal Humiliation" of Mr R.E. Jeffrey,' June 10, p. 7.

The personal humiliation R.E. Jeffrey was talking about was his removal from the role of Director of Drama programmes and productions and his replacement by Val Gielgud. Mr Jeffrey was entitled to ask who on earth was Val Gielgud and what were his qualifications for the job? His experience, reputation and track-record were dwarfed by those of Mr Jeffrey. Gielgud had little status from his own sphere of activity having only been the editorial assistant to Eric Maschwitz – the editor of the *Radio Times*. He did not have even one radio drama production and broadcast credit anywhere. In fact, he had no credits at all for any radio programmes. He knew nothing of the Dramatic department. Several members regarded him with a mixture of suspicion and dislike. What was most likely unknown to Mr Jeffrey is that Gielgud had assumed fake identities in the correspondence columns of the *Radio Times* which he was responsible for editing. He did this to indulge in the criticism of the Drama Department's policy and methods³⁰. In Chapter 3 of his own history of BBC Radio Drama he confessed to writing: «Under a pseudonym – a number of letters to the *Radio Times* dealing, I fear rather critically, with certain aspects of the work of R.E. Jeffrey's department»³¹.

R.E. Jeffrey's resignation was reported in a number of national and regional newspapers including the *Reading Standard* on Saturday 30th March 1929:

³⁰ V. Gielgud, *Years of the Locust*, Nicholson and Watson, London & Brussels 1947, pp. 70-72.

³¹ Id., *British Radio Drama: 1922-1956*, cit., p. 35.

Mr. R.E. Jeffrey, one of the best known officials at Savoy Hill, has also resigned from the staff of the B.B.C. to take charge of the Sound Production Department of British International Pictures, Ltd. Mr. Jeffrey has much to do in connection with the B.B.C.'s dramatic organisation. He has devoted himself for the past six years to the selection and production of plays for broadcasting, and has concentrated on sound effects as the best means of conveying to the listener the atmosphere of the play. He originated the system of blending stage effects and the voices of the actors, so that the spoken work and the background can be heard simultaneously. Mr Jeffrey commenced his wireless career when he opened the Aberdeen station, later coming to London to undertake the work which has brought him so prominently to the notice of listeners as one of the most successful members of the staff at Savoy Hill³².

On Wednesday 19th June 1929, the *Coventry Evening Telegraph* disclosed more of the background to Jeffrey leaving the BBC. The paper was analysing high profile departures:

Many of the earlier secessions were entirely due to the offers of higher pay in other spheres – notably the “talkies” – but more recent resignations have been because of a general dissatisfaction that exists owing to the limitations that have been imposed upon the more responsible officials. The first important resignation was that of Mr. R.E. Jeffrey, who was the first dramatic producer, and was later given the position of director of dramatic research, a position which appeared to have been manufactured for him when the present dramatic producer, Mr. Val Gielgud, was appointed. Evidently Mr. Jeffrey was of the same opinion, for he came to the conclusion

³² *Reading Standard*, ‘Mr R.E. Jeffrey’, March 30, 1929, p. 10.

that under the arrangements that came into being he could not carry on and do justice to his task³³.

Just how invaluable a leader of programme making the BBC was losing had been made apparent in this *Daily Mail* profile of Jeffrey published on 23rd March 1929. The newspaper paid tribute to him in ways the BBC was unable to:

THE PRODUCER OF PLAYS. Introduction of New Technique.

Many people must have wondered what type of man is required for the task of supervising all the many varied dramatic productions for the B.B.C. For the last five years one man has had this post – Mr R.E. Jeffrey – whose official title is Productions Director, and now that he is leaving so as to help a British film company to produce good “talkies” the veil of secrecy which always shrouds workers at Savoy Hill can be lifted.

Mr. Jeffrey is known as the “master” wireless producer, and yet it was almost by chance that he found himself in the wireless world. After a period on the stage Mr. Jeffrey some years ago was stranded with a touring company in Aberdeen. He immediately started to look for a job, and became a teacher of elocution in Scotland, and for 15 years was engaged at Aberdeen, Glasgow and Edinburgh Universities. His speech, by constantly teaching pupils, became so clear and distinct that when a wireless station was being opened at Aberdeen his services were at once accepted. His was the first Sunday Children’s Hour, which brought to the then unknown producer hundreds of letters from all over England.

³³ *Coventry Evening Telegraph*, ‘Wireless Notes, by Rados, The BBC Resignations’, 19 June 1929, p.4.

It was soon evident that he would be secured at headquarters, and within nine months he was in charge of the productions at 2LO. In those days plays by wireless were rare and the technique was crude. Mr. Jeffrey at once began to remedy defects, and the present high standard at the B.B.C. is largely due to his efforts. He has broadcast hundreds of times, but none of the public knew that Raymond Trafford, whose clear voice could easily be picked out, was Mr. Jeffrey. He is the only man to have acted the part of Shylock before the microphone, the Portia being Miss Phyllis Neilson-Terry.

Some idea of his popularity can be gained from the fact that when he left Aberdeen a presentation was made to him publicly, and much of this was contributed in sixpences enclosed in letters from many of the poor citizens of the town³⁴.

The UK's leading national liberal newspaper, *The Daily News*, reported on 10th June 1929 with information clearly provided by Jeffrey himself:

MR. R.E. JEFFREY. WHY HE RESIGNED FROM THE B.B.C.

Mr. R.E. Jeffrey, who resigned last March from the British Broadcasting Corporation, where he was associated with the production of variety, musical-comedy and dramatic productions, explained the circumstances of his resignation to the "Daily News" yesterday.

Mr. Jeffrey, who is now working on the production of sound and talk-films in a British studio, first resigned from the B.B.C. in November 1928. This, he told the "Daily News," followed a series of "aggravating and humiliating interferences" with his work.

³⁴ *Daily Mail*, 'Through The Loud Speaker. The Producer of Plays', *Daily Mail*, 23 March 1929, p 19.

The B.B.C., stated that this resignation was withdrawn at Mr. Jeffrey's request, and that..." it was arranged to give Mr. Jeffrey another chance."

"I think in fairness to me," Mr. Jeffrey said, "the B.B.C. ought to have disclosed the circumstances of my withdrawal. The suggestion that I was 'given another chance' is absurd. I was told after I had sent my resignation last November that it was 'impertinent' and that if I wished to remedy things I should see Mr. Roger Eckersley, who was my chief. I did nothing for three days, then Sir John Reith sent for me and we had a frank talk to the end that I should reconsider my decision. I did not want to withdraw my resignation, but finally I agreed. The approach was not mine.

"A man whose salary was increased from £500 to £1,500 during his stay with the B.B.C. does not need to ask for another chance"³⁵.

6. *A new evaluation of R.E. Jeffrey – background and achievements before, during and after the BBC*

There are four articles R.E. Jeffrey wrote and had published in the *Radio Times* which demonstrate how he was defining radio drama according to its own terms as an art form. These were *Wireless Drama* (6th June 1924), *The Need for a Radio Drama* (17th July 1925), *Seeing with the Mind's Eye* (5th November 1926) and *Technique or Dramatist?* (28th September 1928).

³⁵ *Daily News*, 'Mr R.E. Jeffrey. Why He Resigned From The B.B.C.', 10 June 1929, p.6.

R.E. Jeffrey's first *Radio Times* article about radio drama came with the authority of having been the Station Director at BBC Radio's Aberdeen station. It is clear from the writing that he had a unique professional and artistic grasp of sound drama as a new form of dramatically performative story-telling:

The amazing advantage of listening without sight to words which are arranged to build emotion-compelling situations is that every person places the emotion in a setting fitted to or known by him. Thus, the emotion becomes a power inter-acting with a personal experience. Here the artificiality is entirely done away with, and if the ability of the speakers is of a high order, the emotion of the situation is universally accepted – it becomes a personal picture adapted to the mentality of the individual and assumes a reality which can be far greater than any effect at present provided on an ordinary stage³⁶.

Jeffrey articulated a critical truth about audio drama; that it is a medium of storytelling communication based on feeling. In June 1924, Jeffrey's article was combined with the promotion by the BBC of a competition for radio dramatists: «Can You Write a Play? ... £50 for the Winner»³⁷.

In 1925, he was advancing ideas for *The Need for a Radio Drama* by explaining the creation of a playwriting technique which will produce the best possible type of drama for broadcasting. This would be done by *Imaginary Scenery* where director/producers «have to deal with hearing versus sight»³⁸. He

³⁶ Jeffrey, *Wireless Drama*, in *Radio Times*, June 6, 1924, p. 438.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ R.E Jeffrey, *The Need for a Radio Drama; Plays That Spell Success*, in *Radio Times*, July 17, 1925, p. 151.

talked about having «to present situations and emotions which will penetrate deeply into the human consciousness». He said that new players were wanted with «richly imaginative minds and voices – flexible, responsive to interpreting through transition». He talked of new scripts whose literary quality «must be equal to their dramatic strength»³⁹.

In *Seeing with the Mind's Eye* in November 1926, he said makers and producers of radio plays are now thinking in forms, not words. He discussed the idea that true drama is emotion, and emotion stimulates its own picture, not through the eye, but «through the sub-conscious- the mind's eye»⁴⁰. Jeffrey recognised and advocated sound drama as «psychological drama»⁴¹. In the last article, he wrote on the theory and practice of radio drama *Technique or Dramatist?*

In September 1928 he consolidated his thoughts on reaching the consciousness of the listener. He said: «It may well be that this is not a matter of new technique at all, but rather the willing pen in the hand of the inspired writer, and the willingness to appreciate in the consciousness of the listener»⁴².

By this time R.E. Jeffrey had led and fostered the development of the long form in sound drama. He had encouraged and supported writing and publication of the first book about writing sound drama published anywhere in the world, *Radio*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Id., *Seeing With The Mind's Eye*, in *Radio Times*, November 5, 1926b, p. 325.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Id., *Technique or Dramatist?*, in *Radio Times*, September 28 1928, p. 617.

Drama and How to Write It by Gordon Lea in 1926. He said: «Radio Drama has a great future’ and offered the compelling maxim: ‘He who listens may learn»⁴³. He had commissioned and produced the first original radio play to be published in book form – *The White Château* by Reginald Berkeley which became the first originally written radio play inspiring a multi-media dynamic of radio play, book form, theatre and then later television. Jeffrey had led the development of multi-studio technology using mixers – described in those days as ‘control panels.’ He had also convened the first radio drama company of actors at 2LO – “London Radio Repertory Players”. He had fundamentally inspired and encouraged the development of sound design so that radio plays became audiogenic and radiophonic, meaning that they generated an impact and relationship with the listener as audience in terms of the sound created and dramatized story telling in a sound form unique to the radio medium. He was very much a dramatic experimenter. Professor Asa Briggs in the first volume of his history of BBC Broadcasting said Jeffrey had caused much consternation at the BBC’s then headquarters in Savoy Hill by bringing in a gun and firing it to evaluate a comparison between real sound and synthesised or performed sound effect:

When the first Dramatic Director, R.E. Jeffrey, was appointed, he wished to signal his début by introducing greater realism into radio sounds. He began with the sound of a gun, and to the dismay of the staff spent his first few hours firing a shotgun over the banis-

⁴³ G. Lea, *Radio Drama And How To Write It*, George Allen & Unwin, London 1926, pp. 11-12.

ters into the well of the staircase. He did not succeed: the noise sounded like flat champagne⁴⁴.

R.E. Jeffrey had also advanced the popularity and interest in radio drama as a new dramatic form through interactive competitions. This is so well evidenced in the feature article in the *Radio Times* *What Happened in the Third Act?* published in April 1926⁴⁵.

Jeffrey had been responsible for originating the first interactive radio dramas with competitions inviting listeners to guess and to actually write how performed plays will end. Cash prizes had been provided. He wrote: «And so ends a very successful contest which has evidently pleased and entertained a large body of listeners. We hope to be able to announce another before long»⁴⁶. Jeffrey conceived and commissioned twelve parts “Great Play” series which straddled 1928 and 1929 with full length (sometimes more than 2 hours) productions of significant theatrical literature. It was hugely ambitious, international in scope for the time and included Shakespeare’s *King Lear* and *King Henry VIII*. This was combined with the publication of educational and discursive booklets for each play. Although criticised at the time, this project merits reconsideration. It should have been seen as radio drama’s attempt to look outwards in terms of transnational cultures,

⁴⁴ A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting 1896-1927*, Oxford University Press, Oxford 1961, p. 183.

⁴⁵ Jeffrey, *What Happened In The Third Act?*, in *Radio Times*, April 2, 1926, p. 52.

⁴⁶ *Ibidem*.

demonstrate that sound drama production can be as major in length and scale as classical theatre and serve as what would be later described by Martin Esslin as a «National Theatre of the Air»⁴⁷.

R.E. Jeffrey was a key founding influence of variety and light entertainment in radio programming. He recruited the director James Lester and together they conceived “Radio Radiance” which was the inauguration of regularly scheduled variety radio entertainment. *The Radio Times* on 3rd July 1925 announced the first edition of “Radio Radiance” described as «A Revue in Ten to Twelve Beams. Played by a Company of West End Artists, including: Arthur Chesney, Eveline Drew, Eddie Morris, Violet Parry, James Whigham, Bertha Russell and Dancing Chorus»⁴⁸. In the 45-minute sequence there were also items such as “Book by Jack Hellier” and “Popular Musical Numbers”. The co-direction was by James Lester and R.E. Jeffrey.

Radio Radiance’ ran for more than 80 editions through 1925 to early 1926. The *Radio Times* reported on 22nd January 1926: ‘The introduction of review into the broadcast programmes was an experiment which proved one of the most successful ever devised by those who organise our dramatic productions. From the very first performance listeners were enthusiastic in their appreciations. “Radio Radiance” became a valuable part of the lighter side of the pro-

⁴⁷ M. Esslin, *The National Theatre of the Air / A lecture by Martin Esslin Head of BBC Radio Drama at the fourth of the second series of lunch-time lectures in the Concert Hall at Broadcasting House*, British Broadcasting Corporation, London 1965.

⁴⁸ *Radio Radiance*, July 3, 1925, *Radio Times*, p. 58.

grammes. From time to time various improvements were made: each “edition” of the review had some new feature and always it was kept up-to-date and topical⁴⁹.

James Lester tried to exploit the success of “Radio Radiance” by creating a theatrical version with the same name to take on tour and advertising its BBC branding.

On 21st October 1926, the *Stage* reported that the BBC had to take him to court with the broadcaster’s lawyer reading an affidavit from Jeffrey ‘stating that they had instituted as part of their broadcast programmes an entertainment of the revue type to which they had given the title of the “B.B.C. Radio Radiance” which was invented by him’ which he had co-directed and produced⁵⁰.

Lester claimed he originated the name, but settled the action by promising to pay for an advertisement declaring the BBC was not responsible and connected with his theatrical revue. Lord Asa Briggs offered a generally positive evaluation of Jeffrey’s contribution to BBC dramatic programmes in those early years in the first volume of *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting 1896-1927* when it was first published in 1961– a mere 4 years after Val Gielgud’s history of British radio drama:

He believed also that the best radio plays had genuine advantages over stage productions: they would grip the listener more

⁴⁹ *Radio Radiance, That Perfect Programme! Better Radio Revues*, January 22, 1926, *Radio Times*, p. 202.

⁵⁰ *Stage, The, Cases In Court. B.B.C. v LESTER – Title of a Revue*, October 21, 1926, p. 21.

and appeal more profoundly to his “mentality, imagination and emotion”. Jeffrey wrote several articles in the *Radio Times* on this subject, took great interest in a competition to find the best radio play, and won the good will of many famous actors and actresses who appeared in early BBC performances. He was less successful, in a short period of collaboration with the actor Donald Calthrop, who worked as a part-time BBC producer for a brief spell between October 1925 and January 1926.

One hundred and forty-one “plays” were broadcast between August 1924 and September 1925. Of these 55 per cent were said to be comedy, 35 per cent popular drama, and 10 per cent plays of a “classical or high-class nature.” Some of the plays would be called “features” today – “One Hundred Years of Railways” or “Pictures from the Past”, for instance – but there were several straight plays which introduced Lady Forbes Robertson, Mrs Kendall, Lady Tree, Henry Ainley, Gladys Cooper, Sybil Thorndike, Lewis Casson, Arthur Wontner, Cathleen Nesbitt and others to the “unseen audience”. About 900 would-be actors and actresses had been given microphone auditions during this period. Jeffrey’s closest collaborator was Howard Rose, with whom he produced many plays which were “the embryos of practically all the later and well-known offspring of the “Drama Department”⁵¹.

The latter quote from Gielgud’s 1957 radio drama history and the next sentence in Briggs’ volume is another manifestation of the mischief of Gielgud’s malice against Jeffrey. It seems he was determined to steal and transfer to other people any credit that Jeffrey deserved. Briggs repeats the ‘mistake’ of Gielgud in claiming Howard Rose directed and produced Re-

⁵¹ A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting 1896-1927*, cit., pp. 256-258.

ginald Berkeley's seminal anti-war 1925 Armistice play *The White Château*. Briggs and his researchers did not fact-check, to use a now fashionable phrase.

R.E. Jeffrey was responsible for commissioning, directing, producing and protecting *The White Château* from censorship. His directing and producing credit is in black and white in *The Radio Times* (1925: 300) and the publication of the play's script in book form⁵². Jeffrey was responsible for casting, rehearsing and directing the successful company of actors who included contemporary stars such as Cathleen Nesbitt, Donald Calthrop, Henry Oscar and Milton Rosmer. He commissioned the original musical score from Norman O'Neill which Berkeley publicly commended as «beautiful»⁵³. He was also responsible for planning and producing the evocative and impactful sound design.

Briggs continued in 1961 with analysis which is contradictory because he takes on the Gielgud perspective even though he managed to squeeze through the sentence «There was to be unprecedented progress in radio drama in 1927 and 1928...»⁵⁴ The “buts” are all Gielgud's. More research by Lord Briggs and his researchers would have discovered that it was R.E. Jeffrey who auditioned Mabel Constanduros at BBC Sa-

⁵² R. Berkeley, *The White Chateau*, Williams and Norgate, London 1925, p. 7.

⁵³ *Ibid.* p. VI.

⁵⁴ Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting 1896-1927*, cit., pp. 256-258.

voy Hill in 1925 and realised she was a creative radio tour de force performer.

Jeffrey commissioned her *Mrs Buggins* comedy sketches where Mabel wrote and performed all the parts of the Buggins family – the first British radio sitcom and proto-family soap opera. He also recognised her versatile ability to perform straight roles in experimental plays such as *Squirrel's Cage* by Tyrone Guthrie.

In my opinion, the truth is that all the embryos for future success in British radio drama were in eggs laid by R.E. Jeffrey. These are the achievements of a creative genius and pioneer *par excellence*. He recruited, nurtured and encouraged the cadre of innovative producers at the time including Mary Hope-Allen, Lance Sieveking, Cecil Lewis, Howard Rose and Peter Creswell.

Gielgud and his followers have done him a grave injustice.

7. *The hinterland of R.E. Jeffrey*

Ronald Ernest Jeffrey had been born in Uxbridge, Middlesex on 29th July 1886. His father James was Scottish and working as a Nursery man in market gardening. James and Ronald's mother Maggie had been born in the 1840s and brought up their family in Copenhagen Cottage, Cowley Road, Hillingdon, Uxbridge. At the time of the 1891 Census Ronald had two older brothers, Andrew and James, and an older sister Mabel who had been born in Edinburgh, Scotland. Another older sister Violet had been born in Denham, Buckinghamshire. Older brother Andrew, then fifteen years old, was working as a clerk.

Ronald Ernest Jeffrey joined the RAF during the First World War and was commissioned as a second lieutenant in administration on 20th June 1918, working in equipment supplies on the Home Front. He was posted to his ground duties at a store depot after training on 25th November 1918, a fortnight after the armistice ending the war. He had enlisted when living at 44 Burton Road in Brixton, south London.

Ronald had been put on a waiting list of people accepted for commissions in the Royal Air Force and there is a letter from him in his War Office file asking for an authority indicating he would be granted a commission in due course which «he could present to recruiting officers approaching him»⁵⁵.

Young men in civilian clothes were subject to considerable public harassment from intense recruitment campaigns which even involved women putting white feathers into the top pockets of men at large and not in uniform. This prompted the special award of the Silver Badge to men invalided out of service which they could wear on their civilian clothes.

In January 1918, a Major Cameron of the Royal Flying Corps recruiting office in Glasgow, Scotland (The RFC would merge with the RNAS [Royal Naval Air Service] to form the RAF later in the year) had minuted that Ronald Jeffrey was a well-educated and responsible person who would make a good junior officer. In his temporary war commission form he described his father as «a business organiser», under the heading «schools and colleges where educated» he said he had had «private tutors owing to health» and explained that he was currently employed as an «author, actor (organised recently

⁵⁵ Royal Air Force Service file 1918-19.

large war charity efforts)» and was also a «Lecturer at Glasgow University»⁵⁶.

There is a reference in the *Stage* on 4th January 1917 that he had been elected to the Council of the Actors' Association which was supporting the families of members who had lost relatives killed in the Great War: «A vote of condolence was passed with Miss Rosamund Mayne Young on the death of her father, and with Mr. Harry Lauder on the death of his son, killed in action and with Mr. Henry Dana on the death of his son»⁵⁷.

He gave his Scottish residential address as Sauchiehall Street, Glasgow where his wife and next of kin, Janey Jeffrey, was living. He had references from a Lieutenant Colonel in a Scottish Regiment and a Professor at Glasgow University. It seems his service as a ground equipment officer was short because by December 1918 he was admitted to hospital. It is possible he was being treated for Spanish Flu given the deadly pandemic at the time. By February 1919 he was declared fit for ground duties and on 15th July 1919 his service file said he was transferred to the «u/list»⁵⁸. It seems he quickly resumed his career in professional drama. By Thursday 16th December 1920, *The Stage* was reporting that «Mr R.E. Jeffrey brings the run of “The Dragon” to a finish at the Aldwych on Saturday night. The theatre will reopen on Tuesday next with “The Private Secretary” to be played twice daily until further notice»⁵⁹.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Stage*, *The, Actors' Association*, January 4, 1917, p. 24.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Stage*, *The, Chit Chat, At the Aldwych*, December 16, 1920, p. 14.

In the autumn of 1923 R.E. Jeffrey came to the notice of the BBC's then managing director John Reith with his dramatisation and production of *Rob Roy* which was an experiment in live radio drama being relayed between BBC radio stations. At that time, the BBC did not have the technology to distribute nationally with one radio transmitter reaching all parts of the country. The *Radio Times* reported:

Rob Roy. One of the most interesting radio events of the week will be the broadcast version of *Rob Roy*, which is to be transmitted from Glasgow to three other stations – Newcastle, Cardiff, and London – when this romance of old Scotland, adapted for broadcasting by Mr. R.E. Jeffrey, will be unfolded in a way never dreamed of by its originator, Sir Walter Scott, even in his most imaginative moments!

Every player has been chosen specially to suit the requirements of broadcasting. The chorus numbers will be sung by a large choir of members of the Glasgow Lyric Club, while the band of the 1st Royal Scots Fusiliers will support the station orchestra.

To listen to the story of the doughty Highland chief, to hear the old choruses and minstrel lays sung with true Scottish fervour, and to listen to the bagpipes played as only Scotsmen can play them – this will be an unprecedented pleasure for thousands south of the Border⁶⁰.

Jeffrey's ambitious *Rob Roy* extravaganza had first been broadcast from the Glasgow station 5SC on 31st August 1923. It was impressive because it was long, using a script written for radio adapted from a novel which was one of the more politi-

⁶⁰ *Radio Times* 1923, p. 23.

cal stories from the pen of Sir Walter Scott, involved a large cast, a live military band and large choir. The *Glasgow Herald* said at the time:

A special feature of to-night's wireless programme from the Glasgow station will be the broadcasting of "Rob Roy," the production of which has been undertaken by Mr R.E. Jeffrey. It will be the largest so far attempted in any broadcasting studio in this country, and will therefore be in the nature of an experiment. There are, it will be appreciated, many difficulties to be overcome, but the rehearsals have been satisfactory. In selecting the cast an endeavour has been made to select artists having voices appropriate to the various parts. The incidental military music will be provided by the band of the Royal Scots Fusiliers, and the choral items will be rendered by members of the Glasgow Lyric Club. The performance is to be repeated in a few weeks' time, when the Glasgow studio will be connected by land lines to London and the other broadcasting stations, so that it will be possible to transmit the performance simultaneously from all stations⁶¹.

R.E. Jeffrey was appointed as the first director of the BBC's radio station in Aberdeen. On 27th June 1924 the *Aberdeen Press and Journal* reported on the generous celebrations and gifts given to Jeffrey on his departure to join the BBC's 2LO operation in London as Director of Productions:

Mr R.E. Jeffrey, who has been station director at Aberdeen of the British Broadcasting Company since its inception last year, and

⁶¹ *Glasgow Herald*, 1923, "Rob Roy" by Broadcast Wireless', August 31, p. 4.

who is leaving 2BD has been presented with farewell gifts in recognition of his services. A pleasant ceremony marked his away-going. Mr W.D. Simpson, assistant station director, on behalf of the staff and orchestra, handed over a clock made in the form of a microphone, together with a framed and inscribed photograph of the staff. Mrs Jeffrey was presented with a handbag and Miss Dodo Jeffrey received an umbrella.

Mr Simpson, in handing over the gifts, said they would greatly miss Mr Jeffrey, for the staff had found him an ideal station director to work with. He had given due consideration, thought, and sympathy to his staff. The listeners of 2BD would also regret Mr Jeffrey's departure.

Mr Jeffrey, replying, said he had but carried out to the best of his ability and with loyalty his duties to the B.B.C. He would always appreciate the gifts, and look back upon Aberdeen as having been a real home⁶².

8. *Career after the BBC*

R.E. Jeffrey left the field of radio drama in 1929 and entered the exciting new world of sound cinema. He joined British International Pictures on 22nd March 1929 as director of films. Two years later in 1931 he joined Universal Pictures in the UK as their "Universal Talking News announcer" and was sometimes referred to in the media as the "golden voice of the silver screen". The *Aberdeen Press and Journal* said in their edition

⁶² *Aberdeen Press & Journal*, 1924, 'Aberdeen B.B.C. Station Director, Parting Gifts Presented, June 27, p. 5.

for 14th March 1931 that as the BBC's Aberdeen announcer «he earned national fame for the beauty of his voice»⁶³.

This was a period of two to three decades when news reel cinemas were part of the picture house culture and social architecture of towns and cities. Newsreels were the main form of visual cinematic journalism in English speaking countries such as the USA, Canada, UK, Australia and New Zealand between the silent era until the 1960s when television news journalism replaced the form.

The first official British news cinema only showing newsreels was the *Daily Bioscope* that opened in London on 23rd May 1909. The only surviving cinema building, designed in Art Deco style, which had been a “News Theatre” is The Tyneside Cinema in Newcastle Upon Tyne. It was called the “Bijou News-Reel Cinema” and opened on 1st February 1937. It is not widely known that the early BBC Television service first launched in 1936 and interrupted by the Second World War years broadcast British Movietone and Gaumont newsreels for several years until 1948.

On 4th October 1932 the *Daily Mail's* film critic Seton Margrave was reporting that 1,000 cinemas in the country were now showing news reels with a growing demand. He wrote:

The popularity of the news reel as a feature of cinema programmes is now so great that in London, in addition to the News

⁶³ *Aberdeen Press & Journal*, 1931, ‘Film Appointment, Former Aberdeen B.B.C. Director’, March 13, p. 8.

Theatre in Shaftesbury-avenue, there is the Piccadilly News Theatre, which presents a programme made up from the Paramount, Pathé, and Universal news reels, while the Gaumont news reel is specially featured at the Tatler⁶⁴.

Margrave name-checked R.E. Jeffrey and added: «The Universal Talking News, with its expert commentator, Mr. R.E. Jeffrey, happily comments on the settlement of the Lancashire cotton dispute, while a picturesque item in the Pathé Sound Gazette is a record of a ploughing match in Sussex. As a whole these news reels are most admirably presented»⁶⁵.

In 1930 Jeffrey was an actor playing the role of The Foreman of the Jury in the British talkie thriller *Murder!* and he has directing credits for 24 short films made between 1929 and 1933. These include titles such as *The Skin Game* (1931), *Choral Cameos* (1930) and *A Feast of Harmony* (1930). In the 12-minute film *Chelsea Nights* made in 1929 “An artist laments the absence of his sweetheart, who returns”.

On the 25th July 1929, while Val Gielgud was trying to work out how to be a radio drama director, Jeffrey was being reported in the *Stage* taking a leading role in the fast-developing British film industry:

British International have now got a third sound-studio in action at Elstree, and “shorts” are being made in it at the rate of one a week. The first is a musical comedy, “Turkish Delight,” which is being directed by R.E. Jeffrey, late of the B.B.C. The stage is 100 by 75

⁶⁴ S. Margrave, *1,000 Cinemas Show News, Growing Demand, This Week's Features*, in *Daily Mail*, October 4, p. 5, 1932, p. 5.

⁶⁵ *Ibidem*.

ft., 30 ft. high. A fourth stage of the same size was opened on Tuesday. The specially constructed studio and theatre for synchronising and adding effects will be opened on July 29th ⁶⁶.

As the 1930s developed it seems Jeffrey concentrated on his career as a cinema newsreel announcer and extended this dimension of a journalism career into foreign correspondent and roving reporter. On the 19th February 1938 the *Illustrated London News* carried an article and photograph revealing that he had covered the Spanish Civil War with a dramatic photograph of «War-like “fireworks”: propaganda by rocket from Franco’s lines in Spain». The magazine explained:

Propaganda has played a great part in the Spanish Civil War and a number of new devices have been produced to disseminate it. We illustrate here the use of the propaganda rocket. The photographs form part of the film taken in General Franco’s territory by Universal Talking News and recently brought to England. Mr. R.E. Jeffrey, the camera-man, stated in a Press interview that he was allowed to photograph everything except guns, planes and aerodromes. “Both sides”, he said, “have invented a new technique in propaganda. A rocket with a range of a mile and a half scatters 1000 pamphlets at a time, and Franco uses a German van with sound equipment, six loud-speakers, and cables three-quarters of a mile long”⁶⁷.

⁶⁶ *Stage, The, Film News*, “Talkie Publicity Films, July 25, 1929, p. 4.

⁶⁷ *Illustrated London News*, 1938, ‘Warlike “Fireworks: Propaganda by Rocket from Franco’s Lines in Spain’, February 19, p. 303.

When the Second World War broke out in 1939, the National Register census taken at the end of September recorded that he was employed as ‘a newspaper reporter.’ He was residing with his wife Janey at Caravan Farm, Friday Street in Dorking, Surrey. Ronald Ernest Jeffrey passed away at the age of 70 on 14th February 1957 at St Mary’s Hospital, Hampton in Middlesex. He had been living at 41 The Avenue in Sunbury-on-Thames. He left probate in the form of effects valued at £8,892, four old shillings and six old pence. The Bank of England’s inflation calculator gives this a value at the time of writing (28th September 2024) of £181,013.41.

It does not seem that any publication saw fit to commission and publish his obituary. Six years later Val Gielgud retired from the BBC and the *Times* reported his “34 years of radio drama”. It may well be the case that Gielgud had a conscience and some regret over his treatment of his predecessor. He had been prepared to confess his undermining machinations with fabricated letters of criticism and professional abuse directed at Jeffrey in the letters column of *The Radio Times* when he was editing the section. And it seems that he forced himself to say something positive about R.E. Jeffrey.

The *Times* article largely eulogised Gielgud’s contribution and long career at the BBC, nearly seven times the length Jeffrey had been able to manage: «It was very exciting when I began” he said recently, “but by 1929 various people – notably Cecil Lewis, Howard Rose and R.E. Jeffrey – had done the pioneering work»⁶⁸. It was nice of Mr Gielgud to remember Jef-

⁶⁸ *Times* 1963, p. 16

frey albeit at the very end of his list of notable pioneering predecessors.

Gielgud had given Jeffrey a little more credit for his pioneering achievement in the experimental play *Speed* when writing his 1947 biographical memoir *Years of the Locust*:

I fear that my personal reaction to the former's original radio play *Speed* was critical rather than enthusiastic. It seemed to me to be pretentious in conception, turgid in writing. Nevertheless, at the bottom of that swirling maelstrom of words and sounds there glimmered the jewels of "What Might Come to be Done." For all its faults *Speed* was a milestone⁶⁹.

9. *Summarising Ronald Ernest Jeffrey's Legacy*

I begin with what he achieved in respect of science fiction in radio broadcasting.

Jeffrey found a way to use science fiction as an artistic and modernist metaphor to provide a vehicle for criticism of some of the key politico-economic issues of the time. This was a survivable mechanism of airing political controversy through contemporary drama. It was a dimension of dramatic irony that could have developed as an artistic conduit for making sound drama much more socially and politically relevant without the forces of institutional containment suppressing it.

⁶⁹ Gielgud, *Years of the Locust*, cit., p. 72.

He also discovered that Science Fiction had the power to excite and inspire intense and portentous realms of story-telling in the dystopian and utopian genres. He seeded and contributed to what would later become the imaginative scope and range of Science Fiction on the radio: Mercury Theatre on the Air's *War of the Worlds* (1938), *Journey Into Space* (1950s), *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978), *Star Wars* (1970s/80s), and Orwell's *Nineteen Eighty-Four* first dramatised by NBC USA in 1949.

Jeffrey inaugurated the BBC's Drama Department as its first head and his range of achievements in what was actually less than four years between July 1924 and December 1928 are breath-taking. It was R.E. Jeffrey who put radio drama on the map of dramatic art-forms during the 1920s. He inspired, commissioned and produced every kind of 'first' imaginable. Val Gielgud took over a creative organisation rather like a new soccer manager brought in after his predecessor had been dismissed. Notwithstanding the external and internal criticism of Jeffrey's leadership of drama at the BBC, he had succeeded much more than he had failed. He had assembled an impressive team of producers and a production culture with new and developing technology in the form of the early sound mixer which they called "The Control Panel". He had innovated in every area of sound drama in the production of original writing for the sound medium, variety, dramatisation of novels and radio adaptations of stage plays. He had been brave and ambitious. He had experimented. He had also recognised, recruited, nurtured and encouraged new talent.

These were the foundations from which BBC Radio Drama would be capable of many future decades of

growth, success and further development. It became the world's biggest and most influential public broadcaster of audio plays and this remains the case to this day.

Gielgud was appallingly ungenerous and disrespectful to the tremendously creative and pioneering person who had first led radio drama at the BBC between 1924 and 1929.

Tim Crook

II. «Writing which makes its strongest appeal to the ear»: Eliot, Joyce, and Aural Sensitivity

by *Sara Pallante*

1. *Introduction*

«The combination of great musical gifts with blindness seems to have resulted [...] in writing which makes its strongest appeal to the ear, and which gives you very little to see»¹. On the day of his fifty-fifth birthday, 26 September 1943, T.S. Eliot made the above remark while referring to the writing of James Joyce during a radio broadcast for the British Broadcasting Corporation. It had been George Orwell, at the time talk producer for the Indian Section of the BBC, to invite him to give a radio talk on Joyce for a literary series titled *Modern Men of Letters* over the Indian Programme of the BBC Eastern Service. Given the brevity of Eliot's talk, only thirteen minutes, and the rather educational and simplistic nature of a lecture directed to a foreign audience, this singular event might appear not to bear any specific significance. Nonetheless, a more thorough inspection of Eliot's career and professional relationship with Joyce will disclose an intricate web of connections at

¹ T.S. Eliot, *The Approach to James Joyce*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot. The War Years, 1940-1946. Vol. 6*, ed. by D.E. Chinitz and R. Schuchard, Johns Hopkins University Press, Faber and Faber, Baltimore, London 2017, p. 428.

the core of this 1943 radio talk. The following analysis will investigate Eliot's reflections on modernist literature's relationship with aurality, and his attempts to preserve his legacy and reputation, strictly connected to Joyce's, particularly at a point when Modernism was in decline.

At the time of Eliot's radio talk, during the Second World War, several eminent modernist personalities had passed away. William Butler Yeats had died in 1939, as did James Joyce and Virginia Woolf two years later, in 1941. The loss of friends and literary acquaintances, with whom Eliot had often been associated, was the unmistakable symptom of a «generational transition»²: Eliot's cultural world was irrevocably coming to an end. In spite of this growing perception of modernist decline, Eliot's prominence as a «cultural signifier»³ and his international role as a public speaker, lecturer and broadcaster were thriving. From 1939 to 1945 Eliot's voice was on the airwaves several times, discussing literary, political and religious topics. He was interviewed on the radio for the first time by Desmond Hawkins in 1940 and engaged in several on-air readings of his own poetry. Additionally, his public lectures were collected in prose volumes, as in the case of *On Poetry and Poets* (1957), which contained several pieces which were firstly written «for delivery to an audience»⁴. The preface of

² D.E. Chinitz, R. Schuchard, Introduction to *The Complete Prose of T.S. Eliot*. Vol. 6, cit., p. 23.

³ A. Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 72.

⁴ T.S. Eliot, Preface to *On Poets and Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2009, p. xi.

the collection clearly demonstrates that Eliot was keenly aware of the reception of texts which were originally meant to be heard rather than to be read:

I have not attempted to transform them into what they might have been if originally designed for the eye instead of the ear; nor have I made alterations beyond omitting [...] those preambular remarks and incidental pleasantries which, having been intended to seduce the listener, might merely irritate the reader⁵.

Such a deep attentiveness towards the dichotomy between sight and hearing and how the human sensorium can be elicited by different types of texts is part of a broader reflection on aurality which Eliot extensively dealt with during the early 1930's⁶, only a few years after the beginning of his radio career⁷. Furthermore, this particular topic serves as an additional link between Eliot and Joyce, whose literary careers and reputations were closely connected to each other.

As far as Eliot's literary broadcasts are concerned, the times in which he dealt with contemporary authors on the radio are rare. Although not always consistent, his radio career is extensive, amounting to more than eighty broadcasts spanning from 1929 to 1963 dealing with literature, especially early-modern, politics and religion. Aside from the 1943 talk on

⁵ *Ibidem*.

⁶ From September 1932 to June 1933 Eliot lectured in several American Universities: The Norton Lectures at Harvard were collected in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), while The Page-Barbour Lectures were published as *After Strange Gods* (1934).

⁷ Eliot's involvement with the BBC began on 11 June 1929.

Joyce, only a few late broadcasts, from the late 1940's to the early 1960's, were reserved to contemporary authors and they have received very limited attention from the critics⁸. This reluctance to publicly talk about the literature of his time is a tendency that Eliot manifested on several occasions. For instance, in October 1929 he communicated to Charles A. Siepmann, the then Director of Talks at the BBC, that modern or contemporary poetry «would be much more difficult to do for your audience – if one is not to be cheap on the one hand or too technical on the other»⁹. On the verge of English 26, his course on English literature from 1890 to the present day that he held at Harvard during 1932-33, he wrote to his cousin, Eleonor Hinkley: «What it will be, I haven't the faintest idea; and I shall have to walk very warily not to offend literary friends and acquaintances»¹⁰. Furthermore, from Eliot's recently found notes on English 26 – which «present unparal-

⁸ Aside from his radio talk on Joyce in 1943, Eliot's late broadcasts on his contemporaries dealt with Charles Williams (1946), Paul Valéry (1946), David Jones (1954), Wyndham Lewis (1955), Edwin Muir (1959), Charles Williams (1961), and Louis MacNeice (1963). Jones and Lewis were the only ones still alive at the time of Eliot's radio talk on them.

⁹ T.S. Eliot, *The Letters of T.S. Eliot. 1928-1929. Vol. 4*, edited by V. Eliot and J. Haffenden, Yale University Press, New Haven 2013 [digital edition, number of pages variable].

¹⁰ T.S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot. 1932-1933. Vol. 6*, edited by V. Eliot and J. Haffenden, Yale University Press, New Haven 2016 [digital edition, number of pages variable].

leled evidence of his thoughts on contemporaries»¹¹ – we know that he began the course by affirming that studying contemporary literature is not comparable to exploring literature from the past since the former lacks settled values¹². Besides his crafted reluctance to openly express his opinion on contemporaries, two more reasons justify investigating the implications of this specific radio talk: the proximity of Eliot and Joyce's public reputations in the context of Modernism and, as previously mentioned, Eliot's reflections on matters centred on aurality.

2. From the Mythical Method to The Approach to James Joyce Radio Talk: Intersections of Eliot and Joyce's Reputations in the Contexts of Modernist Promotion

In *Blasting and Bombardiering* (1937), Wyndham Lewis coined the expression «Men of 1914» to indicate himself, T.S. Eliot, James Joyce, and Ezra Pound. He employed the expression nine times – rather interestingly, in quotation marks – to designate the founding male personalities of High Modernism. As Lamos points out, the use of the quotation marks from the very first use of the expression conveys «the misleading im-

¹¹ J. Harding, R. Schuchard, Introduction to T.S. Eliot, *The Complete Prose of T.S. Eliot. The English Lion, 1930-1933. Vol. 4*, edited by J. Harding and R. Schuchard, Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, Baltimore, London 2015, p. xxix.

¹² *Ibid.* p. 758.

pression of authorizing origin»¹³. The impossibility of identifying the source elevates the phrase to the level of accepted and universal truth, making it something that cannot be attributed to any specific individual. We could add that the quotation marks move the expression from the realm of subjectivity to that of axiomatic objectivity, making it hardly to dispute. In point of fact, «men of 1914» – one of the several examples of modernist self-fashioning and self-historization – «has taken a life of its own, and now circulates anonymously, simply as part of the lingua franca of modernism, like “the lost generation” or “make it new”»¹⁴. Therefore, what we gather from Lewis’s expression is a matrix of seemingly undisputable allegiances made of names, gender, literary genius, and also cultural displacement, since Eliot, like Joyce, Pound, and Lewis, not being originally from England, was one of the cultural imports of English Modernism.

Joyce and Eliot share a further modernist *axiom*, as literary contributors, respectively in prose and in poetry, to *the annus mirabilis* of Modernism. «It is not improbable that the appearance of *The Waste Land* will rank with that of *Ulysses* in the degree of interest it will call forth»¹⁵, this is how in October 1922 the forthcoming publication of *The Waste Land* in *The Dial* was presented. The close association between the two

¹³ C.R. Lamos, «*The Men of 1914*», in *The Cambridge History of Modernism*, edited by V. Sherry, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 479.

¹⁴ *Ibid.*, p. 478.

¹⁵ In *The Literary Review*, *The New York Evening Post*, CXXI, 291, 28 October 1922, p. 159.

works was covertly confirmed by Eliot himself with the publication of *Ulysses, Order, and Myth* (1923), the review in which he affirmed that Joyce's parallel use of the myth in *Ulysses* was «a method which others must pursue after him»¹⁶, and which he himself had already employed in *The Waste Land*. A method which was «a step forward making the modern world possible for art»¹⁷. During the early 1930's Eliot made several efforts, as a publisher, a growing public intellectual, and a lecturer, to promote Joyce's works, notwithstanding the ban on *Ulysses* in 1922 which was not lifted until 1936 in the UK¹⁸. As a matter of fact, three sections of *Work in Progress*¹⁹ were published in *The Criterion Miscellany* series thanks to Eliot's efforts: *Anna Livia Plurabelle* (1930), *Haveth Childers Everywhere* (1931), *Two Tales of Shem and Shaun* (1932). Another significant element is the fact that, in spite of the obscenity ban on *Ulysses*, Eliot kept adamantly defending Joyce's literary reputation. For instance, in *Thoughts after Lambeth* (1931) published in the same *Criterion* series, Eliot criticized fifty bishops, who were part of the "Youth of its Vocation" committee under the chairmanship of the bishop of London, for

¹⁶ T.S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot. The Perfect Critic, 1919-1926. Vol. 2*, edited by A. Cuda, R. Schuchard, Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, Baltimore, London 2014, p. 478.

¹⁷ *Ibid.*, p. 479.

¹⁸ For more in-depth information concerning the ban on *Ulysses* in the UK and in the US, see: C.M. Casado, *Legal Prudery: The Case of Ulysses*, in *Journal of Modern Literature*, XXVI, 1, 2002, pp. 90-98.

¹⁹ The working title of *Finnegans Wake*, which Faber & Faber published in 1939.

rebuking the writing of Joyce and Lawrence: «[T]he fifty bishops have missed an opportunity of disassociating themselves from the condemnation of these two extremely serious and improving writers»²⁰. Nonetheless, considering Eliot's public engagement with Anglo-Catholicism, he also attempted to harmonize and justify conflicting elements concerning his religious affiliations and his public allegiance with Joyce. As a matter of fact, Joyce's Catholicism, which was not mentioned in *Ulysses, Order, and Myth*, tactically acquired more and more importance in Eliot's critical and didactic work. For instance, in his English 26 course he presented Joyce as a Catholic writer, and *Ulysses* is described as «one of the most moral books ever written»²¹. Furthermore, according to Nash, the fact that in his English 26 course Eliot viewed Joyce as a high-minded theologian suggests that, in a way, he was inclined to seeing Joyce as a reflection of himself: «In a sense, Eliot is writing about himself»²². Therefore, this often-fabricated overlap between him and Joyce persisted even a decade after the publication of their respective masterpieces, albeit in a different context – one that aligned with and reinforced Eliot's evolving religious public reputation²³.

²⁰ T.S. Eliot, *Thoughts after Lambeth*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot. Vol. 4*, cit., p. 225.

²¹ T.S. Eliot, *Lecture Notes for English 26: English Literature from 1890 to the Present*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot. Vol. 4*, cit., p. 789.

²² J. Nash, *T. S. Eliot's view on James Joyce: The Harvard Teaching Notes*, in *James Joyce Quarterly*, LVI, 1-2, 2019, p. 121.

²³ According to Nash's recent study, the Notes showcase two significant changes in Eliot's perspective on Joyce: contrary to *Ulysses, Or-*

When Joyce passed away, two years after Faber & Faber published *Finnegans Wake*, an anonymous obituary notice was published in *The Times* on 14 January 1941, the day after Joyce's death. Aside from a dry summary of his literary production and personal inclinations, the text mentioned three critics to represent the extremes of opinion on his works: Edmund Gosse, who considered Joyce's writing to be immoral, Arnold Bennet, who praised the best portions of *Ulysses*, and A. E. (George William Russell), who was mostly puzzled by the Irish writer. Appalled by such a tepid obituary and having failed to have his letter of protest published in *The Times*, Eliot rewrote it with rather resentful additions for *Horizon*, under the title of *A Message to the Fish*²⁴. The letter harshly criticized the choice of mentioning three critics who, according to Eliot, belonged to an older literary generation and could not «claim

der and Myth, Eliot takes on a much more personal and emotional approach to Joyce's works. Furthermore, Eliot now portrays Joyce as a Catholic writer, making a previously neglected contribution to the ongoing Catholic question in Joyce studies.

²⁴ When Eliot sent the letter of protest to the Editor of *The Times*, they replied that they could not publish it due to restrictions of space. *A Message to the Fish* is a reference to Humpty Dumpty's poem in Lewis Carroll's *Through the Looking Glass* (1871), which narrates the speaker's attempt to seek revenge when the fish refuse to comply with his demands. «I sent a message to the fish: / I told them 'This is what I wish.' / The little fishes of the sea, / They sent an answer back to me. / The little fishes' answer was / 'We cannot do it, Sir, because—'».

to any authority as a critic»²⁵. Instead, the anonymous author of the obituary should have given «some notion of what was thought of [Joyce] by the best qualified critics of his time»²⁶. He concluded by affirming that

My motives in writing this letter extend much further than loyalty to a friend or desire to see justice done to a particular author. The name and fame of Joyce were known throughout the world: *The Times* has an equally wide reputation. I do not believe that your notice will much affect the world's opinion of Joyce; but I fear lest it may be used as evidence by those who choose to believe that England has lost respect for that one of the arts for which it has been chiefly renowned²⁷.

Although Crawford suggests that his response was driven by his perception of Joyce as a «commanding intellectual and an artistic equal»²⁸, it is highly probable that he also perceived the obituary as an attack on the modernist, and thus his own, legacy. In discussing the forthcoming publication of a posthumous anthology comprising Joyce's selected works, titled *Introducing James Joyce: A Selection of Joyce's Prose* (1942) published by Faber & Faber and which he personally edited and introduced, Eliot reflected on the fact that he was «the last living man of letters, of Joyce's generation, in England who

²⁵ T.S. Eliot, *A letter to the Fish*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*. Vol. 6, cit., p. 159.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁸ R. Crawford, *Eliot after The Waste Land*, Jonathan Cape, London 2022, p. 341.

was closely associated with him»²⁹. The commonality between Eliot and Joyce was further underscored by Eliot's market-savvy decision to publish Joyce's volume a few months after his own introductory anthology, *Points of View* (1941) containing a representative selection of his prose production, in the same Faber Sesame Books series. On the front-matter – which Jaffe defines as «the default position of framing and enunciation»³⁰ – of Joyce's anthology, the names of the two authors were prominently displayed, significantly larger than the rest of the text. In the context of modernist promotion, introductions are crucial collaborative tools, as they «always make working relationships between authors public domain»³¹. As Jaffe affirms: «For Eliot introductions are positions of enunciation and consolidation, from which he can model normative claims about working literary relationships among readers, texts and authors»³². More importantly, introductions allowed him to subtly draw attention to his own claims, to his own mastery of the author's literary production. As Nadel affirms, in his introduction to Joyce,

Eliot is careful to guide the reader not through Joyce's work but through his own method of selection. The writing, he implies, will speak for itself. There is no need to analyze Joyce, no effort to

²⁹ T.S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot: 1939-1941. Vol. 9*, edited by V. Eliot and J. Haffenden, Faber, London 2021 [digital edition, number of pages variable].

³⁰ A. Jaffe, *op. cit.*, p. 106.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid.*, p. 109.

summarize stylistic changes, thematic concerns, or mention their personal associations³³.

Contrary to the formalistic and detached *Ulysses, Order and Myth*, the approach here is similar to the English 26 course: personal and biographical. Eliot's selection comprised one short story from *The Dubliners*, *The Sister*, and extracts from *The Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses*, and *Finnegans Wake* in which «the author was present either as a child or as a young man, either as observer or as protagonist»³⁴. Furthermore, Eliot's methodology involved selecting passages that would make «the reader aware of continuity of development between one book and the next»³⁵, while also ensuring that these passages could be contextually self-contained. Consequently, each individual work, though partial, is intricately embedded within the broader trajectory of the author's entirety of literary production. This interconnectedness implies that each work not only reflects and consolidates preceding developments but also anticipates future ones³⁶. More significantly, this approach based on biography and unity of production – the same as the one Eliot employed during his course in

³³ I.B. Nadel, *Anthologizing Joyce: The Example of T.S. Eliot*, in *James Joyce Quarterly*, XXVII, 3, 1990, p. 511.

³⁴ T.S. Eliot, Introductory Note to J. Joyce, *Introducing James Joyce: A Selection of Joyce's Prose*, Faber, London 1942, p. 5.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A. Jaffe, *op. cit.*, p. 115.

1932-33³⁷ and during his radio talk – ten years later, enabled his critical mastery and knowledge of the author to be prominently displayed:

To promote exemplary works by contemporaries, he finds it necessary to posit near critical omniscience, translating the act of “closely and continuously” following a contemporary’s literary career into his current mastery of the author’s body of work³⁸.

Not surprisingly, one year later during his radio talk on Joyce, Eliot did not change trajectory in his introduction of the author. The title of the broadcast itself, *The Approach to James Joyce*, implicitly draws attention to the provider of not simply one of many potential perspectives, but rather the singular, ultimate interpretation on Joyce.

3. Eliot’s Reflections on Joyce: Radio and Auditory Imagination

«I’ll be your aural eyesness.»
(J. Joyce, *Finnegans Wake*)

As observed in the previous paragraph, the interconnections between Eliot and Joyce are multi-faceted, besides being frequently and deliberately constructed by the authors for pur-

³⁷ In the *Notes* of his English 26 course is found «Continuity of *Work in Progress*. With *Ulysses* same as with *Portrait*»: in *The Complete Prose of T.S. Eliot*. Vol. 4, cit., p. 789.

³⁸ A. Jaffe, *op. cit.*, p. 116.

poses of (self-)promotion. Nonetheless, there exists an additional aspect that more covertly, and perhaps more authentically, links the two writers namely, Eliot's reflections on the relationship between Joyce's writing and the dimension of auditory experience. In fact, one of the first points to which Eliot drew attention during his radio talk was Joyce's partial blindness having a bearing on *Ulysses* and *Finnegans Wake*:

He was an observant man; the partial blindness robbed him of his visual experience, and helps to account for the fact that in all his chief works he draws upon memories of his youth in Ireland. But a blind man can still hear. We can draw a certain parallel between Joyce and John Milton. Both lost their sight, and had to have people read to them; and both were musicians. Joyce had a very fine voice, and had had operatic training; had he not chosen literature, he would certainly have become a professional singer. The combination of great musical gift with blindness seems to have resulted, in the later work of both men, in writing which makes its strongest appeal to the ear, and which gives you very little to see³⁹.

Eliot's reflection on the repercussions of blindness on Milton and Joyce's writing had originated ten years before, during his teaching period in the United States (1932-33). Notably, when he first mentioned the aural qualities of a written literary text it was during public, oral lectures. It may seem a fortuitous coincidence that within the contexts of lectures and one radio talk, both of which oral experiences based on written texts – specifically, Eliot's notes and radio scripts – he contemplated the liminality of Joyce's writing, a writing which

³⁹ T.S. Eliot, *The Approach to James Joyce*, cit., pp. 427-28.

«destabilizes the boundaries between a text for reading and a script for performance»⁴⁰. On 3 March 1933, at the end of his sixth Norton Lecture at Harvard, which dealt with Matthew Arnold, Eliot gave a definition of «auditory imagination», a gift which, in his view, the Victorian sage did not possess:

What I call the “auditory imagination” is the feeling for syllables and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality⁴¹.

The fact that Eliot decided to collect this isolated definition, corresponding only to the final fragment of his lecture on Arnold, in his own 1942 anthology *Points of View*⁴², demonstrates that he considered it to be a particularly valuable and representative concept in his critical production. By «auditory imagination» he meant the ability to return to and from a primitive (and oral) culture, a way to transcend different planes of reality in order to make synchronically incompatible

⁴⁰A. Curtin, *Hearing Joyce Speak: The Phonograph Recordings of “Aelus” and “Anna Livia Plurabelle” as Audiotexts*, in *James Joyce Quarterly*, XLVI, 2, 2009, p. 276.

⁴¹T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot. Vol. 4*, cit., pp. 663-664.

⁴²T.S. Eliot, *Points of View*, Faber, London 1941, p. 55.

elements coexist and to bestow on the text a marked vigour, which went beyond the semantic meaning of the single words. A faculty which the sight-centred Victorian culture could not reach, and which seemed to belong only to those who had experienced «the new and surprising» modern world. Notably, in the same month, during his English 26 lecture on Joyce, while referring to *Ulysses* and *Work in Progress*, he mentioned the concept of «synchronisation»: a departure from sequential narrative which allows «several periods of time and several planes of reality» to simultaneously exist and invigorates words by means of unexpected associations. Eliot's synchronization has been defined as a developed and also more personal and emotionally felt version of the mythical method exemplified in *Ulysses, Order and Myth*⁴³. Nonetheless, according to Eliot, the auditory imagination is also ascribable to John Milton, as he explained in *Milton I*, originally a lecture titled *The Verse of John Milton*, which he held at Columbia University on 21 April 1933. Eliot's notes on this lecture do not survive but one report provides evidence that, at least partially, the lecture coincides with *Milton I*⁴⁴. In fact, the report states that Eliot discussed the oral and visual qualities of various poets, such as Pope, Milton and Joyce, «the last showing a combination of

⁴³ See: J. Harding, R. Schuchard, Introduction to *The Complete Prose of T.S. Eliot. Vol. 4*, cit., p. xxviii. J. Nash, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁴ In 1936 Eliot gave a lecture with a similar title, *A Note on the Verse of John Milton*, to the English Association. It was then published in the English Association's *Essay and Studies* and finally collected in *On Poetry and Poets* (1957) under the title of *Milton I*.

oral and visual, with the oral strongest in *Work in Progress*⁴⁵. In *Milton I*, Eliot does not address synchronization, but makes reference to a more in-depth version of the same parallelism between Joyce and Milton in his radio talk: Joyce and Milton's defective vision is seen as the cause of the sharpening of their aural gift, which in turn, is reflected in their writing. As a consequence, the «hypertrophy of the auditory imagination»⁴⁶ stemming from the absence of vision bestows on the text a certain obscurity as – rather than portraying the sensations of visual perception, allowing the reader to easily comprehend the meaning of the text – the sensuous effect of their writing only relies on sound, «so that the inner meaning is separated from the surface and tends to become something occult, or at least without effect upon the reader until fully understood»⁴⁷. Furthermore, he mentioned two different ways in which the reader can approach Milton's *Paradise Lost*, one type of reading solely based on the appreciation of sound, and another type of reading aimed at the understanding of the text's meaning. The former bears particular significance if we consider that during his 1933 lecture on Joyce, in his introduction of the posthumous Joyce anthology, and during his radio talk, he mentioned the gramophone recordings of Joyce reading a sec-

⁴⁵ In T.S. Eliot, *The Complete Prose of T.S. Eliot. Vol. 4*, cit., pp. 826-827.

⁴⁶ T.S. Eliot, *The Complete Prose of T.S. Eliot. Tradition and Orthodoxy, 1934-1939. Vol. 5*, edited by I. Javadi, R. Schuchard, J. Stayer, Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, Baltimore, London 2017, p. 376.

⁴⁷ *Ibidem*.

tion of *Work in Progress, Anna Livia Plurabelle*: «I have found that the gramophone record of the author's voice reciting it revealed at once a beauty which is disclosed only gradually by the printed page»⁴⁸. Furthermore, during his radio talk he made a very similar observation:

Joyce's last book has to be read aloud, preferably by an Irish voice; and, as the one gramophone record which he made attests, no other voice could read it, not even another Irish voice, as well as Joyce could read it himself. This is a limitation which has made more slow the appreciation and enjoyment of his last book⁴⁹.

In August 1929, James Joyce recorded *Anna Livia Plurabelle* through the efforts of C. K. Ogden, an English linguist and the creator of Basic English, who arranged for Joyce to visit his recording studio at the Orthological Institute in Cambridge⁵⁰. Aware of Joyce's visual impairment, Ogden produced enlarged photographic reproductions of the concluding pages of *Anna Livia Plurabelle*, with letters measuring half an inch in height. Despite these accommodations, the insufficient lighting in the studio rendered the text unreadable for Joyce. As a result, he had to be quietly prompted by Ogden the entire time⁵¹. In analysing audiotextual elements in Joyce's recordings, Curtin applies Barthes' concept of grain of voice, by which the

⁴⁸ T.S. Eliot, Introductory Note to J. Joyce, cit., p. 7.

⁴⁹ T.S. Eliot, *The Approach to James Joyce*, cit., p. 428.

⁵⁰ The *Anna Livia Plurabelle* recording can be heard on <https://www.ubu.com/sound/joyce.html> [last visited 28/08/2024].

⁵¹ R. Ellman, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford 1982, p. 617.

French scholar referred to the material, physical aspect of a singer's voice, an element which is able to communicate something beyond the linguistic meaning of the text. In other words, signification (*signifiance*) can germinate from the physical and phonic properties of a singer's voice alone. Moreover, by «escap[ing] the tyranny of meaning», it can convey pleasure (*jouissance*) upon the listeners⁵². According to Curtin, by privileging the sounds of words and approximating the rhythms of the body, Joyce's writing and style of recitation in *Anna Livia Plurabelle*, can be correlated with Barthes's theorization⁵³. Notably, the emphasis on the aural features of *Anna Livia Plurabelle* rather than on its semantic meaning is not dissimilar to what Eliot had already said in 1933 and during his 1943 radio talk. Another point which is worth considering is that, according to Barthes, average culture, and we could also say mass culture, demands a different form of art, an art which is clear, which can

Translate an emotion and represent a signified (the "meaning" of a poem); an art that i[n]oculates pleasure (by reducing it to a known, coded emotion) and reconciles the subject to what in music can be said: what is said about it, predicatively, by Institution, Criticism, Opinion⁵⁴.

⁵² R. Barthes, *The Grain of Voice*, in *Image-Music-Text*, edited and translated by S. Heath, Fontana Press, London 1977, pp. 179-189.

⁵³ A. Curtin, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 185.

In a way, Eliot's radio talk is ascribable to this, since it was aimed at popularizing Joyce and at satisfying the demands of the average public by presenting "the approach" to Joyce, or in Barthes's words, by reconciling Joyce's readers to predicative meaning, to what it is said about Joyce by Criticism (or by Eliot, i.e. the emblematic representative of contemporary criticism). However, Eliot also presented another way of experiencing Joyce by drawing attention to the grain, the materiality of his voice and writing being able to bear traces of *significance* and to convey *jouissance* upon the listeners. This is also confirmed by the fact that Eliot refers to Joyce's specific (grain of) voice, to his Irish accent in particular, and he does not make any reference to the semantic meaning of the text, instead he talks about "beauty", "appeal" and "enjoyment", or in Barthes's own words, *jouissance*, elicited by the auditory dimension of the text. On one hand, this confirms Coyle's hypothesis, according to which, radio represented for Eliot a pre-modern and oral medium which, just like the mythical method, was «a step toward making the modern world possible for art»⁵⁵. In other words, he recognised the importance of radio as a new way to «transform a mass audience into an intellectual community»⁵⁶. On the other hand, Eliot was not entirely innocent of the potential for publicity offered by both recordings

⁵⁵ M. Coyle, *T. S. Eliot on the Air: 'Culture' and the Challenges of Mass Communication*, in *T.S. Eliot and Our Turning World*, edited by J. S. Brooker, Macmillan Press, London 2001, p. 141; T.S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, cit., p. 479.

⁵⁶ M. Coyle, *This rather elusory broadcast technique*: *T.S. Eliot and the Genre of the Radio Talk*, in *ANQ*, XI, 4, 1998, p. 38.

and radio. In point of fact, Eliot's correspondence reveals his eagerness to make Joyce's recordings commercially available to readers, viewing it as a means of promoting *Anna Livia Plurabelle*, which was published in the *Criterion Miscellany* in 1930. In a letter dated 30 June 1931, he expressed admiration for Joyce's voice on the record and acknowledged its potential for advertising the text: «The record is magnificent – your voice to perfection. It ought to have more publicity, as it should be a great help to people who find A.L.P. difficult – as well as for the sake of its own beauty»⁵⁷.

Furthermore, Eliot sought to have Joyce's recording aired on the radio. His intention is evidenced in a letter dated 25 November 1931 from the Director of Talks at the BBC, Charles Siepmann, with whom Eliot had been collaborating for a year for his own radio talks:

In the last but one of his talks on Modern Literature Harold Nicolson is to make reference to James Joyce and his work. He is particularly anxious to include in this talk the record made by James Joyce himself of which you once spoke to me. I think at the time you yourself were anxious that this should be broadcast on some appropriate occasion, and this seems to be a useful opportunity for introducing it to listeners⁵⁸.

⁵⁷ T.S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot, 1930-31. Vol. 5*, edited by V. Eliot and J. Haffenden, Faber, London 2014 [digital edition, number of pages variable].

⁵⁸ *Ibidem*.

Nicolson's talk had been the subject of a serious dispute with the BBC. In November, the talk on Joyce proposed by Nicholson was cancelled due to a BBC policy prohibiting any mention of books under censorship in their broadcasts. After a period of intense negotiations, and with the restriction from BBC authorities against mentioning the word *Ulysses*, Nicholson's broadcast on Joyce eventually aired on 8 December 1931. During the broadcast, Nicholson discussed Joyce's work, read excerpts from *Ulysses*, and played a recording of Joyce reading from *Anna Livia Plurabelle*⁵⁹. On 16 December 1931, Eliot wrote to Joyce, complimenting Nicolson's effort: «I thought that Nicolson put up a very good fight and handled the subject very ably last Tuesday. He seems to have precipitated a crisis in the affairs of the B.B.C. and I daresay there will be a good many wigs on the green before it is finished»⁶⁰.

Nicolson's talk marked the beginning of the BBC's long engagement with the radio broadcasting of the works of James Joyce. In point of fact, from 1931 to 1956 the BBC broadcast more than one hundred programmes related to the Irish writer, including Eliot's radio talk⁶¹. It would then appear that Eli-

⁵⁹ P. Callan, *electrically filtered for allirish earths and obmes: Broadcasting the Work of James Joyce on BBC Radio, 1931-56*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 0,0, 2018, p. 10.

⁶⁰ T.S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot, 1930-31. Vol. 5*, cit., [digital edition, number of pages variable].

⁶¹ According to Callan, *op. cit.*, p. 3, the BBC promotion of Joyce's work was part of a longitudinal frame of support for Irish-themed materials. As a matter of fact, from February 1930 to June 1939, the BBC regularly broadcast the work of the Abbey Theatre as part of a

ot's interest in Joyce's recording of *Anna Livia Plurabelle* partly stemmed from the desire of promoting and popularizing the sales of a literary work in which he was involved as a publisher, by drawing attention to its acoustic dimension. His efforts to commercialize and to broadcast Joyce's reading during 1930 and 1931 confirm it. Nevertheless, the start of public discussions on the acoustic dimension of Joyce's work also coincides with a period in which Eliot himself was experimenting with recordings of *The Waste Land*. In point of fact, thanks to the fairly recent studies of Swigg (2012) and Camlot (2019), Eliot's 1933 non-commercially-released recordings of *The Waste Land* at Columbia University have been scrutinised⁶². Previous to their investigations, the best-known gramophone record of the poem was the one made in July 1946 at the NBC studios, for the Library of Congress of New York, performed by Eliot, in Camlot's words, in a «robotic liturgical voice»⁶³. The current analysis allows us to contextualize these recordings in the wider frame of Eliot's reflections on the aural dimension of Joyce's writing from 1933 onwards. Additionally, Eliot's own and concurrent involvement in recording technology serves as a further junction between the two authors.

varied Irish creative stream, testifying to their desire to build stable transnational, cultural relationships.

⁶² The recordings can be found at: <http://s699163057.websitehome.co.uk/ts-eliot-audio-recordings> [last visited 28/08/2024].

⁶³ J. Camlot, *Phonopoetics. The Making of Early Literary Recordings*, Stanford University Press, Stanford 2019, p. 140.

As both Swigg and Camlot point out, Eliot's 1933 recordings of *The Waste Land* were made at Columbia University, run by William Cabell Greet, professor at Barnard College, and his colleague, George Hibbitt. The studio had originally been set up to collect dialect samples, but it was also used for the recording of poets with the aim of teaching pronunciation and elocution. The recordings of visiting poets that were made included records by W. H. Auden, Robert Frost, Vachel Lindsey, Harriet Monroe, Edgar Lee Masters, and Gertrude Stein, in addition to those of Eliot, and they were collected for the purpose of correcting students' speech. According to Swigg, one important aspect of the recorded reading of *The Waste Land* is that Eliot's performance can direct the listener's ear to qualities which are already in the text, his spoken reading does not add anything, instead it draws attention to auditory aspects that are often overlooked by the eye⁶⁴. Moreover, he points out that the 1933 recording of *The Waste Land* differs from the one made in 1946. Nonetheless, as Camlot affirms, there is not a single recording of the poem made in 1933, but several and distinct experimental renditions of each of its sections⁶⁵. Camlot's findings crucially complicate the analysis of the 1933 reading, as Eliot did not intend to make one definitive version at the time, rather he was testing the possibilities of the record-

⁶⁴ R. Swigg, *Quick, Said the Bird. Williams, Eliot, Moore and the Spoken Word*, University of Iowa Press, Iowa City, 2012, p. xv.

⁶⁵ According to Camlot, *op. cit.*, pp. 142-143, there are twelve two-sided disks containing in total five different versions of *The Burial of the Dead* and *Death by Water*, three each of *The Fire Sermon*, *A Game of Chess* and *What the Thunder Said*.

ing technology. Hence, «what we mean by Eliot’s 1933 recording of *The Waste Land* depends on which take of a particular section of the poem we are referring to»⁶⁶. Moreover, Camlot points out that in Greet’s studio they employed instantaneous disc recording, which had the advantage of enabling immediate playback, allowing Eliot to promptly scrutinize his oral renditions of the poem, and potentially adjust his performance⁶⁷. Therefore, if we consider the nature of a poem like *The Waste Land*, teeming with a multitude of impersonal voices, Eliot’s histrionism in the various interpretations of the poem, and his tendency towards self-scrutiny, it becomes clear why he was so fascinated by the possibility of listening and self-listening offered by the recording technology. This is confirmed by the fact that Eliot’s most known reading record of the poem, the 1946 version, seems to be, according to Camlot who analysed and compared the waveforms of the recordings, an edited fusion of the best takes recorded in 1933: «One way to understand Eliot’s 1933 recordings of *The Waste Land* is to hear them as an experimental step on the way to the calculatedly numb or mechanical delivery of his “definitive” recording of 1946—the one he allowed to be released commercially for the next thirty years of his life»⁶⁸.

Therefore, Eliot’s initial considerations on aurality and his experiments with recording techniques are concentrated within a brief time span, specifically during the spring of 1933,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 143-144.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 148.

from March to May⁶⁹, while he was teaching in the United States. If we consider Eliot's early experiments in recording his poetry in the context of his enduring involvement in radio broadcasting, it is even more significant the fact that only one year after the recordings of *The Waste Land*, he got involved as a publisher in the release of the pioneering study *par excellence* on the blind medium: Rudolf Arnheim's *Radio*, published for the first time by Faber in 1936, «at a time when the devastation of German culture prevented its author from publishing it in the original language»⁷⁰. On 6 March 1934, Eliot wrote to Siepmann

I wonder whether you could find time in the midst of your official duties to read for us and give a reader's report on the manuscript of a new book by Rudolf Arnheim? [...] If you consent to read it, I should like [you] to consider at the same time whether the book is important enough to be valuable from the point of view of the B.B.C., both for the use of people actually engaged in broadcasting work and also for the edification of the general public⁷¹.

⁶⁹ Eliot's first mention of aural imagination occurred during his Norton Lecture on Matthew Arnold, on 3 March 1933. In the same month he taught his English 26 lesson on Joyce. *The Verse of John Milton* lecture, in which he also mentioned the aural qualities of Joyce's writing, occurred on 21 April 1933. Finally, according to Swigg, *op. cit.*, p. 127, his recordings of *The Waste Land* most likely occurred in May 1933.

⁷⁰ R. Arnheim, *Radio*, Da Capo, Boston 1972, p. 12.

⁷¹ T.S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot, 1934-35. Vol. 7*, edited by V. Eliot and J. Haffenden, Faber, London 2017, [digital edition, number of pages variable].

From this letter, it is rather evident that it was in his own interest as a publisher – but also as an emergent broadcaster, having begun his collaboration with the BBC only five years earlier – to ensure that the book would appeal not merely to broadcasters, including himself, but also to the general public. As Arnheim himself wrote, the first edition – which the editor had enhanced with photographs to offer to the unspecialised audience a glimpse of what broadcasters, studios, and audiences were like at the time – was a success, as it quickly went out of print⁷². Essentially, not only did Faber & Faber, as a publishing house, secure the publication of a book concerning a previously unexplored subject, but educating himself and the English public about the burgeoning radio technology represented for Eliot a further strategic advantage for his own broadcasting career. The «aural art», as Arnheim defines it, was such a novelty in critical studies that he had «not only to invent the terms and rules for a new artistic phenomenon, but also to give some idea of this phenomenon itself»⁷³. Moreover, his study did not merely focus on properly artistic radio forms, i.e. radio features and radio drama, but it thoroughly encompassed the analysis of any type of aural expression, including announcements, lectures and discussions, as «everything that takes place at the microphone is submitted to the rules of aural art»⁷⁴.

We then see how Eliot was deeply aware of how his contemporary world was permeated by new communication

⁷² R. Arnheim, *op. cit.*, p. 11.

⁷³ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁴ *Ibid.*, pp.18-19.

technologies. His interest in the aural art was profound and embraced different domains: not only as a lecturer, a critic, a broadcaster, but also as a publisher, he contributed to the diffusion of a type of literature, Joyce's and partly his own, which presented a tension between the oral and the written form. Furthermore, being engaged in oral technologies, specifically gramophone and radio, he saw these media as potential instruments for the dissemination and promotion of Joyce's and his own work, especially at a time when the main representatives of Modernism were declining. In point of fact, it could be affirmed that his preoccupations concerning the future of the modernist legacy led him to covertly exploit and experiment with the new technologies of the modern world. Hence, although Eliot has long been canonized as one of the most conservative and elitist figures within High Modernism, studies such as this one, which focus on his engagement with contemporary oral technologies, reveal his profound interest in these media and his strategic use of them for the purposes of promotion and perpetuation of the modernist legacy. Eliot's reflections examined in this study, though less frequently explored by critics, covertly constitute his most enduring legacy, especially as they might be seen as the embryonic stage of later and more developed inquiries, especially McLuhan's, which have investigated the relationship between Modernism – chiefly in the case of Joyce – and the evolving communication technologies of the time.

Sara Pallante

III. The Passions of the Mind in Samuel Beckett's *Words and Music*

by Lucia Esposito

1. *Elective Affinities*

In Samuel Beckett's extensive repertoire, which includes works belonging to the most diverse genres and media, the radio pieces (*All That Fall*, broadcast in 1957; *Embers* in 1959; *Words and Music* in 1962; *Cascando* in 1963; *Rough for Radio II* in 1976) are certainly the ones that have suffered most from the lack of critical attention. However, after the British Sound Archive made the original recordings available on four CDs in 2006, a few more studies have been devoted to them¹, confirming their relevance in the author's career and also their influence on his following output.

In the Fifties, the avant-garde BBC Third Programme, which was «*the* principal vehicle for Beckett's public dissemi-

¹ Among others, *Samuel Beckett and BBC Radio. A Reassessment*, ed. by D. Addyman, M. Feldman, and E. Tønning, Palgrave Macmillan, New York 2017; P. Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's Radio Plays*, Bloomsbury Academic, London 2022. More precisely focused on musicality, K. Branigan, *Radio Beckett: Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett*, Peter Lang, Bern 2008. See also my own volume *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, ESI, Napoli 2005.

nation in Britain»², was particularly prone to the representation of the «isolated, utterly encapsulated individual»³. According to Horst Priessnitz, «the journey into an inner reality, into a world of desire and dream, alienated to the point of unrecognizability, was achieved in dramatic forms to be found only in the Third Programme. [...] Language, not action dominated; language was indeed the showplace where the action happened»⁴. It is not surprising, therefore, that Beckett found the Programme extremely congenial to his own explorations of human interiority and the capacity of verbal language to express it. Moreover, he exploited the medium specificity in a truly experimental sense, promoting a more conscious investigation of the aural dimension.

Indeed, it seems that the author had a true vocation for radio⁵. Almost all of Beckett's works are configured as an inner journey undertaken by characters who have an eminently vocal consistency. They speak and are spoken to by voices that belong to their unconscious or their past and that are projected

² D. Addyman, M. Feldman, and E. Tønning, *Introduction*, in *Samuel Beckett and BBC Radio. A Reassessment*, cit., p. 4.

³ H.P. Priessnitz, *British Radio Drama: A Survey*, in *Radio Drama*, ed. by P. Lewis, Longman, London and New York 1981, p. 41.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Many critics agree on his natural penchant for radio. Even an article published in *The Times* on 25 June 1959 described him as «essentially a radio dramatist»: although his stage works were «theatrically viable, even their austere power would be intensified by performance to an audience sealed in a darkened room». Cit. in M. Esslin, *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*, Methuen, London 1975, p. 5.

outwards, made to interact with each other, as if on the stage of a mental hallucination. Completely made up of words, they never feel totally expressed by them anyway. After all, Beckett writes in a neuralgic period – post-war, and crossed by tumultuous currents in the world of electric media – in which the focus is totally on language and on its deflated communication possibilities. A peculiar example of this new sensibility is the revolutionary sonorisation of Joycean writing, which, especially with *Finnegan's Wake* (1939), turns into a «voice machine»⁶, in which the word is above all a phonic element, linked more to sensory perception than to comprehension; more to reading aloud than to silent reading. Similarly, the disembodied voices that Beckett entrusts to the radio medium aim to make directly experience – in a pre-logical, pre-referential dimension – the spell of a language that, as Rudolph Arnheim had pointed out, is above all sound and expression, not meaning⁷. It is not surprising then that, following the staging of *Endgame* and his first experimentation with radio, Beckett claimed: «My work is a matter of fundamental sounds»⁸.

⁶ G. Frasca, *La lettera che muore*, Meltemi, Roma 2005, p. 205.

⁷ R. Arnheim, *Radio*, Faber and Faber, London 1936, pp. 27-28. Some critics, such as Gaby Hartel in *Emerging Out of a Silent Void: Some Reverberations of Rudolf Arnheim's Radio Theory in Beckett's Radio Pieces* (in *Journal of Beckett Studies*, XIX, 2, 2010, pp. 218-227) argue for Beckett's possible reception of early radio theory through the reading of Arnheim's work, which appeared in English in a translation by Beckett's acquaintance Herbert Read.

⁸ S. Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by R. Cohn, John Calder, London 1983, p. 109.

From *Embers* onwards, in fact, the author begins to increasingly assimilate the verbal language of his radio plays to a vocal flow in which the word is «not *about* something; it is *that something itself*»⁹, leading towards an affective experience rather a rational understanding of it. After all, following a remark on the excessive speed of Mouth's monologue in *Not I*, Beckett would respond: «I'm not unduly concerned with intelligibility. I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect»¹⁰. Indeed, Beckett will try to express more and more what cannot be deciphered by hermeneutic listening (what Roland Barthes, in his essay on listening, considers suitable for a piece of conventional classical music), but only by an unconscious to unconscious listening, focused more on form, rhythm and cadence (necessary, instead, to tune in to experimental music, such as that of John Cage)¹¹; a listening aimed at perceiving even the unspoken and the unspeakable¹².

⁹ S. Beckett, *Dante . . . Bruno. Vico. Joyce*, in *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Cit. in S.E. Gontarski, *Introduction: Towards a Minoritarian Criticism – The Questions We Ask*, in *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, ed. by S.E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, p. 10.

¹¹ R. Barthes, *Listening*, in Id., *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Los Angeles 1985, pp. 245-260.

¹² This extreme sensitivity of Beckett to the dimension of listening leads him to describe the condition of the narrator of *The Unnamable* in exquisitely acoustic terms: «Perhaps that's what I am: the thing that divides the world in two – on the one side the outside, on the other side the inside. [...] I'm the partition. [...] I'm the tympanum. On the one hand the mind, on the other the world: I don't belong to either». S. Beckett, *The Unnamable*, in Id., *Molloy, Malone*

Blind to the invisible worlds of radio, the listener, like the writer before him, is urged to perceive what is presented to him in an instinctive, infra-rational way; to peer like a seer into the darkness of what is submerged beneath the surface of reality; to plumb the dark depths from which the phantasmal sound presences that stimulate the imagination seem to arise¹³.

But why was the language of radio so capable of translating such impalpable materials of the imagination? According to Arnheim, the radio had made it possible, by performing a small miracle, to restore to the word its phonosymbolic musicality – suggestive and powerfully evocative – which better than anything else was able to resonate the depths of the soul: «In wireless the sounds and voices of reality claimed relationship with the poetic word and the musical note, sounds born of earth and those born of the spirit found each other»; thus, writing a radio play becomes «a poetic activity»¹⁴. In practice, radio art allowed writers to aspire, as Walter Pater put it, «towards the condition of music», implying «a certain suppression or vagueness of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding»¹⁵. However, as Elissa Guralnick points out, Beckett used radio for an even bolder goal, that of literally assimilating

Dies, The Unnamable, Alfred A. Knopf, New York and London 2015, p. 439.

¹³ Emblematic is the incipit of the novella *Company*: «A voice comes to one in the dark. Imagine». S. Beckett, *Company*, John Calder, London 1980, p. 7.

¹⁴ R. Arnheim, *op. cit.*, pp. 15, 208.

¹⁵ W. Pater, *The Renaissance Studies in Art and Poetry* [1873], Macmillan, London 1914, pp. 135-137.

speech to music, taking it towards a point of maximum abstraction¹⁶. Reporting (and sharing) Arthur Schopenhauer's belief in the superiority of music over all other arts, he wrote in his juvenile essay on *Proust*: «Music is the Idea itself, unaware of the world of phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in Space but in Time only, and consequently untouched by the teleological hypothesis» (92)¹⁷. Thus, the word-music of Beckett's last radio plays attempts to shed all its ballast: meaning, action, and narrative – although the latter, carried by words even in the form of a simple innuendo, continually interferes¹⁸ – aiming to become itself an impression “*sine materia*” (93), to the extreme limits of the non-word.

In this sense, *Words and Music*, to which the following pages will be devoted, is one of Beckett's most experimental points of arrival: it represents the quintessence of a radio drama, with its use of the fundamental materials of the art of sound (words and music) in the role of characters immersed in the darkness of the artist's mind; in that invisible region from which the phantasmal worlds of radio also emerge and take shape. Within this enclosed space – a skullscape, or soulscape, if you like – the vocal and musical instruments of the artist tune in to give expression, possibly together, to his intuitions.

¹⁶ E. Guralnick, *Sight Unseen. Beckett, Pinter, Stoppard and Other Contemporary Dramatists on Radio*, Ohio University Press, Athens 1996, p. 77.

¹⁷ This quote and all subsequent ones from *Proust* [1931] are taken from *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Calder & Boyars, London 1965.

¹⁸ E. Guralnick, *op. cit.*, p. 93.

However, as I will attempt to demonstrate, the implicit effort on the part of the verbal flow to free itself of its narrative impulse is here primarily aimed at dismantling the conventional and normative way in which stories express and construct the self. As the philosopher Martha Nussbaum writes, «narratives [...] respond to certain patterns of living and feeling»; in their own structures, they «contain and teach forms of feeling, forms of life» and, «once internalized, they shape the way life feels and looks»¹⁹. In short, they are the product of habit. Erected by convention, they prevent one from experiencing reality without the filter of pre-coded perceptions and emotions, as well as from exploring more freely the real self, or rather, the multiple selves of one's personality. It is not surprising, then, that Beckett is so intent on unravelling narrative: his works seem to be totally focused on the problem of seeking out and writing the self, or rather, of writing the self in the act of writing the self: an autobiographical activity included in the broader Beckettian field that H.P. Abbott has called «autography»²⁰. Music, in fact, as Catherine Laws points out, is not only the idealised entity we find discussed by Beckett in *Proust*, but also a way of expressing subjectivity²¹, even though,

¹⁹ M. Nussbaum, *Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love*, in *Ethics*, XCVIII, 2, 1988, p. 226.

²⁰ H.P. Abbott, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996.

²¹ In *The Music of Beckett's Theatre* (in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, XIII, 2003, p. 127), Laws writes: «The musical effect is intimately bound up with the problematics of communication, subjectivity and representation. The more the "characters" attempt to define an objective sense of self by telling its stories, the more appar-

in the very act of (e)vocation, the recollected experiences, memories, emotions lose their relationship with autobiographical matter, translating into fiction and symbol. As Peter Boxall points out, from the novella *First Love* (1946) onwards, Beckett's narrators «repeatedly claim absolute imaginative control over the non-existent world that they invent, while, equally repeatedly, if unwillingly, allowing that the things of their stories share their existence with objects that are located in a remembered world beyond them»²². However, oscillating between memory and invention, between a worldly I chained to a culturally specific moment and a self-proclaimed invented not I still remains, in Boxall's view, a residual autobiographical vein, subtle albeit tenacious, «that stretches throughout his fiction»²³.

This residual autobiographical vein, referable to the persistence of memories and emotions, mostly painful, which Beckett confessed were real «obsessions» for him²⁴, is also present, in my opinion, in *Words and Music*, despite the marked abstraction of the radio play and the obvious work of denarrativisation undertaken within it²⁵. The focus of the following

ent the impossibility of stabilising that representation and the more evident the performative condition of selfhood».

²² P. Boxall, 'The Existence I Ascribe': *Memory, Invention, and Autobiography in Beckett's Fiction*, in *The Yearbook of English Studies*, XXX, 2000, p. 137.

²³ *Ibidem*.

²⁴ J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996, pp. xx-xxi.

²⁵ As scholars of autobiography point out, we usually conceive and construct our life as a coherent story in order to make sense of it.

pages will, therefore, be on the emotional and experiential load that that vein carries and the entirely original way of expressing it that Beckett found. How to transform one's tormented emotions, present and past, into emotions that we could call *aesthetic* is, according to my reading of the work, its main topic. At the same time, *Words and Music* is particularly revealing of the impossibility of completely severing the umbilical cord that binds even the most mental and self-absorbed artist to the outside world, to life, to the past: inescapable sources of perception and inspiration, however depersonalised they may be²⁶.

Beckett, far from following narrative constraints and representing a unitary and true self, or aiming at integrally recovering the past from the perspective of the present, seems to stress the illusory nature of such mythopoeic endeavour, anticipating the deconstructionist view of such scholars as Paul De Man, with his notion of autobiography as something that «deals with the giving and taking away of faces», «with figuration and disfiguration». P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, in *Modern Language Notes*, XCIV, 5, 1979, p. 926.

²⁶ On the inescapable relationship between the inside (the mind) and the outside (the world), emphasised by the protagonist of *The Unnamable* in describing himself as a tympanum, see O. Beloborodova, P. Verhulst *Broadcasting the Mind: Extended Cognition in Beckett's Radio Plays* (in *Beckett and Modernism*, ed. by O. Beloborodova, D. Van Hulle, and P. Verhulst, Palgrave Macmillan, New York 2018, pp. 239-257). The essay addresses the problematics of the functioning of the creative mind – so dear to Beckett – from a postcognitivist point of view.

2. *The Ebb and Flow of Emotions*

The entire Beckettian oeuvre seems stubbornly aimed, in general, at shunning man's natural narrative impulse by subverting and dismantling the diegetic structure of the stories, even to the point of «narratricide», in Abbott's words²⁷. As abstract as it is, *Words and Music* still presents three figures to whom the author nevertheless continues to give a fictitious name. Indeed, it would be more correct to say that Beckett merely names the protagonist, the artist, or more generally the creative instance, whom he calls Croak, while it is the old Croak himself who, as in a play-within-the-play, calls Joe and Bob the characters that among the piece's *dramatis personae* are more essentially enlisted as Words and Music. We are still in the presence, then, albeit in the process of complete dissolution, of a boundary between different ontological dimensions and of narratological elements, such as an intradiegetic narrator and characters, which ensure the presence of a story.

The two characters, however, represent nothing more than the two components, or flows (verbal and non-verbal) that spring from the depths of the artist and inhabit his head, despite the fact that Beckettian characters always stubbornly deny this²⁸. They are the two instruments with which he is able

²⁷ H.P. Abbot, *Narratricide: Samuel Beckett as Autographer*, in *Romance Studies*, VI, 1, 1988, pp. 35-46.

²⁸ This obsession, frequently recurring in all Beckett's oeuvre, is exemplary expressed in *Malone Dies* (in S. Beckett, *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, cit., p. 251): «You may say it is all in my head,

to give voice, on the one hand, to his intellectual faculty (reason) and, on the other, to the emotional one (soul)²⁹; in short, the percipient – or the experiencing agent – interacts with his own personified perceptions, with which, as Beckett writes in *Proust*, the artisan must give form to (translate) the artist's intuition (the «text» that he has «acquired» - 84), and which here are entrusted to a sonorisation that is, according to Gabriele Frasca, the result of a «robust allegorical twist»³⁰. Of central importance in this work therefore becomes the question of whether music is really a completely non-referential language, or whether it can have its own particular way of meaning. Two of the most authoritative voices on the subject are those of Deryck Cooke and Lawrence Kramer. On the one hand, Cooke states that «music cannot express concepts; [...] it can only express feelings»³¹, feelings that, according to the scholar, are traditionally associated with certain intervals and musical idioms – whereby, for example, the interval of a major third would arouse pleasure, the interval of a minor sixth would arouse anguish; increasing pitch intensity would arouse growing emotion, and so on – pursuing a research that Guralnick believes has strong affinities with the 18th-century notion that music evokes emotions by imitating those rhythms of lan-

and indeed sometimes it seems to me I am in a head [...]. But hence to conclude the head is mine, no, never».

²⁹ The three of them represent somehow the triad *noûs*, *psyche*, *soma* in the Greek tradition.

³⁰ G. Frasca, *Le voci della radio*, in *Il piccolo Hans*, LXVIII, 1990, p. 117 (my translation).

³¹ D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford 1959, p. XII.

guage that are supposed to reflect those feelings³². On the other hand, Kramer, while conceding that musical processes never formulate propositions or assert truths, argues that their processes can be likened to performative acts in nature, hence, he suggests, «if we can learn to recognize them as such, to concretize the illocutionary forces of music as we concretize its harmonic, rhythmic, linear and formal strategies, we can then go on to interpret musical meaning»³³.

It must be said, however, that music in radio plays has always been used more for its emotional immediacy than for its semantic potential. As the director of Beckett's early radio plays, Donald McWhinnie, put it, after the assault already perpetrated on the ear by the sound of the human voice, music

³² E. Guralnick, *op. cit.*, pp. 199-200. Also according to the cognitivists Keith Oatley and Philip N. Johnson Laird ("How poetry evokes emotions", *Acta Psychologica*, CCXXIV, 2022, pp. 1-11), the prosody of a poem and music evoke emotions by mimicking the characteristics of people in emotional states.

³³ L. Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley 1990, p. 9. Also in the introduction to *Music and Its Narrative Potential*, ed. by C. Van Nerom, A. Peeters, B. Bouckaert (Brill, Paderborn 2024, pp. vii-viii), the narrative and semantic potential of music is affirmed on the basis of two main assumptions: «(1) that music moves in time, and (2) that music exhibits points of reference that follow a certain logical path». In the words of J.J. Nattiez cited by the authors, the «syntactical [...] dimension of music» gives a logic to music through the succession of materials: "repetitions, returns, preparations, expectations, resolutions, and [...] continuity».

operates in radio «a double assault on the emotions»³⁴; according to producer and critic Martin Esslin, it is the music that «portrays and represents the ebb and flow of the emotions»³⁵. Music, in fact, as Nussbaum puts it, seems to be eminently «connected to our emotional life», capable to reveal «hidden movements of love and fear and joy that are inside us». Far from expressing «our very at-homeness in a world of narration», it «can bypass habit, use and intellectualising in such a way that its symbolic structures seem to pierce like a painful ray of light into the most vulnerable parts of the personality», proving particularly well-suited to express what lies beneath conscious understanding and to go «to the bottom of things»³⁶. As Gustav Mahler wrote in a letter to Max Marschalk, «My need to express myself musically [...] begins at the point where the *dark* feelings hold sway, at the door which leads into the “other world” [...] in which things are no longer separated by space and time»³⁷. It is no wonder that Beckett ends up entrusting Music, in person, with the role of the artist’s spiritual dimension in constant dialectical tension with the need to verbally translate an intuitive image that springs from the obscure depths of the self and needs to crystallise into a purer emotion. In fact, the author’s entire oeuvre seems to continually tend

³⁴ D. McWhinnie, *The Art of Radio*, Faber and Faber, London 1959, p. 65.

³⁵ M. Esslin, *op. cit.*, p. 125.

³⁶ M. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, New York 2001, pp. 254, 268-269.

³⁷ Cit. in *Ibid.*, p. 255.

towards music, with its constant focus on sound and rhythm and the phonetic structure of verbal textures and silences³⁸, and with the continuous elusiveness of a precisely determinable sense. However, as already mentioned, it was above all radio drama that, being an exclusively temporal art, more fully satisfied its thirst for musical abstraction, leading its language to *imitate* music to a greater extent³⁹.

³⁸ On the relation between Beckett's art and music, see, among others, M. Bryden, *Sounds and Silence: Beckett's Music*, in *Samuel Beckett Today / Aujourdhui*, VI, 1997, pp. 279-288, and C. Laws, *Headaches Among the Overtones Music in Beckett / Beckett in Music*, Rodopi, Amsterdam and New York 2013. Once Beckett complained that producers didn't «seem to have any sense of form in movement. The kind of form one finds in music, for instance, where themes keep recurring» (cit. in G. Hauck, *Reductionism in Drama and the Theatre. The Case of Samuel Beckett*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland 1992, p. 179). This *echo principle* is a relevant aspect of his conception of a dramatic text as a musical score, in which certain notes, rhythms, phrases and themes are continuously repeated.

³⁹ This kind of intermedial simulation is referred to by Irina Rajewsky as «intermedial reference»: *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in *Intermédialités*, VI, 2005, pp. 43-64. Louise Cleveland, in *Trials in the Soundscape: The Radio Plays of Samuel Beckett* (in *Modern Drama*, XI, 3, 1968, pp. 267-282) enumerates the ways in which words mimic music in each radioplay: the symmetrical structure of *All That Fall* emulates retrogradation; Henry's voice in *Embers* establishes a counterpoint with the unstoppable rhythm of the sea; *Words and Music* uses repetition and tonal differentiation; *Cascando* is played on rhythm and continuity. For Cleveland, in fact, radioplays create in sound «analogies for perceptual struggles», *op. cit.*, p. 280.

In *Words and Music* not only does Beckett incorporate into the script, alongside words, a balanced correspondence of musical annotations to give voice to Music⁴⁰, but he also bends the language of Words to the utmost so that it imitates the rival. The form of the radio play is thus likened to that of a symphony, whose division into tempos and themes it follows. Indeed, the entire work, which Esslin describes as so «radiogenic» that its appreciation on paper alone, as well as an effective adaptation, is impossible⁴¹, unravels its plot precisely around the dramatic relationship between the two languages engaged in a sort of contest to the best representation of three themes: Love, Age and Face. The author presents us with the two characters as servants of Croak, who is continually referred to as «Lord», and therefore as their master (and Creator). On the one hand, then, we have Words, who from the outset shows a certain hostility to the roommate in the darkness of the artist's mental chambers («How much longer cooped up here in the dark? [With *loathing*.] With you!» - 287)⁴² and who, to beguile the wait for the call to work, begins to practise composition by developing the theme of Sloth (so familiar to Beckett, who spent days in bed and whom Peggy Guggenheim nicknamed Oblomov): «Sloth is of all the passions the most powerful pas-

⁴⁰ After the first broadcast in 1962 with music by John Beckett, there was another in 1973 with music by Humphrey Searle, while the American edition in 1987 featured the collaboration of Morton Feldman.

⁴¹ M. Esslin, *op. cit.*, p. 136.

⁴² This quote and the following from *Words and Music* are from the Faber and Faber edition of *The Complete Dramatic Works*, 1990, pp. 285-294.

sion and indeed no passion is more powerful than the passion of sloth, this is the mode in which the mind is most affected and indeed...» (287). Music interrupts him, but Words continues undaunted to unleash his quasi-academic treatise, which, however, as Guralnick notes, appears to be emptied of any real informational meaning and to take on hybrid musical connotations, as can be seen from the continual variations on a theme produced by the change of order in the alliterative phrases⁴³:

The mode in which the mind is most affected and indeed in no mode is the mind more affected than in this [...] real or imagined pleasure or pain pleasure or pain real or imagined [...] of all these movements and who can number them of all these movements and they are legion [...] by no movement is the soul more urged than by this to and from by no movement the soul more urged than by this to and... (287)

In a setting that has not infrequently been described as archaic or medieval, Words' rhetorical disquisitions on the nature of emotions and their kinetic and performative force closely recall one of the most important treatises on emotions of the English Renaissance, *The Passions of the Mind in General* written by the Jesuit Thomas Wright in 1604, when the term *emotion* was not yet widely used. In fact, it seems to have first appeared in 1590, although writers such as Shakespeare often used the word *motion* to refer to a dynamic force capable of shaking the mind and body and causing a major, often painful, change from one state of mind to another. According to Wright, emotions are «internal acts or operations of the soul

⁴³ E. Guralnick, *op. cit.*, p. 89.

bordering upon reason and sense» that «never let the soul be in quietness, but ever either flowing with pleasure or ebbing with pain»⁴⁴. They «mightily change and alter the quiet temper and disposition of the mind. For if peace be a concord or consort of our sensual soul with reason, if then the mind be quiet [...] then the soul is troubled when passions arise up and oppose themselves against reason. Inordinate affections [...] disquiet the mind and trouble the peaceable state of this petty commonwealth of our soul»⁴⁵. The petty commonwealth disturbed by passions, «flowing with pleasure or ebbing with pain», which Words discusses in his highly permutative style⁴⁶, is, of course, Croak's (of which Words is only narrative instance) and it is no coincidence that the passion he speaks of at the beginning, before Croak comes and regulates its flow, is sloth. The root of the term *passion* is the same as that of the Latin *pati*. In this case it does not mean to flow with exuberance. It means to suffer. And Croak's suffering, that by which he finally visits his «comforts» so that the creative process can finally begin, is that «suffering of being» of which Beckett speaks at length in *Proust*, and which he identifies with the death or slumber of Habit, which covers every experience with

⁴⁴ T. Wright, *The Passions of the Mind in General*, 1604, available online at https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/WrightPassions_M/index.html.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ As Xuyan Shen points out in *On music in Samuel Beckett* (in *Opticon* 1826, XIV, 2012, p. 11), «the words repeat in patterns of permutation, in an effort to become pure sound; [...] in order to realise exhaustive permutation, the words often form an enclosed place in which all the possibilities could be achieved».

familiarity. That of the writer is, in fact, a continuous transit «to and from» (or ebb and flow), between an external reality, agitated by the inordinate motions of life, and an internal reality that is profoundly static but terribly destabilising; that perilous zone that in *Proust* – which it is particularly useful to revisit in this regard – is described as: «precarious, painful, mysterious and fertile, when for a moment the boredom of living is replaced by the suffering of being» (19), that is, «the free play of every faculty» (20). Habit, on the contrary, conceals the essence, the pure idea uncontaminated by (pre)conception, the object that, «detached from the sanity of a cause and inexplicable», may be a «source of enchantment» (23). Indeed, suffering «opens a window on the real and is the main condition of the artistic experience» (28) because, thanks to involuntary memory, stimulated by the neglect or agony of Habit, it allows more to be expressed with less, «more because it *abstracts* the useful, the opportune, the accidental» (33; my italics). In this condition of extreme solitude, in which the artist is «active but negatively» (65) because his spirit contracts, distancing him from what is external, the old self unravels, de-composes. And it is in this parodically Wordsworthian «tranquillity of decomposition» that Beckett's narrators, Molloy tells us, recollect «the long confused emotion that was [their] life»⁴⁷.

It is in this sense that the autobiographical element acquires a particular value. Even though it is a moment of total disengagement from the outside world, in which the passion of the mind totally coincides with the passion of writing, the

⁴⁷ S. Beckett, *Molloy*, in Id., *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, cit., p. 24.

source and starting point of this sacred moment, as in the purest – because sensorial and aesthetic – Proustian recollection, is nevertheless provided by the physical world, by immediate and fortuitous acts of perception, which, again in *Proust*, enlist the Proustian protagonist's encounter with a literary artefact, a novel by George Sand (36-37). When in *Words and Music* Croak makes his entrance, he apologises for the delay by saying «The face [Pause.] On the stairs [...] In the tower» (287-288). As has been rightly observed, this is an image derived from the poem *The Tower* by W.B. Yeats⁴⁸, which in this case must have served as a perceptive stimulus for creative inner excavation. The characteristic suggestiveness of poetic compositions, hinging on symbol rather than concept, is according to the psychologist Keith Oatley what most «prompts the reader's own idiosyncratic memories, associations, and emotions. [...] These are not in the text. They are suggested by it. They are the reader's own»⁴⁹. The face on the stairs becomes a strongly evocative objective correlative for Croak's emotions. Maybe the face in Yeats's poem opens one of those «vase[s] suspended along the height of our years and not being accessible to our intelligent memory» (73) in which the memory of another woman's face, linked to the artist's personal life and recounted in perhaps Beckett's most autobiographical work, *Krapp's Last*

⁴⁸ M. Okamoto, *Words and Music, ... but the clouds ...*, and Yeats' 'The Tower', in *Beckett at 100: Revolving It All*, ed. by L. Ben-Zvi, A. Moorjani, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 217-229.

⁴⁹ K. Oatley, *Simulation of Substance and Shadow: Inner Emotion and Outer Behaviour in Shakespeare's Psychology of Character*, in *College Literature*, XXXIII, 1, 2006, p. 28.

Tape, had been stored and set aside, along with the «confused emotion» attached to it and all the agitation of emotional life.

There was indeed a period in the author's life when, as he told Knowlson, the «misery and solitude and apathy and the sneers were the elements of an index of superiority and guaranteed the feeling of arrogant "otherness", which seemed as right and natural»⁵⁰. The change in attitude, compared to that «attraction to a quietist apathy» still evident in *Proust* – where love is defined as «a function of man's sadness» (63) and «an artificial fiction» whose «form is pre-established by the arbitrary images of memory» and «habit» (53) – would only come later, when, in order to put an end to the psycho-physical problems stemming from his «obsessive narcissism», he would turn to the famous psychotherapist W.R. Bion in 1934. And perhaps it is also thanks to the inner excavation facilitated by the therapy or the «radical reappraisal of himself and of his relationships with others»⁵¹, that certain emotions re-emerge, demonstrating how the «ablation of desire» (18) celebrated in *Proust* was in fact impracticable and to be regretted; to the point that, according to Guralnick, the «Idea itself» of *Words and Music* could be precisely «the persistence of desire in old age»⁵². What Croak seeks to do, however, is to lead

⁵⁰ J. Knowlson, *A Portrait of Beckett*, in J. Knowlson and J. Haynes, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2003, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵² E. Guralnick, *op. cit.*, p. 90. Emotions, according to Nussbaum's cognitive theory (*Upheavals of Thought*, cit.), are upheavals of thought. They are inextricably linked to the importance we assign to the objects and people around us for our flourishing, but the aware-

that first idea/image of the female face derived from the poetic impression received – an aesthetic emotion, conveyed by a «transitional object»⁵³ – to find, through the different adjustments of his memorial and expressive instances, a poetic-musical concretion so that, as Mahler said, a «burning pain crystallizes»⁵⁴; that a personal and particular emotion, which was formerly linked to concomitant phenomena, is transfigured into a more general, crystallised emotion, or, in Beckett's words, into «the Model, the Idea, the Thing in itself» (90). According to Schopenhauer, this is, in fact, what music is ultimately able to do:

Music does not express this or that particular and definite pleasure, this or that affliction, pain, sorrow, horror, gaiety, merriment or peace of mind, but joy, pain, sorrow, horror, gaiety, merriment, or peace of mind themselves, to a certain extent in the abstract, their essential nature, without any accessories, and so also without the motives for them. Nevertheless, we understand them perfectly in this extracted quintessence⁵⁵.

ness that these objects and people can never be totally under our control makes us feel vulnerable, incomplete, needy. Accepting our emotions means abandoning the solipsistic and arrogant narcissism that safeguards us from the inner lacerations produced by love, fear, grief.

⁵³ M. Nussbaum (*Upheavals of Thought*, cit., pp. 271-272) defines all artworks as transitional objects: «objects toward which we have rich emotions, but which we see, at the same time, as symbolic of other objects and events».

⁵⁴ Cit. in *Ibid.*, p. 254.

⁵⁵ A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation* [1818-19], Dover, New York, 1st vol., 1969, p. 261.

3. *The rest is silence*

When Croak arrives in anguish, calling Joe/Words and Bob/Music his «comforts» (and later his «balms»), he asks them to elaborate on the theme of Love, the first of three topics – all highly charged with emotion – on which the two servants will have to confront each other in an attempt to come to an agreement and satisfy their master's demands. From here on, Croak begins to use his cane like an enlarged music-master's ruler to cadence or abruptly interrupt the performance of Words and Music. Words then repeats, but in an amplified («orotund») tone, the same composition as before, replacing the word *sloth* with the word *love*, even saying, perhaps not coincidentally, that «sloth is the LOVE» (288). Croak clearly shows that he is not satisfied: between deep sighs, he taps hard with his cane to interrupt Words' insistence on continuing with the same empty rhetoric. However, Words continues his verbal interpretation in a prosaic tone, focusing once again on the idea of the passions that move the soul, only to suddenly interrupt himself and mutter in a «very rhetorical» tone: «Is love the word? [*Pause. Do*]. Is soul the word? [*Pause. Do*]. Do we mean love, when we say love? [*Pause. Do*]. Soul when we say soul?» (289). Thus, not only does he problematically reason about the link between the verbal sign and the emotion, but he also demonstrates a wholly intellectual and critical punctiliousness that seems to arrogantly want to emphasise, conversely, the impossibility of music to discuss concepts. However, as Nussbaum also points out, although it is possible to talk about them, it is not possible to express and

elicit emotions in propositional form, but only in narrative, as well as, of course, poetic or musical form⁵⁶. It is not surprising then that Croak, anguished again, turns to the comfort of Music, whose performance of the Love theme this time is only faintly disturbed by Words and marks a point in its favour over its adversary. Thus Croak introduces the second theme, Age, before which, however, Words hesitates, beginning to stumble over the words and passing from discourse to narrative with the introduction of characters and cause-effect elements: «[*Faltering.*] Age is... age is *when...* old age I mean... if that is what my Lord means... is *when...* if you are *a man...* were a man... huddled... nodding... the ingle... waiting... [*Violent thump of club*]» (289; my italics). Music presses him with his musical tune, but Croak interrupts his narrative and demands that the two proceed together.

The central part of the piece sees the beginning of a sobbing collaboration between the two languages. With great effort on Words' part, and after Music has already suggested the entire aria to him, does a lyrical composition – traditionally the most musical of literary genres – gradually and painfully emerge at the end⁵⁷, culminating with the evocation of a face of

⁵⁶ M. Nussbaum, *Narrative Emotions*, cit., p. 226.

⁵⁷ The text of the poem, which the author wanted to include in the *Collected Poems 1930-1978* published by John Calder in 1984, is as follows: «Age is when to a man / Huddled o'er the ingle / Shivering for the hag / To put the pan in the bed / And bring the toddy / She comes in the ashes / Who loved could not be won / Or won not loved / Or some other trouble / Comes in the ashes / Like in that old light / The face in the ashes / That old starlight / On the earth again» (291).

«piercing beauty», «seen from above [...] in that radiance so cold and faint with eyes so dimmed by... what had passed» (291). Not coincidentally, the lyrical poem is triggered by the theme of Age, since it is not only the age *par excellence* associated with regret, but also, as Beckett told Knowlson, with the spirit, which the author felt a deep need for. To Patrick Bowles he said «It has been the malaise of our time [...] People are not in touch with their spirit. What counts is the spirit»⁵⁸. And what better than music or poetry in music to give vent to this need? As Beckett had stated with regard to Schopenhauer's theory, music is uncontaminated by the materiality of narrative, whose link with circumstantial reality, however faded it may be, cannot be severed. The only art that comes closest to music is poetry. Both music and poetry, says Kramer, «stand apart from narrative – even when they incorporate narrative elements – by embodying the other major way to organise time. Their structural rhythms embody a surplus of connective processes that in some cases [...] produces a vibrant fluidity that baffles the way to distinguish and interpret»⁵⁹. Poetry is all the closer to music the more it relies on the rhythm and musical tempo of the sound of words structured in a web of ideophonic similarities; the closer it is to it, therefore, the more it shows itself as an intimate fusion of matter and form⁶⁰. In this

⁵⁸ J. Knowlson, *A Portrait of Beckett*, cit., p. 15.

⁵⁹ L. Kramer, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ According to George Steiner (*The retreat from the word*, in Id., *Language and Silence*, Atheneum, New York 1986, p. 28), «Where poetry seeks to dissociate itself from the exactions of clear meaning and from the common usage of syntax, it will tend towards an ideal

poem, which Words composes *with* Music, the twice-repeated verse «she comes in the ashes» evokes the «Farewell... to love» (217)⁶¹ marking Krapp's departure from sentimental life – when conversely «all moved», like the waters under the punt in which he laid with the woman – to devote himself totally to that darkness that Beckett recognised as his precious ally, and not something to be shunned, although the creative «fire» that Krapp had felt within himself (110) would soon be reduced to cold embers and ashes (the theme of Beckett's following radio piece).

When Croak introduces the theme of Face, however, Words tries to make his eminently narrative faculty catch up, ignoring, this time, Music's suggestions that he should take a warmer, sentimental tone. Instead, he tries to rehabilitate himself after the preliminary victory of Music by evoking a detailed image with his unique descriptive power, that is, with what most differentiates him from his rival, which, unlike words, can only be powerfully suggestive⁶². He proceeds in his ekphrastic intent by constructing his story as a succession of

of musical form. [...] [O]nly music can achieve that total fusion of form and content».

⁶¹ This quote and all subsequent ones from *Krapp's Last Tape* are taken from the Faber and Faber edition of *The Complete Dramatic Works*, 1990, pp. 213-223.

⁶² However, as J.W.T. Mitchell argues in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 152), the distance between the object of representation and its description cannot be entirely bridged. The awareness of this limit may have determined Words' successive passage to a new poem.

frames in which the image of a woman seems to slowly emerge, very reminiscent of the face, eyes and moonlit breasts of the narrator's beloved described in *Krapp* (221-222). However, as if enraptured by the image he himself has conjured up and aware of the need to reconcile himself with Music in order to fully express it, Words takes on a poetic tone of his own and, lowering his voice, begins to weave, with Music, a new lyrical composition. But something different seems to happen this time. His singing, which has completely escaped the specific theme from which it originated, is suddenly transformed into a kind of dreamlike automatism, into a flow of sound that proceeds step by step in short fragments⁶³, as if it were progressively channelled – in a miraculous moment of coalescence of form and content – into the dark alley to which the narrator is given access by the opening of his beloved's eyes (already in *Krapp*, the once-young protagonist had asked her to let him in - 223). At the end of this «little way», concretized by the short lines of a second poem, the primordial source brightens beyond the scum of consciousness: «Then down a little way / Through the trash / Towards where / All dark no begging / No giving no words / No sense no need / Through the scum / Down a little way / To whence one glimpse / Of that well-

⁶³ As Shen puts it, words struggle for «a state of music through the destruction of language in a rigorous manner». This process of meaning destruction – by atomising words, blending them with sound and silence and boring holes between them – coincides, according to the scholar, with the search for «the oldest poetry»: a poetry without ornamentation but full of imagination. X. Shen, *op. cit.*, p. 8.

head» (293-294). The wellhead seems to be the pure, pre-referential source of expression, antecedent to the verbal language, which tirelessly attempts to explain the inexplicable and say the unspeakable. Words can only catch «one glimpse» of that mysterious source thanks to Music, transforming itself into a half-sung, half-spoken hybrid creature in the style of what Schönberg had called *Sprechgesang* (sung speech) or *Sprechstimme* (spoken song) in his research for *Pierrot Lunaire* on the reciprocal implications of speech, poetry and music⁶⁴. The musician, in fact, had created a new form of musical voice situated in an intermediate zone between ordinary speech and ordinary song, probably aimed at mending the tear that Beckett also felt widening in the expressiveness of verbal language. The fleeting vision of the poetic source triggered by the *burning pain* of the woman's face – like Orpheus' Eurydice⁶⁵ – literally leaves Words shocked by the «miracle of analogy» that, as Beckett says in *Proust*, allows the «total past sensation, not its echo nor its copy [...] annihilating every spatial and temporal restriction» to come «in a rush to engulf the subject in all the beauty of its infallible proportion» (72).

⁶⁴ See A. Schönberg, *The relationship to the text*, in Id., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. by N. Newlin, Philosophical Library, New York 1950, pp. 1-6.

⁶⁵ What the myth of Orpheus and Eurydice teaches us, according to Maurice Blanchot, is that in order to continue singing lost love, artists are condemned to descend into the «other night» of inspiration, even though they will never be able to bring to full light and preserve what they see. *The Space of Literature* [1955], University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pp. 167-172.

It is then that, dropping the stick with which he had hitherto conducted his hypostases, Croak withdraws from the stage. In fact, arriving at formal solutions similar to those of the composer, but through the medium of an art other than music (since it implies narrative and dramatic action), poses the playwright with a problem that can never truly and durably be solved. Akin to Schönberg's atonal research also in his predilection for dissonance, which never allows closure or simple recomposition in harmony, the author leaves the tension between words and music open. Although loosened by fleeting moments of concord and realisation of the words *as* music equation, the work concludes in a perpetual striving towards something, as exemplified by the verse «towards where»⁶⁶. In the end Words finds himself begging Music to repeat the enchantment that he is no longer able to bring to the surface by himself: «Music. [*Imploring.*] Music! [*Pause.*]. [...] Again. [*Pause. Imploring.*] Again!» (294), ending with the inability to

⁶⁶ Theodor Adorno said that Beckett had told him that the play clearly ended with the victory of music. In a TV broadcast, however, he called the play a parody of the ancient question of whether it is music or speech that comes closest to truth. Cfr. C. Zilliacus, *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Abo Akademi, Abo 1976, p. 114. Pim Verhulst also sees the work as a parody of program music made to express themes. However, the scholar's conclusions are very close to those of this article: «what the radio play achieves is not a narrativization of music, but a denarrativization of language, under the non-narrative influence of music». P. Verhulst, *Non-Narrativity and Parody in Samuel Beckett's Radio Play Words and Music*, in *Music and its Narrative Potential*, cit., pp. 219-235.

make any articulate sound anymore except a «Deep sigh». Words have dared to transgress an insurmountable limit beyond which the very desire to express oneself no longer makes any sense («All dark no begging / No giving no words / No sense no need» – 293), causing the writer, who owes his very existence precisely to this desire, to go off the stage.

This is in fact the core of a central contradiction in all of Beckett's work: continually striving to verbally express the inexpressible while knowing that the effort is doomed to failure. However dematerialised and exalted in their sonority, words are inherently bearers of rational meaning and, even when they are «in the grip of a longing for the pure soul»⁶⁷, cannot have the same emotional immediacy that naturally pertains to music. Moreover, literary words carry with them a more easily identifiable narrative content, with its socially pre-established patterns of life and feeling. Beckett's works and characters always attempt to resist the rules and standards of the culture of emotion that shapes them – the dominant emotionology⁶⁸ – pointing, in fact, to the end of storying, «the end of the forms of life taught and lived in stories»⁶⁹. However, even in one of his most lyrical works, a lacerating story of love and hatred between two characters came out – the one between Joe and Bob, cooped up together by a mysterious Lord in a gothic setting, as dark and resonant as the dungeons of a

⁶⁷ M. Nussbaum, *Narrative Emotions*, cit., p. 252.

⁶⁸ I borrow the term from P.N. Stearns, C.Z. Stearns, *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*, in *The American Historical Review*, XC, 4, 1985, pp. 813-836.

⁶⁹ M. Nussbaum, *Narrative Emotions*, cit., p. 245.

castle⁷⁰ – providing clear evidence of what Nussbaum calls the unbearable truth that Beckett taught us: «We have learned our lesson so thoroughly that we cannot depart from it, even to end it. We go on telling stories in the only way we know; and on the other side, if anything, is only a silence»⁷¹. Silence, like that of the long pause that follows the sound of Croak's slippers simply dying away (294), would be «the only exit from a life of writing, the only story that ends stories». But, Nussbaum wonders, «what emotion, if any, does the silence itself express?»⁷². The piece does not end with meaningful words but with a deep sigh (294). At this point, one might ask, as the philosopher does: «Could there be a form of love in the silence, in the act of not structuring, not writing? Or perhaps an absence of emotion, of story construction, that is itself more loving still than love has ever been?»⁷³. Perhaps so, since, as Molloy states, «To decompose is to live too»⁷⁴. Yet, the very act of writing «obscures it as a possibility»⁷⁴.

Lucia Esposito

⁷⁰ P. Verhulst (*op. cit.*, p. 220) reports Luc Herman and Bart Vervaeck's paraphrase of Monika Fludernik's main point on narrativity in their *Handbook of Narrative Analysis*: «It suffices to encounter on any textual level an anthropomorphous agent who has certain experiences» and who «displays emotional involvement».

⁷¹ M. Nussbaum, *Narrative Emotions*, cit., p. 247.

⁷² *Ibid.*, p. 254.

⁷³ S. Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁴ M. Nussbaum, *Narrative Emotions*, cit., p. 254.

IV. The Voice of the Bard: Milton's *Paradise Lost* on Radio

by Jarmila Mildorf

In radio drama, as in other medial genres where the story is not or not only told through words but through other semiotic channels (for example, the additional visual or audiovisual channels in film, theatre, comics, video games, etc.), the relationship between a possible verbal narrative (say, as a voice-over) and the non-verbal renditions of the story can take on numerous forms and can lead to complex narrative situations. Adaptations of written narrative texts to other media offer fascinating case studies to investigate narratological issues, not the least interesting ones being narrative voice and narrative mediation. This paper explores the multiple ways in which voice and other sounds can be employed and contribute towards narrative design in *radio drama* adaptations, an area of research hitherto largely neglected by narratologists¹. I seek to continue to redress this imbalance by looking specifically at the transmedial reworkings of narrators' and characters' voices, paying special attention to the affordances offered by the radio medium. My example is the BBC radio adaptation of John Milton's epic poem *Paradise Lost*, first published in 1667. The radio play, starring Sir Ian McKellen as Milton, Frances

¹ Cf. P. Verhulst and A. Smith, *Radio Drama and Adaptation Studies*, in *Journal of Adaptation in Film & Performance*, XVII, 2-3, 2024, pp. 113-124.

Barber as his wife Elizabeth and Simon Russell Beale as Satan, was dramatized by Michael Symmons Roberts and directed by Susan Roberts. It was broadcast in two episodes on BBC 4 on 24 and 25 March 2018². On a more general theoretical level, I also want to invite discussion about how the term ‘narrative voice’ perhaps needs to be modified as a heuristic tool when used for radio drama. Before I move on to my analysis of aspects and excerpts of the selected radio play, I will flesh out some theoretical questions concerning narrative voice first.

1. *Narrative Voice: Genette’s Typology*

In classical narratology, ‘voice’ is used metaphorically as a category to answer the question ‘Who speaks?’, i.e., who tells the story, in contrast to the related question ‘Who sees?’, i.e., whose perspective on the narrated events orients the story or, put differently, through whose eyes are we readers made to perceive the storyworld? Gérard Genette, in his *Discours du récit*, describes the narrative instance in fictional texts by looking at three aspects: the time of the narration (*temps de la narration*), narrative levels (*niveaux narratifs*) and the relationship of narrators to what they narrate (*personne*)³. That is, the narratological concept of ‘voice’ in fact entails more than just an anthropomorphised version of a narrator’s speaking voice. Linguists have criticised the usage of this term because of its

² The radio play can be accessed through the Internet Archive at: https://archive.org/details/paradise-lost_202111

³ G. Genette, *Discours du récit*, Seuil, Paris 1972, pp. 219-247.

underlying conception of a communicative situation⁴, which, in the case of a printed narrative, is precisely not like face-to-face interaction. Poststructuralists have taken issue with the term because it presupposes a central and dominant speaking subject⁵. From an audionarratological perspective⁶, ‘voice’ in this metaphorical sense remains underspecified because audio art forms *actualise* narrator and character voices and thus add new layers of meaning⁷. At the same time, audio art forms ‘tell’ stories not only through the verbal channel but also through their own audiophonic means. The inverted commas I use around ‘storytelling’ already indicate that this activity, which is

⁴ A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge, Abingdon 1982, pp. 247, 250.

⁵ A. Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1996, p. 145; see also A. Blödorn and D. Langer, *Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette*, in *Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen*, ed. by A. Blödorn, D. Langer and M. Scheffel, De Gruyter, Berlin 2006, pp. 53-82: p. 3.

⁶ J. Mildorf and T. Kinzel, *Audionarratology: Interfaces of Sounds and Narrative*, De Gruyter, Berlin 2016; L. Bernaerts and J. Mildorf (eds), *Audionarratology: Lessons from Radio Drama*, Ohio State University Press, Columbus 2021.

⁷ L. Bernaerts, *Voice and Sound in the Antinarrative Radio Play*, in *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*, cit., pp. 133-148; J. Mildorf, *Sounding Postmodernity: Narrative Voices in the Radio Adaptation of Alasdair Gray’s Lanark*, in *Partial Answers XV*, 1, 2017, pp. 167-188; J. Mildorf, *Can Sounds Narrate? Prosody in Sound Poetry Performance*, in *CounterText V*, 3, 2019, pp. 294-311.

closely connected to a speaking voice in face-to-face storytelling situations, is metaphoricised when we talk about storytelling in this extended, transmedial sense. One could say that, if we want to retain the concept of voice to talk about audio art, we pursue two diametrically opposed strategies: demetaphoricisation on the one hand (talking about actual voices) and metaphoricisation on the other (conceiving of storytelling in a broader sense). So how are stories told in radio drama?

2. *Storytelling and Voices in Radio Drama*

Götz Schmedes, in his semiotic approach to radio drama, defines the voice as a sign system that can be divided into three subsystems: the *verbal* system, which conveys the semantic content of language; the *para-verbal* system, which conveys additional meaning on a paralinguistic level to characterise personae or to get across characters' attitudes, etc.; and the *non-verbal* system, which employs vocal sounds that are not related to language⁸. Similarly, José Iges discusses human sounds as instances of «sound objects» and further distinguishes among *vocal sounds*, i.e., sounds produced by the vocal apparatus, *verbal sounds* (produced by the articulated voice), *non-verbal sounds* (produced by the unarticulated voice) and *body*

⁸ G. Schmedes, *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens, Waxmann, Münster 2002*, pp. 74-76.

*sounds*⁹. There is much to be said about the difficulties of categorising voice qualities, which are of course central to a discussion of the actualised voices in radio drama. Attempts have been made to identify and typologise features. Recently, Thu Ngo et al.¹⁰ have elaborated on Theo van Leeuwen's «parametric system» of voice qualities and have proposed the following categories: tempo, duration, pitch level, loudness, pitch range, tension, roughness, breathiness, vibrato, nasality¹¹.

Elke Huwiler¹², drawing on Schmedes' semiotic approach and on Mieke Bal's theory of narrative¹³, reformulates the classic narratological distinction between *story* and *discourse* for radio drama in order to foreground radio drama's

⁹ J. Iges Lebrancón, *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de ciencias de la Información, Madrid 1997, pp. 157-158; discussed in L.M. Sánchez Cardona, *The Making of a Nomenclature: José Iges on Radiophonic Art*, in *Radio Art and Music: Culture, Aesthetics, Politics*, ed. by J. Mildorf and P. Verhulst, Lexington Books, Lanham 2024, pp. 9-31: p. 20.

¹⁰ T. Ngo, S. Hood, J.R. Martin, C. Painter, B.A. Smith and M. Zappavigna, *Modelling Paralanguage Using Systemic Functional Semiotics: Theory and Application*, Bloomsbury, London 2022, p. 130.

¹¹ T. Van Leeuwen, *Parametric Systems: The Case of Voice Quality*, in *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, ed. by C. Jewitt, Routledge, Abingdon 2009, pp. 68-77.

¹² E. Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Mentis, Paderborn 2005, p. 86.

¹³ M. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* [1985], University of Toronto Press, Toronto 1997.

specific, audiophonic forms of presentation. She regards the sign system of the voice as one element on the level of ‘presentation’ («Darstellung»), which contributes to what she calls the «act of narration» in radio plays. It is used alongside other semiotic systems such as language, sound, silence, blending, cutting, mixing, stereophony, electroacoustic manipulation and original sound. All these presentational elements turn the story («Handlung») into a narrative plot¹⁴, but to achieve this, they have to be organised in narrative-specific ways, which also presupposes an instance of focalization on the level of the narrative act, i.e., a perspective which orients the actions of the plot¹⁵. The key point in Huwiler’s radio drama narratology is to emphasise the narrative potential of the medial aspects of radio.

This potential is further investigated by Lars Bernaerts in a book chapter on the question of narrative mediation¹⁶. Drawing on Manfred Jahn’s concept of a filmic composition device encompassing all audiovisual channels that contribute toward filmic storytelling¹⁷, Bernaerts suggests a corresponding

¹⁴ E. Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel*, cit., p. 57.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ L. Bernaerts, *Narrative Mediation and the Case of Audio Drama*, in *Audionarratology: Lessons from Radio Drama*, ed. by L. Bernaerts and J. Mildorf, Ohio State University Press, Columbus 2021, pp. 63-81.

¹⁷ M. Jahn, “A Guide to Narratological Film Analysis” *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne, 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>

multimodal composition device for radio drama. This multimodal composition device entails all the semiotic channels identified by Schmedes and Huwiler, and, as a theoretical construct, it helps one circumnavigate problems that arise with notions such as ‘author’ and ‘narrator’ because, obviously, a whole production team including adaptor or script writer, director, sound technicians and voice actors will together be responsible for the narrative act accomplished in radio drama. Still, the term is perhaps too much focused on the *presentational* side of storytelling or ‘Darstellung’, to draw on Huwiler’s term, and we certainly need a way to incorporate Genette’s narrative levels and the relationship between the narrator – however conceived – and the narrative.

Markus Kuhn, in his film narratological study, distinguishes between a visual narrative instance and an optional verbal narrative instance (in the form of voice-over narration, written inserts and the like)¹⁸. In analogy, one could posit for radio drama an *audiophonic narrative instance* (including all the auditory means or channels mentioned earlier) and an optional *verbal narrative instance* that is inevitably actualised as voice-over narration. The difficulty that arises is that, unlike in film, in radio drama the two narrative instances are conveyed through the same, namely auditory, sense perception. Furthermore, the term ‘verbal’ can become misleading because the audiophonic narrative instance also entails characters using words to communicate to one another. So, the verbal channel as one sign system is in fact used in both narrative instances,

¹⁸ M. Kuhn, *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, De Gruyter, Berlin 2011.

albeit in different ways: to *talk about* the storyworld on the one hand, and as *part of* that very storyworld on the other.

Technically, then, the two narrative instances can be said to be on a par on account of how they are *medially* conveyed. They both employ the same radiophonic means. A distinction can be made by resorting to Genette's levels of narration – the difference between extradiegetic and intradiegetic levels. For example, music can be extradiegetic or intradiegetic, outside or inside the storyworld¹⁹. However, in instances where we have voice-over narration, that dichotomy is further complicated by the fact that the extradiegetic verbal narrative also contains story existents such as characters, events, places, etc. – rendered in words –, which may or may not be doubled in the radio play's 'intradiegetic' storyworld, and the other way around²⁰. So, a better set of terms to start out with is the dif-

¹⁹ See J. Mildorf, *Word, Sound and Music in Radio Drama: An Introduction*, in *Word, Sound and Music in Radio Drama*, ed. by P. Verhulst and J. Mildorf, Brill, Leiden 2024, pp. 1-15: p. 6.

²⁰ The question how the two narrative instances interact is another interesting aspect to consider. Sarah Kozloff, in her study on film adaptations, distinguishes degrees of «correspondence between narration and images» that range from *overlapping* to *complementary* to *disparate* (S. Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley 1988, p. 103). Kuhn refines this typology by pointing out that narration and images can *overlap* equally by paraphrasing one another or one of the two narrative instances may be the more dominant one while the other simply illustrates what is related; they can be *complementary* by either telling the same story in unison, as it were, or by adding hitherto neglected parts or aspects. When it comes to a *disparate*

ference between *showing* and *telling modes*²¹. Rather than talking about two narrative instances, as Kuhn does, one could conceive of one narrative instance that alternately engages in different modes of storytelling: mostly presenting the storyworld scenically or dramatically through sounds, voices, words, music, etc. and sometimes (and this is optional) literally *telling* us the story through voice-over narration. The visual metaphor in ‘showing’ is of course problematic in the case of radio drama, except in the sense that we are encouraged to ‘look’ at the presented storyworld through our mind’s eye (Verma’s “theater of the mind”)²². Listeners are usually able to recognize the telling mode not only through what is said but also because the narrator’s voice quality indicates a shift between the two modes.

But then again, what do we do with radiophonic means that are not directly or only in an extended sense related to the idea of ‘storyworld’, that neither tell us about it, nor show us this world, except in a very abstract and technical sense? I am thinking of techniques like cutting, mixing, blending, montage,

relationship, narration and images may contradict one another or they may simply focus on different aspects. Each of these complications shows that the categories are not utterly distinct but gradually merge into one another.

²¹ See T. Klauk, and T. Köppe, *Showing vs. Telling*, in *The Living Handbook of Narratology*, ed. by P. Hühn et al., Hamburg University, Hamburg 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> [accessed: 12 Feb 2019]

²² N. Verma, *Theater of the Mind: Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama*, The University of Chicago Press, Chicago 2012.

stereophony and electroacoustic manipulation here. Intuitively, they operate at a level that seems to be even more fundamental to radio drama because they are used to structure and order the narrative parts, to mark transitions and interruptions, etc. – much like chapters, sections and paragraphs in books. And they are not exclusively limited to storytelling functions. Some radio scholars like Huwiler distinguish between *syntactic* and *semantic functions*, i.e., those focusing on aspects of structuring and those contributing to the propositional content of radio drama. Various semiotic channels may participate in both: music, for example, may be used for structuring purposes, and it becomes meaningful because it conveys a mood that may or may not underline the story²³. What is perhaps problematic is that, once again, these terms are built on linguistic metaphors, conceiving of radio art as a language of sorts. It seems that it is impossible to operate without such conceptual metaphors.

So, in modifying Bernaerts' and Huwiler's frameworks, I want to propose the following theoretical model to reconceptualize narrative voice for radio drama: at the most basic level, radio drama draws on general radiophonic parameters (the radio-specific semiotic channels of (original) sound/noise, voice, music and silence) that are combined according to radio-specific principles (which may also be used in mixed media such as film), e.g. backgrounding and foregrounding, alignment, juxtaposition/contrast, montage, etc. These are achieved through the technological affordances of radio production,

²³ See J. Mildorf, *Word, Sound and Music in Radio Drama: An Introduction*, cit., p. 8.

namely cutting/mixing/blending, stereophony and electroacoustic manipulation. These parameters and principles can together assume syntactic and/or semantic functions to generate meaning in radio art. They constitute what Bernaerts calls the “multimodal composition device”, which is responsible for mediating content in a particular way. This mediation becomes narrative when it follows a more narrative-specific logic (or “story logic”, to draw on David Herman’s term)²⁴, i.e., when the combinations or ‘compositions’ begin to suggest a story-world with eventfulness or disruption, sequentiality and experientiality. ‘Narrative voice’ then can be broken down to the individual and idiosyncratic instantiations of combinations of radiophonic parameters in accordance with narrative principles, including an optional actualised narrative voice. As we shall see in the example, radio drama’s playfulness surrounding the narrative act or narrative mediation can include the transgression of narrative boundaries that lead to what narratologists have called “metalepsis”, a movement across narrative levels or, in Pier’s words, «a deliberate transgression between the world of the telling and the world of the told» (section 1)²⁵.

²⁴ D. Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln 2002; Id., *Basic Elements of Narrative*, Wiley Blackwell, London 2009.

²⁵ J. Pier, *Metalepsis* (revised version; uploaded 13 July 2016), in *The Living Handbook of Narratology*, ed. by P. Hühn et al., Hamburg University, Hamburg 2016. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> (last accessed 02 October 2024).

3. *Paradise Lost on Radio: Storyworlds and Narrative Levels*

The radio play adaptation of Milton's *Paradise Lost* reframes the original story about the fall of Adam and Eve by making Satan the external narrator (the actualised narrative voice) who tells Milton's life story and by having Milton dictate the long epic poem to his third wife, Elizabeth. The original text thus becomes an artefact, an existent in the created storyworld, one that the presented characters recite, write down, talk about and critically reflect upon. However, the story of Milton's epic is also given a life of its own when scenes from *Paradise Lost* are enacted, 'ensounded' and voiced. We could say that the story of *Paradise Lost* is *doubled* because it is presented through recital by the bard himself (as well as Elizabeth and Satan) but then also in dramatised form. It is rendered verbally as well as through other semiotic channels. However, it is by no means the only story told.

What emerges on the sonic level is a mixture of two storyworlds: the story of Satan and Adam and Eve as told in the epic poem, and the story of this poem's production within the context of Milton's marital life and under the added burden of his blindness. So, one can talk about multiply embedded storyworlds. In the external or frame story, Elizabeth constantly complains about how fast Milton, her husband, dictates the poem to her, how much writing he forces her to do even when she is tired, and also how disturbing the images and details he conjures up in his mind are. She frequently expresses her concern about her husband's mental wellbeing under the duress of conceiving this gigantic opus. The alternation between *Paradise Lost's* heroic verses and grandiose subject mat-

ter and the rather mundane interactions between husband and wife creates *bathos*, i.e., a fall from stylistic heights or elevated moments to lower registers and scenes, and is occasionally also used for *comic relief*, to adopt a drama-theoretical term. Satan's irreverent comments about Milton the poet and his work also create a subtle sense of humor and irony from the beginning. One can hear this right at the start of the radio play (Part I, 00:00-02:42), the first couple of minutes of which I transcribe here from the recording. Original lines from Milton's poem spoken in the radio play are set in a different font (Courier New), my comments on sound and music are set in italics and placed in brackets. Latching between turns is marked by equal signs (=), speech/sound overlaps are marked by square brackets ([]).

(Soft violin music playing in the background. Further sounds can be heard: they suggest movement, possibly someone walking with a cane and knocking about. All this continues while the anchor announces the title)

Anchor: Paradise Lost, by John Milton. Dramatised by Michael Symmons Roberts. Part One.

(Music continues during the ensuing dialogue)

Milton: Of Man's first disobedience and the fruit
Of that forbidden tree whose mortal taste

Elizabeth: Slow down! I can't keep up.

Milton: Brought death into the world and all our woe
With loss of Eden till one greater Man
Restore us and regain the blissful seat=

Satan =Poor sick old fool! Dragged up from the gene pool by
the Almighty.

(In addition to the soft music, one can hear Milton and

his wife in the background while Satan speaks the following)

Blighted by the fact that he can't see the liver spots on the back of his own hand, never mind his manuscript. Twice widowed and blind, this poor old fool comes from the school that holds all the world's ills were somebody's fault, in essence: mine. So he unlocks the vault marked "torn of time".

Milton: Sing Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb or of Sinai didst inspire
That Shepherd= [(Milton's recital continues but the words become inaudible in the background)]

Satan: = [Ah yes, poor sop, he thinks this epic comes to him in sleep. Delivered by a muse he calls Urania, but I call her Despair. A mania brought on by grief and his unshakable belief in the goodness of his Lord]

Milton: Fast by the oracle of God, I thence
Invoke thy aid to my advent'rous song
That with no middle flight intends to soar
Above th' Aonian mount while it pursues=

Elizabeth: =Tell your muse to slow it down. I need more ink.

Milton: This song pursues Things unattempted yet in
prose or rhyme.

Satan: Yes, rhyme! Except that he disdains such sounds, calls them "mere jingling", like the chains that bind him to his suffering. Oh give me strength. He tells my story with a tenth of the injustice I endured.

Milton: Book the First begins in hell's flame lake.

Satan: Of all the liberties to take, this was the worst.

Milton: Oh, to the heighth of this great argument
I may assert Eternal Providence,
And justify the ways of God to men.

(Here begins a scenic presentation of what passes in hell. Sounds associated with hell can be heard: fire crackling,

voices moaning and screaming in the background)

Satan: Beelzebub! (...)

In this opening scene and throughout the radio play, Satan, who is technically a character in the epic poem but also the ‘real-life’ evil opponent that Christians fear, appears as an on-looker observing Milton and his wife and commenting on their activities in the outer or frame story. He discusses, often in derogatory fashion, the narrative that Milton conceives and provides necessary background information about Milton and his situation. In that sense, he also partially assumes a narratorial function, while the frame story is mostly enacted, i.e., the interaction between Milton and his wife is dramatised rather than told by means of a narrating instance. Here we can already see how complex narrative mediation in radio drama can be. There is a constant mix of verbal narrative elements and enactment, the latter of which in turn entails verbal commentary by the characters about the situation, each other, their respective feelings, etc. In addition, audiophonic features such as the sounds suggesting Milton’s movements at the beginning or hell at the end of this excerpt concretise characters and settings for us, inviting us to imagine them in our minds. The contrastive use of background and foreground becomes very important in this connection. It is either Satan who speaks in the foreground, addressing the listening audience more or less directly, or we hear the scene involving Milton and his wife, with Milton reciting his lines or husband and wife having a short dialogical exchange. Humor is created because Elizabeth’s complaints are at odds with the mighty lines spoken by Milton, and also because he simply ignores these complaints. A sense of irony also arises because we are invited to side with

Satan and look at this canonical author from a distance and with derision rather than veneration. Milton is shown to us in his frailty and with his shortcomings. He barely strikes us as grand or special, but rather as driven, eccentric and inattentive to his wife's needs.

We hear how Satan complains that Milton's narrative does not measure up to the "injustice" that Satan had really experienced. Satan's narrative voice, which is clearly directed to the radio audience, creates a sustained instance of metalepsis by transgressing narrative boundaries, especially since he either speaks outside the storyworld of *Paradise Lost* as recited by Milton when he functions as narrator or actually participates vocally as a character in enacted scenes from that epic poem. The latter can be seen at the end of the excerpt above where the scene transitions into "hell" and Satan calls out to Beelzebub, thus becoming truly part of the told storyworld. So, either Satan is merely one of Milton's characters, in which case he trespasses two narrative boundaries into his narratorial position – that of Milton's epic poem and of the radio play's narrative. Or we may posit that Satan 'really' exists in the radio play and therefore inhabits the same storyworld as Milton and his wife – in which case only one narrative boundary is crossed. At any rate, Satan's audioposition when he speaks as a narrator is closer to the microphone and thus creates a sense of vicinity or prominence, which potentially creates an intimate listening experience for us readers. We become witnesses of the workings of Satan's mind, as if a close friend were telling us about his thoughts and feelings. Through the actualisation of Satan's voice as the overarching narrative voice, the story is implicitly interpreted as Satan's, more than Adam and Eve's story. This is in line with early receptions of the story where

readers like John Dryden felt that Milton was in league with the devil since he had given him such a powerful voice in his poem²⁶.

Satan's prominence is further emphasised by the fact that the second half of Milton's work, which focuses more strongly on Adam and Eve's development and change after their fall and on the visions that Michael gives them of their future, is cut significantly short in the radio play. This indicates how selection and emphasis can contribute towards the favoring of some readings over others in any adaptation. Moreover, Satan's voice talks over Milton's and other characters' voices not only at the beginning but also frequently throughout the radio play, thus making the levels of showing and telling overlap temporally. One could interpret this as an allusion to the complex temporalities in Milton's original text, where past tense narration occasionally alternates with present tense narration, and where moments in historical time often seem to be collapsed into a kind of timelessness.

²⁶ J. Addison, from *Spectator* 297 (February 9, 1712), in J. Milton, *Paradise Lost* [1674], ed. by G. Teskey, Norton, New York 2005, pp. 379-380: p. 379; see also K. Gross, *Satan and the Romantic Satan: a Notebook*, in *Re-Membering Milton: Essays on the Texts and Traditions*, ed. by M. Nyquist and M.W. Ferguson, Methuen, New York 1987.

4. *Narrative Voices, Focalization and Multimodal Storytelling*

Satan's narrative voice also adds an interesting dimension to the original narrative situation. At the beginning of Book 4 of *Paradise Lost*, for example, where Satan arrives in Paradise and observes the first couple in their beautiful surroundings, he is given a soliloquy that allows readers an intimate insight into his mind. Later in the same book, one finds instances of focalization: it becomes clear that what the narrator or the epic bard describes is what Satan actually sees. Generally, there is a strong focus on visual perception throughout the entire work, which manifests itself in numerous verbs of seeing and descriptive vocabulary underlining the 'visuals' of the scenes presented. In the radio play, the descriptive text is split up between Milton speaking his own lines as he is dictating them and then Satan taking over in a kind of first-person narrative to talk about what he sees. Once again, the scene begins with a mundane situation in Milton's life, his wife bringing him food. What is particularly interesting is how the audiophonic interplay between voices, sounds and music helps shape the narrative:

Elizabeth: Here, John, is your bread. (*Spoken in a soft voice, as if under her breath*)

Milton: Yes.

Elizabeth: And here, your bowl. (*Clanking of crockery and cutlery*) It's hot, be careful.

Milton: (*Slight slurping sound*) It's time to enter the garden.

Elizabeth: It's mid-winter, John. The garden is like a stone.

Milton: No! (*Slight laughter in his voice*) The garden of paradise. It's time for this part to go there. Urania began to conjure it for me last night while I was sleeping.

Elizabeth: Your muse is nothing if not busy.

Milton: The call is urgent. Our world falls in upon itself. These words I take as gifts from her to give shape to what we've lost. (*Shortness of breath*) There is so much to explain.

Satan: (*Sound of wind through the following*)

Farewell remorse! All good to me is lost.
Evil, be though my good. By thee at least
Divided empire with Heav'n's King I hold
By thee, and more than half perhaps will reign,
As man ere long and this new world shall know.

(*Some original lines are left out*)

Milton: (*Sound of wind continues*)

One gate there only was and that looked east
On th'other side. Which when th'arch-felon saw
Due entrance he disdained and in contempt
At one slight bound high overleaped all bound
Of hill or highest wall and sheer within
Lights on his feet. As when a prowling wolf
Whom hunger drives to seek new haunt for prey,

(*Further subtle background sounds are added*)

Watching where shepherds pen their flocks at eve
In hurdled cotes amid the field secure,
Leaps o'er the fence with ease into the fold,

(*Some original lines are left out*)

Thence up he flew and on the Tree of Life,
The middle tree (*Bird sound begins and is used inter-*
mittently) and highest there that grew, (*Flapping*
sound)

Sat like a cormorant. Yet not true life
Thereby regained but sat devising death
To those who lived.

(*Some original lines are left out*)

Satan: *(New sound tapestry accompanies Satan's speech: Rural sounds such as birds chirping, sheep bleating, etc.; ambience music)*

And from my lofty vantage point I saw
A happy rural seat of various view,
Groves whose rich trees wept odorous gums and
balm,
Others whose fruit, burnished with golden rind,
Hung amiable: Hesperian fables true,
If true, here only, and of delicious taste.
Betwixt them lawns or level downs and flocks
Grazing the tender herb were interposed
(Some original lines are left out)

Milton: And then the fiend set eyes upon

Satan: Two of far nobler shape erect and tall
Godlike erect with native honor clad
In naked majesty, seemed lords of all.
And worthy seemed for in their looks divine
The image of their glorious Maker shone:
(Cuckoo sound is added)

Truth, wisdom, sanctitude severe and pure
(Some original lines are left out)
His fair large front and eye sublime declared
Absolute rule, and hyacinthine locks
Round from his parted forelock manly hung
Clust'ring but not beneath his shoulders broad.
She as a veil down to the slender waist
Her unadorned golden tresses wore
Disshvelled but in wanton ringlets waved
As the vine curls her tendrils, which implied
Subjection, but required with gentle sway
(Music gradually fades out until it stops with the end of Satan's speech)

And by her yielded, by him best received,
Yielded with coy submission, modest pride,
And sweet reluctant amorous delay.

Milton: *(Nature sounds continue very subtly)*

Nor those mysterious parts were then concealed:
Then was no guilty shame, dishonest shame
Of nature's works, honor dishonorable,
Sin-bred. How have ye troubled all mankind
With shows instead—mere shows of seeming pure!—
And banished from Man's life his happiest life:
Simplicity and spotless innocence.

So passed they naked on nor shunned the sight
Of God or angel, for they thought no ill.

(Ambiance music is resumed)

So hand in hand they passed, the loveliest pair
That ever since in love's embraces met:

Adam (*Light laughter in the background, used intermittently throughout the following*) the goodliest man of
men since born

His sons, the fairest of her daughters Eve.

(Talking voices can be occasionally heard in the background, used intermittently throughout the following)

Under a tuft of shade that on a green

Stood whispering soft by a fresh fountain side

They sat them down and (*Some original lines are left out*) to their supper fruits they fell [...]

(Part I, 33:04-37:50)

This excerpt from the radio play illustrates once again how the different narrative levels merge into one another and how the oscillation between showing and telling contributes to this effect. Various elements are used to connect the story-world levels. For example, Milton is shown being served supper by his wife, and later in the embedded narrative the first couple are also said to sit down to “their supper fruits”. A contrast is created by means of the seasons alluded to: while it is winter in Milton and his wife’s world, there is of course eternal spring/summer in Paradise. The transition from the frame narrative to the storyworld of *Paradise Lost* is brought about

through a little joke. Milton tells Elizabeth that “[i]t’s time to enter the garden”. She understands this literally, not realizing that Milton has in mind the imagined Garden of Eden of his epic poem. When Milton – somewhat bemused, as can be heard in the light laughter in his voice – clears up this misunderstanding, he inadvertently also makes a metafictional comment by saying: “It’s time for this part to go there”. What he means is of course “this part” of his long poem, Book IV, but in the context of the radio play, “this part” can equally refer to ‘this part of the radio play’, which would create an instance of metalepsis since the character would, at least for a short moment, transgress the boundaries between the storyworld he inhabits and the real world, in which reference can be made to the overarching art piece, the radio play, of which he is also a character. Needless to say that the joke only works because the radio audience can interpret the phrase “this part” in that double sense while Milton is unaware of it. The radio play here creates what in drama theory is called “dramatic irony”, which involves superior knowledge on the part of the audience and humor being created at the character’s expense.

It is also interesting to observe how the sound tapestry helps structure the various narrative levels. When Satan begins to speak, this is accompanied by a sound of wind in the background, which continues into Milton’s recital of the poem. The wind sound suggests a shift from the frame narrative into the storyworld of *Paradise Lost*, but interestingly the lines are alternately shared between Milton and Satan. While this corresponds to the epic poem at first because the initial lines spoken by Satan also constitute a kind of soliloquy or interior monologue there, Satan’s later lines, which he introduces by “I saw” and later Milton introduces by saying “And then the fiend set

eyes upon”, are technically ones which, in the original text, are spoken by the narrative instance, with Satan merely serving as the focaliser. In other words, the radio play more freely assigns the task of narrating to various speakers and elevates Satan from a focalising to a narrating instance – presumably to avoid monotony, but perhaps also to foreground once again Satan’s important role for the whole story. Satan the narrator here slips back into his role as a character but in that is also given a distinct narrative voice. His narrating and experiencing personae are mixed.

During Milton’s recital, the sound tapestry is enriched by added background sounds that are meant to suggest the garden scene that unfolds. When Milton mentions that Satan sits down on a tree in the guise of a cormorant, a bird sound can be heard. Again later on, when Satan takes over the narrative, the background sounds change once again to suggest even more of a rural setting: the bird sounds continue and other animals can be heard lowing and bleating. These stereotypical sounds reference the pastoral tradition and imply an idyllic place, a *locus amoenus*, that Paradise obviously represents. Furthermore, some ambient music underscores the entire scene and thus becomes another signal for the setting: the Garden of Eden. Music here assumes a characterising as well as a structuring function because it signals to listeners when it is time to mentally immerse themselves into the garden. For a moment, when Milton resumes his recital, the ambient music stops. This suggests a momentary move outside of the scene onto the narratorial level or possibly even the level of the radio play’s frame storyworld, where Milton dictates those lines to his wife. One can see how the radio play, because of its multi-modal storytelling, creates a rather complex narrative situation:

the words spoken already evoke a storyworld, and this world is amplified by the sounds and music used to mimic or suggest the setting.

While the choice of sounds may simply be owed to their recognition value and the largely stereotypical sound repertoire available to radio drama producers, sounds may occasionally assume deeper, symbolic meanings. In the present scene, one of the bird sounds that stand out is the sound of a cuckoo. Significantly, it is first introduced when Satan characterizes Adam and Eve as resembling their “maker” in his glory: “Truth, wisdom, sanctitude severe and pure”. In terms of bird symbolism, the cuckoo is complex: as a harbinger of spring, it is often associated with good luck and hopeful change but can also stand for insanity or foolishness. Because of its parasitic nesting behavior, cuckoos also evoke ideas of treachery and deception, and the word “cuckoldry”, which implies women cheating on their husbands, is etymology derived from “cuckoo”²⁷. All of these meanings are potentially relevant for the scene at hand. While Adam and Eve still live in a state of bliss, the presence of Satan already alerts listeners to the fact that this idyll cannot last for long. Eve’s seduction by Satan, even though it involves eating the forbidden fruit from the Tree of Knowledge, can also be interpreted as being akin to adultery. In a sense, then, the cuckoo chirping in the background can be understood as an ominous sound warning listeners about the evil that is to befall our first parents. Through its audiophonic means, the radio play can thus add layers of tacit or non-verbalized meaning.

²⁷ See <https://worldbirds.com/cuckoo-symbolism/>

Similarly, vocal qualities carry additional meaning – which is why voice, as mentioned above, needs to be analyzed as a semiotic channel in its own right. In the excerpt above, Milton’s voice with its huskiness and breathlessness suggests his advanced age and frailty, but also the fact that he labors very hard under the pressure and urgency he feels concerning his task because “Our world falls in upon itself”, as he says. These prophetic words, spoken as if with a sense of fatality and chagrin, can also be seen as the radio play’s own implicit commentary on our own day and age. At the same time, Ian McKellen’s vocal performance of Milton as well as Frances Barber’s voice-acting, which conveys much of Elizabeth’s tiredness and occasional impatience, help listeners create a mental image of the presented characters, possibly merging pictorial representations of the historical personae with those of their voice actors. To a degree, Milton and Elizabeth’s tiredness but unabating pursuit of their joint project elevates them in our esteem and levels out the sarcastic and irreverent assessment offered by Satan. By juxtaposing Milton’s own life story with that of Adam and Eve, the radio play seems to suggest that Milton and his wife, by sacrificing themselves to their cause, offer a modern-day antidote to the evils brought into the world through Adam and Eve’s fall, albeit perhaps one that may prove ineffectual.

There are many other interesting instantiations of voices and voice qualities in the radio play adaptation that one could discuss in more detail, e.g., when Sin talks in a computerized or electroacoustically modified voice or God speaks in three voices at once, to indicate the trinity that Milton’s work repeatedly evokes. Sometimes, actualised voices can cause irritation because their qualities may not correspond to the char-

acteristics one imagined regarding a character. To me, for example, Adam (spoken by Ashley Margolis) sounds much too youthful or ‘boyish’ to carry the gravitas that I thought he had when I was reading Milton’s poem.

5. Conclusion

In this paper, I set out to offer a revised version of a model for ‘narrative voice’ in radio drama which accommodates the fact that there is not always a ‘narrator’ in the strict narratological sense of the word, and even if there is – as in voice-over narration – there are still other, audiophonic means of ‘telling’ the story. Those means I consider ‘parameters’ of audiophonic storytelling, which are then combined in actual instantiations of radio drama (or other radiophonic genres) according to specific radiophonic principles. My analysis of the BBC radio adaptation of Milton’s *Paradise Lost* showed that the combination and arrangement of semiotic channels such as voices, music, sounds and language along radiophonic principles such as foregrounding and backgrounding, juxtaposition or alternation, overlapping and transitioning offer a complex *multimodal composition device*, as Bernaerts calls it, which in this case also includes actualised narrative voices. In this regard, we saw that radio plays can further complicate matters by delegating the narrative not only to one narrator-character but even multiple characters, and that their respective position inside or outside a given storyworld may lead to transgressions of narrative boundaries in the sense of metalepses.

However, voices also become important in a more concrete sense. *Paradise Lost* – despite its dissemination in print

form – also participates in a long oral tradition of epic poetry. The voice of the bard, which gives a narrative frame to the story, alternates with lengthy dialogical passages in which the presented characters debate their political stances, discuss their concerns and express their emotions. This complex narrative structure and the movement of voices across narrative levels is carried over into the radio play adaptation and there, too, creates fascinating narrative situations which, I argued, are made possible especially in and through the audiophonic medium of radio. I showed how the actualised voices impart further information about the characters' dispositions and give a rich 'texture' to the created storyworld alongside words, sound and music. Ultimately, one can say that the task of telling the story in this radio play, as in many others, is distributed not only to multiple narrative voices but also to the audiophonic apparatus, if one conceives of storytelling in transmedial narratology's broader sense of the concept.

Jarmila Mildorf

**V. Romanzo moderno ed estetica mediale:
La montagna magica di Thomas Mann e
Il lupo della steppa di Hermann Hesse**

di *Gianluca Paolucci*

La civiltà letteraria tedesca del primo Novecento si confronta presto con l'estetica dei media tecnici. L'interesse per il cinema, la radio, il grammofono spinge non soltanto le avanguardie come il dada, il surrealismo e l'espressionismo¹, ma anche autori più canonici a interrogarsi sul rapporto tra cultura alta e cultura popolare, arte e società, a considerare la possibilità di articolare nuovi linguaggi formali che possano trascendere i limiti del medium della scrittura, sollecitando altresì inedite pratiche di ricezione. Tale confronto, non prima di aver dato vita a interessanti esperimenti letterari, sembra essere venuto meno in Germania solo a partire dagli anni Trenta, da un lato a causa del massiccio utilizzo dei media da parte del nazional-socialismo², dall'altro in virtù dell'ascesa dell'industria culturale americana, come testimonia la *Dialektik der Aufklärung* (*Dialettica dell'Illuminismo*, 1947) di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer.

Mentre la relazione tra le avanguardie storiche e lo sviluppo dei media e della cultura di massa tra la fine del XIX e

¹ Cfr. H. Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005, pp. 15-34.

² *Ibid.*, pp. 115-165.

l'inizio del XX secolo è stata ampiamente esplorata³, la critica germanistica, a prescindere dall'attenzione per l'impiego di dispositivi mediali e per la curiosità verso forme popolari di intrattenimento presso alcuni autori (su tutti Bertolt Brecht⁴ e Alfred Döblin⁵), sembra aver mantenuto il paradigma ermeneutico di un *great divide* tra una letteratura scritta e letta dalle élite e una letteratura triviale-popolare. In virtù di questo paradigma, l'interesse di alcuni scrittori tedeschi per le pratiche di comunicazione introdotte dai media tecnici è stato, se non ignorato, analizzato principalmente dal punto di vista biografico o dei contenuti delle loro opere, mentre sono state trascurate le relazioni di carattere estetico e formale sussistenti tra letteratura e altri media: un *great divide* tra campi disciplinari.

Al fine di colmare questa lacuna, obiettivo del presente contributo è quello di dimostrare come nello *Zauberberg* (*La montagna magica*, 1924) di Thomas Mann e nello *Steppenwolf* (*Il lupo della steppa*, 1927) di Hermann Hesse si rifletta non soltanto la realtà dei nuovi media dalla prospettiva della trama, laddove le abitudini culturali introdotte dal cinema, dal gram-

³ Si vedano in particolare gli studi di P. Bürger, *Theorie der Avantgarde* [1974], trad. it. di A. Buzzi, P. Zonca, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990 e di A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986.

⁴ Cfr., tra gli altri contributi, D. Wöhrle, *Brechts medienästhetische Versuche*, Prometh, Köln 1988 e il volume collettaneo *Brecht e i media*, a cura di F. Fiorentino, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013.

⁵ Cfr. S. Keppler-Tasaki, *Alfred Döblin: Massen, Medien, Metropolen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018.

mofono, dalla radio rivestono un ruolo centrale nell'evoluzione dei protagonisti in entrambe le opere, ma che i romanzi stessi, anche e soprattutto a un livello formale, debbano molto alla *Wirkungsästhetik* dei dispositivi di riproduzione tecnica, sussumendola, anche se con modalità differenti, all'interno della scrittura letteraria. In tal senso, l'affermazione di Brecht a proposito del processo di «tecnicizzazione» – oggi diremmo medializzazione – della narrativa, ovvero circa l'influsso che gli strumenti tecnici cominciarono ad agire sulle espressioni letterarie nei primi anni del Novecento, può essere valida – come si intende dimostrare di seguito – anche per le opere di Mann e Hesse:

le vecchie forme di comunicazione, una volta che ne siano comparse delle nuove, non rimangono immutate accanto a esse. Lo spettatore di film legge i racconti in maniera diversa. Ma anche chi scrive i racconti è a sua volta spettatore di film. La tecnicizzazione della produzione letteraria non può venire ormai più annullata⁶.

Se, da una parte, *La montagna magica* e *Il lupo della steppa* sono stati letti dalla critica come *Bildungs-* e al contempo *Medienromane* in virtù della sovrapposizione delle due tematiche, dall'altra essi possono essere fruttuosamente reinterpretati alla luce della rivoluzione mediale che si è imposta in Germania nei primi decenni del Novecento quali tentativi di scendere a patti con le inedite forme di ricezione attestatesi in

⁶ B. Brecht, *Il processo dell'Opera da tre soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Meltemi, Milano 2019, pp. 75-156, qui p. 95.

questo ambito, integrandole altresì – come vedremo – nella declinazione di una nuova antropologia estetica e letteraria.

1.

Come è noto, *La montagna magica* di Thomas Mann si situa entro la tradizione tedesca del romanzo di formazione⁷. Il protagonista Hans Castorp, giovane ingegnere di una ricca famiglia di Amburgo, si reca a Davos, in Svizzera, per far visita al cugino, il soldato di professione Joachim Ziemßen, ricoverato in un sanatorio a causa di una malattia polmonare. Sia perché gli esami medici rivelano che anche Castorp ha la polmonite sia perché rimane affascinato dal mondo crepuscolare del sanatorio, il giovane rimane per sette anni invece che per tre settimane. Solo sette anni dopo, nel 1914, lo scoppio della guerra lo spinge a tornare in pianura.

In una conferenza tenuta di fronte agli studenti dell'università di Princeton nel 1939 Thomas Mann offriva un'interessante chiave di lettura dello *Zauberberg* quale «romanzo di iniziazione»⁸, esplicitando, attraverso la metafora

⁷ Cfr. M. Freschi, *Thomas Mann*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 85-142.

⁸ T. Mann, *Introduzione alla «Montagna incantata»*. *Per gli studenti dell'università di Princeton*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano 2015, pp. 1506-1521, qui p. 1518.

dell'«accrescimento alchimistico»⁹, il significato della *Bildung* di Castorp nel sanatorio, laddove – come spiega l'autore –

nel febbrile ermetismo della montagna incantata questo semplice soggetto sperimenta un accrescimento il quale lo rende capace di avventure morali, spirituali e sensuali che nel mondo detto sempre ironicamente “pianura” egli non avrebbe neppure osato sognare¹⁰.

In tal senso l'esperienza di alterità vissuta dal protagonista sulla montagna risveglia le sue più intime energie vitali, di carattere sia «spirituale» sia «sensuale», se l'alchimia – qui intesa in senso antropologico, e cioè applicata all'uomo – mira ad attivare e a bilanciare tra loro facoltà che solitamente giacciono nascoste all'interno della materia¹¹ – o del corpo. Nel romanzo è lo stesso Castorp a riassumere l'intimo senso della sua iniziazione “magico-ermetica”¹², evidenziando l'interconnessione tra i processi spirituali e quelli fisiologici nel suo *Erlebnis* formativo: «[...] Le impressioni quassù sono state così nuove, nuove sotto ogni profilo, quanto mai eccitanti ma anche impegnative

⁹ *Ibid.*, p. 1514.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1516.

¹¹ Cfr. M. Pereira, *Arcana sapienza. Storia dell'alchimia occidentale dalle origini a Jung*, Carocci, Roma 2019.

¹² Sul tema dell'ermetismo nel romanzo di Mann cfr. M. Neumann, *Ein Bildungsweg in der Retorte – Hans Castorp auf dem Zauberberg*, in *Thomas Mann-Jahrbuch*, X, 1997, pp. 133-144; Id., *Discesa agli inferi*, in T. Mann, *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, trad. it. di R. Colorni, Mondadori, Milano 2010, pp. XI-XLIX; L. Crescenzi, *Melancolia occidentale. «La montagna magica» di Thomas Mann*, Carocci, Roma 2011.

per la mente e per il corpo [...]»¹³. La principale consapevolezza che emerge dall'opera manniana è che ogni attività umana prevede il coinvolgimento sia del corpo sia dell'intelletto¹⁴. È questa la massima acquisizione ricavata – o meglio, esperita performativamente – dal protagonista durante la sua permanenza sulla montagna: «il corpo si converte in spirito e viceversa, e l'uno e l'altro non si distinguono più»¹⁵. Si tratta di un assunto che nel romanzo conduce a una rivalutazione della sfera corporea-fisiologica del soggetto, che Castorp stesso difende, ad esempio, nei confronti dell'antropologia razionalista di Settembrini: «Non è un umanista, lei? Come fa a parlar male del corpo?»¹⁶. Del resto, durante il concepimento dello *Zauberberg*, iniziato durante la Prima guerra mondiale e portato a termine negli anni della Repubblica di Weimar, Mann andava ripensando il concetto – centrale per l'età classico-romantica tedesca – di *Humanität* quale sviluppo organico di tutte le potenzialità umane, per cui l'autore dichiarava di aver voluto declinare nella *Montagna magica* «una nuova concezione dell'uomo come spiritualità-corporea» che consentisse un «superamento del dualismo cristiano di anima e corpo»¹⁷. Si tratta di una proposta antropologica che trova altresì riscontro

¹³ T. Mann, *La montagna magica*, cit., p. 238.

¹⁴ Cfr. S. Wege, *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013, pp. 460-468.

¹⁵ *Ibid.*, p. 867.

¹⁶ *Ibid.*, p. 365.

¹⁷ T. Mann, *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. v. P. de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt am Main 1979, pp. 200-201. Le traduzioni, laddove non altrimenti specificato, sono di chi scrive.

nell'organizzazione formale del romanzo. Mentre al centro della prima parte dello *Zauberberg* vi è il risveglio sensoriale di Castorp – che culmina nell'esperienza erotica con Madame Chauchat nel capitolo “Notte di Valpurga” –, nella seconda metà, a partire dal capitolo “Trasformazioni”, si assiste a un processo di intellettualizzazione nei dialoghi con Settembrini e Naphta¹⁸.

Ora, per tornare al tema specifico del contributo, contribuisce non poco alla *Bildung* di Hans Castorp il confronto con i media tecnici di riproduzione artistica. In tal senso, la critica manniana ha definito *La montagna magica* un «Medien-Roman»¹⁹, laddove l'autore dedica numerose pagine alla fascinazione che il protagonista prova per i dispositivi medialità che scopre nel sanatorio²⁰, i quali gli consentono di fare esperienze

¹⁸ A partire dall'antropologia sviluppata nel romanzo espongo questa tesi in G. Paolucci, *Il romanzo come «stimolante della vita». Sulla 'magia' della Montagna magica di Thomas Mann*, in *Studi Germanici*, 13, 2018, pp. 161-186.

¹⁹ Cfr. M. Schmitz-Emans, *Entgrenzungspantasien und Derealisierungserfahrungen: Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada*, in *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, hrsg. v. S. Poppe, S. Seiler, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2008, pp. 185-204, qui p. 190.

²⁰ In proposito cfr. J. Hörisch, *Die deutsche Seele up to date. Sakramente der Medientechnik auf dem Zauberberg*, in *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, hrsg. v. F.A. Kittler, G.C. Tholen, Fink, München 1989, pp. 13-23; B.J. Dotzler, *Der Hochstapler: Thomas Mann und die Simulakren der Literatur*, Fink, München 1991; B. Hamacher, *Thomas Manns Medientheologie. Medien und*

estetiche in precedenza sconosciute. È questo il caso prima del cinema, poi del grammofono:

Un pomeriggio, visto che godeva di ogni cosa, portarono Karen Karstedt al teatro bioscopico di Davos-Platz. In quell'aria viziata, che risultava fisicamente assai fastidiosa per loro tre, abituati com'erano solo a quella più pura, e che si posava, pesante, sul loro petto suscitando una torbida nebbia nelle loro teste, luccicava, nel suo tremolio, una vita multiforme, spezzettata, divertente e accelerata, in una irrequietezza vibrante di sbalzi, sussulti e improvvise sparizioni, accompagnata da una musicchetta che applicava la sua attuale divisione del tempo alla fuga di fenomeni del passato e, sia pure con mezzi limitati, riusciva a far passare sullo schermo, davanti ai loro occhi dolenti, tutti i registri, dalla solennità più pomposa fino alla passione, dalla selvaggia ferocia fino alla svenevole sensualità. Assisteranno a un'intricata vicenda di amore e di omicidio che si svolgeva muta presso la corte di un despota orientale, frenetici accadimenti, colmi di magnificenza e nudità, di tirannica concupiscenza e religioso furore oppressivo, di crudeltà, di bramosia, di voluttà di morte e di insistita lentezza quando si trattava di mostrare i muscoli delle braccia di un carnefice²¹.

Masken, in *Autorinszenierung. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, hrsg. v. C. Künzel, J. Schönert, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, pp. 59-78; F. Marx, "Durchleuchtung der Probleme". *Film und Photographie in Thomas Manns "Zauberberg"*, in *Thomas Mann-Jahrbuch*, XXII, 2009, pp. 71-81. Sul rapporto tra Mann e i media cfr. anche il volume collettaneo *Thomas Mann e le arti. Thomas Mann und die Künste*, a cura di R. Mehring, F. Rossi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2014.

²¹ T. Mann, *La montagna magica*, cit., pp. 466.

Mann riprende qui un topos ricorrente nella narrativa di primo Novecento interessata all'emergente arte filmica e alle pratiche culturali a essa legate. Siegfried Kracauer parlava, a proposito del cinema, di «esotismo del quotidiano»²², poiché permetteva allo spettatore di confrontarsi con l'alterità, geografica o interiore, immergendosi nel buio del cinematografo. I letterati degli anni Venti sembrano essere attratti non soltanto dalle potenzialità artistiche del nuovo medium, ma anche dal luogo, la sala cinematografica, soprattutto dalla sua atmosfera e oscurità. Nella novella dal titolo *Die Reise (Il viaggio)*, contenuta nel ciclo *Gehirne (Cervelli)*, 1916) di Gottfried Benn, il dottor Rönne decide, ad esempio, di perdersi «nella penombra di un cinema, nell'inconscio della platea»²³. Il buio della sala cinematografica allude in realtà alla specificità della *Wirkung* del film rispetto a quella della letteratura, capace di stimolare maggiormente le dinamiche inconscie del soggetto²⁴. Come dimostra l'episodio al Bioscop di Davos-Platz narrato da Mann, nella *Montagna magica* i mezzi tecnici sembrano basarsi su una *Wirkungsästhetik* immersiva e quasi ipnotica che ha effetti di natura fisiologica sui fruitori. Questo spiega il sospetto di Set-

²² S. Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, in Id., *Schriften*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971, pp. 206-304, qui p. 212.

²³ G. Benn, *Il viaggio*, in Id., *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 1986, p. 41.

²⁴ Mi permetto di rimandare a G. Paolucci, *Geografia letteraria del primo cinema tedesco: Praga, Vienna, Berlino*, in *Per un atlante geostorico della letteratura tedesca*, a cura di F. Fiorentino, M. Massalongo, G. Paolucci, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2021, pp. 101-130.

tembrini nei confronti del cinema, in grado di risvegliare «i più riposti desideri del gran mondo internazionale» e, qui in particolare, di «rapire in estasi» la signora Stöhr:

Insomma, [era] una storia scaturita dalla simpatetica familiarità con i più riposti desideri del gran mondo internazionale che assisteva a quello spettacolo. Settembrini, in quanto uomo del giudizio, avrebbe forse deplorato severamente quello spettacolo antiumanistico, e con classica e schietta ironia si sarebbe sentito in obbligo di fustigare l'abuso della tecnica usata per dar vita a quelle immagini che denigravano la dignità dell'uomo, pensò Hans Castorp, e disse in un sussurro a suo cugino qualcosa del genere. La signora Stöhr, invece, che si trovava lì anche lei e sedeva poco distante dai tre sembrava rapita in estasi; il suo viso rosso e ignorante era alterato dal godimento. Simile al suo si presentava, del resto, qualsiasi volto essi osservassero²⁵.

Mentre nell'episodio appena citato Castorp oscilla tra distacco critico e coinvolgimento – una delle facoltà sviluppate dal protagonista nel sanatorio è proprio l'empatia nei confronti degli altri malati –, in un capitolo successivo, dove Mann racconta della scoperta del grammofofono da parte del giovane, anche questi viene «rapito in estasi» dal nuovo medium, al punto di addormentarsi e sognare. L'esperienza sonora stimolata dal dispositivo tecnico dischiude a Castorp le porte dell'inconscio (nel capitolo successivo il grammofofono verrà utilizzato addirittura in una seduta spiritica) e Mann attribuisce a tale sogno musicale un evidente carattere dionisiaco. Castorp sogna infatti

²⁵ T. Mann, *La montagna magica*, cit., p. 467.

di ritrovarsi in una foresta dove ha assunto le sembianze di Pan, il dio della festa, dell'orgia, dell'ebbrezza:

Il sogno che Hans Castorp sognava ascoltandolo era questo: giaceva supino su un prato illuminato dal sole e cosparso di aster variopinti con una zolla rialzata di terra sotto il capo e una gamba piegata, l'altra accavallata su quella... ma le sue gambe accavallate erano, in realtà, zampe di capro. Le dita delle mani passavano, per suo esclusivo diletto, essendo perfetta la solitudine di quel prato, su un piccolo strumento a fiato di legno che teneva in bocca, un clarinetto o una ciaramella, da cui traeva pacifici suoni nasali. [...] Il ronzio degli insetti sull'erba nella calura estiva, gli stessi raggi del sole, la brezza leggera, l'oscillare delle cime degli alberi, il luccichio delle fronde... tutta quella pace estiva in soave movimento si trasformava in una fusione di suoni dagli accenti mutevoli che conferivano alla semplice melodia del suo strumento un significato armonico sempre sorprendente. [...] Il giovane fauno era molto felice sul suo prato estivo. Qui non c'erano "Discolpati!", né responsabilità, né religiosi tribunali di guerra chiamati a giudicare chi, essendosi eclissato dal mondo, aveva dimenticato il proprio onore. Qui regnava l'oblio, la beata immobilità, l'innocenza di un mondo senza tempo; era la dissolutezza in perfetta buona coscienza, apoteosi ideale di un'assoluta negazione dell'imperativo occidentale della vita attiva, e il senso di pace che scaturiva da tutto questo rendeva quel disco più caro di tanti altri al musicante notturno²⁶.

Insomma, i media nel romanzo manniano sono associati a un tipo di arte – non da ultimo di carattere ermetico – capace

²⁶ *Ibid.*, pp. 963-964.

di stimolare in profondità gli organi sensori del soggetto²⁷ e dunque legata alla sfera del corpo, dell'ebbrezza, del dionisiaco²⁸.

Che nella *Montagna magica* Mann si confronti con queste categorie (di derivazione nietzschiana) lo dimostra il capitolo *Humaniora*, in cui sono presenti interessanti considerazioni circa il rapporto tra arte e fisiologia umana. Il capitolo inizia non a caso con una conversazione tra Castorp e il dottor Behrens sull'*effetto stimolante* del fumo di sigaro e si conclude con un'osservazione del medico sull'intercambiabilità del contenuto dello stimolo: «Uno stimolo è uno stimolo. Al corpo non importa nulla del contenuto dello stimolo»²⁹. Al centro del capitolo, la sensualità che si sprigiona dal ritratto di Madame Chauchat dipinto dal dottore con dovizia di particolari funge da *stimolante estetico* e scatena una reazione fisiologica in Castorp:

Era come se, sotto lo sguardo dell'osservatore, un quasi impercettibile brivido sensuale corresse su quella nudità... osiamo dire che ci si poteva immaginare di cogliere la traspirazione, l'invisibile esalazione vitale di quella carne, quasi che premendo contro di essa le labbra non si dovesse avvertire l'odore di vernice e colore, bensì

²⁷ Sull'antropologia "mediale" sviluppata nell'ambito dell'ermetismo rinascimentale cfr. S. Zielenski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2002, in particolare il capitolo dedicato a "Magie & Experiment. Das Porta-Kapitel", pp. 76-124.

²⁸ Cfr. J.B. Hepworth, *The Dionysian Element in the Works of Thomas Mann*, University of Utah, Salt Lake City 1982.

²⁹ T. Mann, *La montagna magica*, cit., p. 388.

quello di un corpo umano [...]. Hans Castorp era tutto infervorato [...], aveva la fronte arrossata, gli occhi ardenti, non sapeva quale argomento affrontare subito perché di cose da dire ne aveva moltissime³⁰.

La riflessione sul nesso tra arte e fisiologia aveva interessato anche Friedrich Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* (*Umano, troppo umano*, 1878) e nella *Götzen-Dämmerung* (*Crepuscolo degli idoli*, 1889), dove il filosofo metteva in dubbio il dualismo cartesiano tra spirito e materia e riabilitava il corpo e la sua sensibilità anche nella sfera estetica. Influenzato da fisiologi a lui contemporanei quali Hermann von Helmholtz e Gustav Theodor Fechner, impegnati a indagare scientificamente i meccanismi sensoriali e cognitivi coinvolti nell'esperienza artistica, nel *Crepuscolo degli idoli*, a proposito della "psicologia dell'artista", Nietzsche argomentava sull'arte dalla prospettiva del sentimento del *Rausch*, ovvero dell'ebbrezza suscitata da essa nel fruitore in termini che, a ben vedere, sembrano essere adatti a comprendere la natura dell'*Erlebnis* contemplativo di Castorp di fronte al ritratto della Chauchat, come pure le sue esperienze a contatto con i media di riproduzione tecnica nel sanatorio. Nietzsche scriveva:

Perché vi sia arte, perché vi sia un qualche contemplare o agire estetico, a tal fine è indispensabile un presupposto fisiologico: *l'ebbrezza*. L'ebbrezza deve anzitutto aver potenziato l'eccitabilità dell'intera macchina: prima di ciò non si giunge a nessuna arte. [...]

³⁰ *Ibid.*, pp. 379-380.

L'essenza nell'ebbrezza è il senso dell'aumento di forza e della pienezza³¹.

Per la sua capacità di permettere al fruitore di vivere un'esperienza energizzante e totalizzante, l'arte non costituisce per Nietzsche una rinuncia, una fuga dalla vita, come voleva Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung (Il mondo come volontà e rappresentazione, 1819)*. La concezione escapistica sostenuta da questi è il risultato – sostiene Nietzsche – del disimpegno connaturato all'*art pour l'art*, che ha finito per rendere l'arte «priva di un fine, di una meta, di un senso»³². Nietzsche ribadisce, al contrario, che l'arte è in grado di promuovere la vita, stimolandola concretamente, anche da un punto di vista fisiologico: «L'arte è il grande stimolante della vita»³³.

La suggestione intellettuale di Nietzsche – questa la nostra tesi – permette a Thomas Mann di ripensare anche la sua personale concezione di arte: se nelle sue prime opere l'arte è sinonimo di decadenza, si situa al di là e contro la vita, e l'artista va necessariamente incontro alla morte (si consideri, ad esempio, la novella *La morte a Venezia*), nello *Zauberberg* l'arte si pone nietzschianamente al servizio della vita – nel saggio *Vom Geist der Medizin (Dello spirito della medicina, 1925)*

³¹ F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* [1889], trad. it. di F. Masini, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, Adelphi, Milano 1983, pp. 86-87.

³² *Ibid.*, p. 99.

³³ *Ibidem.*

Mann scrive a proposito dello *Zauberberg* che «il suo è un servizio alla vita»³⁴.

Ora, se la cura di Castorp nel romanzo consiste nella *vivificazione* ermetico-alchemica della sua persona in virtù di esperienze capaci di stimolare i suoi organi esterni di ricezione e insieme l'intelletto, sembra che l'autore abbia prospettato anche per il pubblico leggente la medesima terapia, consentendogli di esperire la totalità del proprio sé grazie all'atto della lettura. La rivalutazione del corpo e della sua sensibilità che avviene a livello di contenuti sembra riflettersi infatti anche nella poetica di Mann dispiegata nel romanzo. Che nello *Zauberberg* Mann sia deciso a rivalutare l'esperienza fisico-sensuale anche da un punto di vista formale lo dimostra quanto l'autore annotava nel suo diario alla data del 12 marzo 1920: «Dopo cena da K., che mi ha permesso di accarezzare con la mano il suo corpo, le sue costole e il suo seno, cosa che ha eccitato molto la mia sensualità. La M[ontagna] m[agica] sarà la cosa più sensuale che ho scritto, anche se con stile freddo»³⁵.

La nostra tesi è che nello *Zauberberg* Thomas Mann ripensi la sua poetica alla luce della categoria dell'ebbrezza, al fine di coinvolgere maggiormente il lettore nella narrazione, anche a livello fisiologico e non soltanto cognitivo-intellettuale: un cambio di paradigma che sembra altresì essere stato stimolato dal confronto con l'estetica performativa e “materiale” dei nuovi media elettrici, in grado di superare l'astrattezza della

³⁴ T. Mann, *Vom Geist der Medizin*, in Id., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI: *Reden und Aufsätze*, Fischer, Frankfurt am Main 1974, p. 595.

³⁵ Id., *Tagebücher 1918-1921*, cit., p. 396.

scrittura. Mentre «le arti (tanto per usare una vecchia parola per una vecchia istituzione) – spiega Friedrich Kittler – intrattengono relazioni puramente simboliche con i sensi che ne costituiscono il supporto, i media istituiscono un rapporto diretto con il reale riferendosi alla materialità con la quale lavorano»³⁶. Del resto, per Mann i dispositivi medialità primonovecenteschi non hanno a che fare con la «sfera fredda» dell'arte, ma piuttosto con “il calore” della «vita». È quanto l'autore afferma in un intervento a proposito del cinema:

Ho parlato di un “fenomeno della vita”: credo infatti, e La prego di scusarmi, che con l'arte il cinema non abbia molto in comune, e ritengo che sia un errore valutarlo servendosi di criteri mutuati dalla sfera artistica. [...] Per quel che mi concerne, anch'io lo disprezzo, ma lo amo. Esso non è arte, ma vita e realtà, e i suoi effetti, nel loro agitato mutismo, sono assai crudi e sensazionali se confrontati agli effetti spirituali dell'arte: sono gli effetti che la vita e la realtà esercitano sullo spettatore non direttamente partecipe, attenuati dalla comodità delle circostanze e dal sapere che si tratta di uno spettacolo allestito, ma rafforzati ed esaltati dalla musica. [...] L'arte – chiosa quasi con solennità – è una sfera fredda, si dica ciò che si vuole: essa è un mondo di spiritualizzazione e trasposizione su un piano più elevato, il mondo dello stile, della scrittura individuale, della forma inimitabile, un mondo oggettivo, un mondo razionale («essa proviene dall'intelletto» dice Goethe), significativa, eletta, casta e serena, e la commozione che essa suscita in noi è severamente mediata: siamo a corte, non possiamo lasciarci andare. Al contrario, una coppia d'innamorati dello schermo, due giovani di stupenda bel-

³⁶ F. Kittler, *Das Nahen der Götter vorbereiten* [2011], trad. it. di E. Mengaldo, *Preparare la venuta degli dei. Wagner e i media senza dimenticare i Pink Floyd*, L'orma, Roma 2013, p. 15.

lezza, che in un vero giardino, la cui erba ondeggia al vento, si dicono “per sempre”, con un accompagnamento musicale composto dei più teneri e suadenti motivi che si possano trovare... chi vorrà resistere a ciò, chi si rifiuterà di lasciare voluttuosamente scorrere il pianto? Questa è materia grezza e non filtrata, è vita in primissima, calda e cordiale istanza, fa lo stesso effetto della cipolla e dell’elleboro, la lacrima mi solletica al buio, e dignitoso e inosservato io me la asciugo sullo zigomo con la punta del dito³⁷.

Mann pare apprezzare l’arte filmica per la sua icasticità, la capacità di isolare dettagli sensibili al fine di porre lo spettatore in risonanza affettivo/emotiva con quanto viene mostrato sullo schermo. Era questa, in quegli stessi anni, l’argomentazione di Hugo Münsterberg, il quale, nel saggio *The Photoplay. A Psychological Study* (1916), sosteneva che il cinema, in virtù della possibilità di rendere visibili particolari altrimenti impercettibili nel *continuum* della vita quotidiana, sarebbe in grado di coinvolgere lo spettatore più profondamente rispetto alla narrativa³⁸.

³⁷ T. Mann, *Sul cinema*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., pp. 1211-1214, qui pp. 1211-1212.

³⁸ Le più recenti scoperte in ambito neuroscientifico, concentrate sull’attività dei cosiddetti “neuroni specchio”, dimostrano che quando esperiamo esteticamente, attraverso qualsiasi medium di riproduzione, azioni altrui, si attivano gli stessi neuroni che sono coinvolti quando siamo noi a svolgere concretamente l’azione. Si è parlato in tal senso di ‘simulazione incarnata’: il rispecchiamento empatico prodotto da questa scarica neuronale avviene non a livello intellettuale e cognitivo, ma per mezzo di una risonanza corporea. Nel caso della lettura di un romanzo, di fronte alle sensazioni provate dal personaggio raffigurato, il nostro corpo si ricorda delle medesime sen-

Nell'intervento sul cinema citato Mann ammette esplicitamente di aver imparato molto dall'arte filmica per quest'attitudine a suscitare la risposta empatica del fruitore grazie all'«esattezza dei particolari umani»: «Il cinema conosce una tecnica del ricordo, conosce suggestioni psicologiche, conosce un'esattezza dei particolari umani e oggettivi che ben poco possono insegnare a un drammaturgo, ma possono dire parecchio a un narratore»³⁹. Nello *Zauberberg* l'autore fa di sovente ricorso a tale «tecnica del ricordo», laddove, ad esempio, al fine di rendere le «vertiginose» esperienze sensuali e spirituali vissute da Castorp sulla montagna, nel capitolo “Passeggiata sulla spiaggia”, si appella espressamente all'«esperienza e i ricordi del lettore»:

Come possiamo far intendere agli esimi cittadini delle terre basse i mutamenti che si verificarono nell'intima economia del nostro giovane avventuriero? La dimensione delle identità vertiginose si era in lui accresciuta [...]. Confidiamo che anche l'esperienza e i ricordi del lettore non ci piantino in asso nel momento in cui evochiamo questo enigmatico sperdimento⁴⁰.

In tal senso, nella conferenza di Princeton, l'autore offriva un'interessante chiave di lettura dello *Zauberberg* quale «Zeitroman», non solo per la centralità del motivo del tempo al suo interno, ma anche per la sua capacità di sollecitare nei

sazioni vissute in situazioni simili. Lo stesso succede con il cinema, come dimostrano V. Gallese e M. Guerra nel volume *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

³⁹ *Ibid.*, p. 1213.

⁴⁰ T. Mann, *La montagna magica*, cit., pp. 808; 810.

lettori un moto di identificazione nella vicenda del «semplice, ma scaltro eroe del romanzo» Hans Castorp:

I problemi della *Montagna magica* per la loro natura non erano adatti alle masse, ma assillavano la massa delle persone colte, e le universali angustie avevano imposto alla facoltà ricettiva del gran pubblico quell'«accrescimento» alchimistico che aveva costituito la vera e propria avventura del piccolo Hans Castorp. Certo, il lettore tedesco si riconobbe nel semplice, ma «scaltro» eroe del romanzo; poteva seguirlo e ne aveva voglia⁴¹.

Negli anni della scrittura della *Montagna magica* Mann avvertiva del resto sempre più «la necessità di passare dall'individuale-metafisico al sociale»⁴²: l'autore era mosso dal bisogno – altresì pedagogico – di parlare a tutti, bilanciando riflessione intellettuale e tono lirico-sentimentale⁴³, arte e vita (che, come è noto, costituiscono i due poli dell'ironia manniana), e, almeno nel caso della *Montagna magica*, stimolando concretamente il lettore sia nel corpo sia nello spirito. L'estetica «calda», energizzante e performativa dei nuovi media poteva allora configurarsi come un modello di stile per comunicare con il suo pubblico a diversi livelli. Mann stesso argomentava a proposito dell'«ottica mutevole» della sua opera matura, mutuata dal *Gesamtkunstwerk* di Richard Wagner,

⁴¹ Id., *Introduzione alla «Montagna incantata»*, cit., p. 1514.

⁴² Id., *Saggio autobiografico*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1448-1494, qui p. 1486.

⁴³ Cfr. in proposito G. Baioni, *Nota introduttiva*, in T. Mann, *Tonio Kröger*, trad. it. di A.R. Azzone Zweifel, BUR, Milano 2013, pp. 5-24.

che non a caso per Friedrich Kittler rappresenta il primo «mass medium nel senso moderno del termine, il cui effetto simultaneo sui nostri sensi è frutto della tecnologia»⁴⁴. Nel 1910 Thomas Mann scriveva a Hermann Hesse:

Spesso mi vien da pensare che quel che Lei chiama “incitamento del pubblico” sia il risultato del mio lungo, appassionato e critico entusiasmo per l’arte di Richard Wagner, un’arte esclusiva e demagogica allo stesso tempo, la quale forse ha ormai per sempre influenzato, per non dire corrotto, il mio ideale e le mie necessità. Nietzsche ha parlato, riguardo a Wagner, di una “ottica mutevole”: talora si adatta alle esigenze più grossolane, talora alle più raffinate. Questa è l’influenza cui alludo, e ignoro se avrò mai la volontà di liberarmene completamente. Sono sempre stato incline a far poco conto degli artisti che si rivolgono a un cenacolo: tale angusta risonanza non mi contenterebbe. *Io desidero anche gli schiocchi*⁴⁵.

2.

È significativo che la lettera appena citata, risalente al 1910, apra il carteggio tra i due autori. Nonostante la diversità dei caratteri, delle posizioni politiche, delle scelte narrative, sia per quanto i contenuti sia per la forma, lo scambio epistolare testimonia della presenza di «punti di convergenza»⁴⁶ nelle riflessioni dei due sul ruolo e la legittimità sociale della letteratu-

⁴⁴ F. Kittler, *Preparare la venuta degli dei*, cit., p. 15.

⁴⁵ H. Hesse, T. Mann, *Carteggio*, trad. it. di R. Roncarati, a cura di V. Michels, SE, Milano 2001, p. 39.

⁴⁶ V. Michels, *Introduzione*, in *Ibid.*, pp. 9-36, qui p. 15.

ra in tempi di crisi, come pure sul rapporto tra autore e pubblico, tradizione e innovazione. Da questa prospettiva il carteggio tra Mann e Hesse aiuta a comprendere anche le intime dinamiche che muovono la loro produzione letteraria: mentre Hesse evidenziava – anche se da una distanza critica – l’inclinazione di Mann, a partire da *Altezza reale* (1910), a «giocare continuamente con il lettore»⁴⁷, incitandolo e lusingandolo, Mann argomentava a proposito della dialettica che caratterizzava l’opera di Hesse, oscillante tra infatuazione per il passato romantico e sensibilità per il futuro, per cui Mann individuava anche l’«audacia sperimentale» dello *Steppenwolf* di Hesse, «non inferiore all’*Ulysses*» di Joyce⁴⁸.

Come nel caso dello *Zauberberg*, anche nel *Lupo della steppa* la tensione tra passato e futuro si esprime nella sovrapposizione del genere tradizionale del *Bildungsroman* con quello moderno del *Medienroman*, laddove l’evoluzione spirituale del protagonista Harry Haller, quale personificazione dell’intellettuale tradizionale, dedito, almeno fino a un certo punto, esclusivamente alle forme dell’arte colta e legato al medium libro, passa attraverso l’incontro con la nascente cultura mediale e di massa. Allo stesso tempo, come vedremo, Hesse sembra servirsi dell’estetica dei nuovi media anche da un punto di vista formale. In questo senso, la morte e la rinascita metaforica di Haller al termine del *Lupo della steppa* – a proposito del romanzo Kurt Pintus parlava di un «documento del tra-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 153.

mondo della vecchia epoca e del vecchio uomo»⁴⁹ – simboleggia la morte della vecchia figura dell'intellettuale, lontano dai cambiamenti sociali e dalla vita del suo tempo, e al contempo il tramonto del romanzo tradizionale e la sua apertura alle nuove forme di comunicazione e a inediti esperimenti mediali.

Harry Haller è descritto all'inizio del romanzo come un uomo solo, isolato dal mondo, insoddisfatto di sé, devoto unicamente alla cultura umanistica del passato e agli artisti classici tedeschi “morti” (adora gli “immortali” Goethe e Mozart), scisso interiormente poiché incapace di fare i conti con le necessità della vita, del corpo e dell'inconscio. La formazione di Haller passa dunque per la decostruzione della sua precedente personalità grazie a diverse esperienze di alterità (musica, droga, erotismo). Con l'aiuto di Hermine, Harry Haller esce dalla sua solitudine borghese e comincia a frequentare ristoranti, osterie e locali da ballo dove si suona musica jazz. La nuova identità del protagonista viene modellata non poco dall'uso dei media tecnici, che – come nella *Montagna magica* di Thomas Mann – vengono associati da Hesse alla sfera del corpo e contrapposti all'astrattezza della cultura scritta. È il caso, ad esempio, delle nuove abitudini introdotte nella quotidianità di Haller dall'utilizzo del grammofono:

Non riesco a immaginare nel mio studio con tutti quei libri un apparecchio simile tutt'altro che simpatico, e anche contro il ballo avevo le mie obiezioni. Sì, pensavo, all'occasione si poteva fare anche qualche prova, benché fossi convinto di essere troppo vecchio

⁴⁹ Cit. in V. Michels, *Über Hermann Hesse*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976-1977, p. 128.

e rigido e di non poter più imparare. Ma quelle proposte, così una sull'altra, erano troppo rapide e cercavo di opporre resistenza con tutte le obiezioni di vecchio e viziato conoscitore di musica contro i grammofoni, il jazz e le moderne musiche da ballo. Che nella mia stanza accanto a Novalis e Jean Paul, nel rifugio dei miei pensieri, dovessero risonare ora i ballabili americani in voga e io ci dovessi ballare, era più di quanto una creatura umana potesse pretendere da me. Ma chi lo pretendeva non era una "creatura umana", era Hermine, la quale non aveva che da comandare. Io obbedii. Ovviamente obbedii⁵⁰.

In questo caso il grammofono guasta «il tono di spiritualità ascetica»⁵¹ della stanza da celibe di Haller e permette nuove modalità di approccio alla cultura, legate alla sfera più prossima del corpo e del quotidiano. È indicativo che durante l'episodio del grammofono, per mezzo del quale il protagonista impara a ballare, troviamo Harry «in calze»: «Confesso che risi di me stesso e mi vergognai quando caricai il grammofono nel silenzio del mio studio e in calze cominciai piano piano a ripetere i passi del fox»⁵². Nel romanzo l'esperienza domestica di Haller è consapevolmente contrapposta da Hesse a una forma di ricezione estetica tradizionale, ovvero l'ascolto di un concerto di musica classica in una chiesa:

⁵⁰ H. Hesse, *Der Steppenwolf* [1927], trad. it. di E. Pocar, *Il lupo della steppa*, Mondadori, Milano 2023, pp. 88-89.

⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

⁵² *Ibid.*, p. 93.

Quella sera eccezionalmente non ero stato con Hermine, ma ero andato a sentire in duomo un concerto di vecchia musica sacra. [...] Sotto l'alta volta gotica della chiesa, le cui crociere oscillavano vive e fantastiche nel giuoco dei lumi scarsi, avevo ascoltato brani di Buxtehude, Pachelbel, Bach, Haydn [...]. Le voci della musica antica, la sua infinita dignità e santità mi avevano ridestato tutte le delizie e tutti gli entusiasmi della gioventù, ed ero rimasto assorto e triste nel coro della chiesa per un'ora intera, ospite del mondo nobile e felice che un girono era stato la mia patria⁵³.

In breve, i media nel romanzo di Hesse contribuiscono a un processo di desacralizzazione della cultura, privano l'arte della sua 'aura', del suo legame con il 'qui e ora' della performance e, come è chiaro nel caso di Haller, hanno importanti ripercussioni sulle pratiche quotidiane legate alla fruizione artistica⁵⁴.

⁵³ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁵⁴ Come è noto, era questa la tesi esposta in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) di Walter Benjamin, secondo cui la fotografia e il cinema avevano modificato lo status dell'arte all'inizio del XX secolo attraverso la riproduzione di immagini in infinite copie, dissolvendo l'aura dell'opera d'arte, cioè il carattere sacro che tradizionalmente la circonda, e favorendo nuove forme di ricezione. Sebbene il saggio di Benjamin sia posteriore, è la stessa consapevolezza che sembra trasparire nel romanzo di Hesse, il quale era del resto interessato all'opera di Benjamin, come dimostra, ad esempio, la positiva ricezione di *Einbahnstraße* (Strada a senso unico, 1928). Cfr. W. Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. VIII: Einbahnstraße*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, pp. 496-497.

Non solo il grammofo, ma anche il cinema e la radio sono agenti di quella che Harry Haller percepisce come una dissoluzione o un imbarbarimento della cultura, ma che in realtà è un tentativo di avvicinare l'arte alle masse. In tal senso risulta essere significativa la descrizione delle modalità "popolari" – e secondo Haller "degradate" – di ricezione legate alla frequentazione del cinematografo:

Bighellonando passai davanti a un cinema, vidi brillare fasci di luce ed enormi insegne luminose, andai avanti di qualche passo, poi ritornai ed entrai. Lì potevo starmene tranquillamente al buio fin verso le undici. Guidato dall'insergente con la lanterna cieca entrai nella sale buia incespicando nelle tende, trovai un posto e mi vidi trasportato nell'Antico Testamento. Era uno di quei film che si dicono allestiti non per guadagno ma per scopi nobili e santi, con grandi spese e molta raffinatezza, film ai quali i maestri di religione portano nel pomeriggio persino gli scolari. Si rappresentava la storia di Mosè e degli israeliti in Egitto con un immenso impiego di uomini, cavalli, cammelli, palazzi, con grande splendore di faraoni e miserie di giudei sulle sabbie ardenti del deserto⁵⁵.

In questo episodio, il medium cinematografico consente l'attualizzazione nel presente, l'oggettivazione di una storia raccontata tradizionalmente attraverso il medium libro (nel libro dei libri, ovvero la Bibbia). Mentre il grammofo stimolava il senso dell'udito del fruitore, qui l'attenzione è rivolta invece alla vista:

⁵⁵ H. Hesse, *Il lupo della steppa*, cit., pp. 131-132.

Vidi Mosè acconciato sul modello di Walt Whitman, un magnifico Mosè da teatro con tanto di bastone e passi focosi da Wotan attraverso il deserto, alla testa degli ebrei. [...] Vidi poi Mosè salire sul monte Sinai, eroe accigliato in un tetro paesaggio di rocce selvagge, e Geova comunicargli i Dieci Comandamenti tra raffiche di bufere e segnali luminosi, mentre il suo popolo indegno alzava ai piedi della montagna il vitello d'oro e si abbandonava a divertimenti piuttosto agitati. Mi pareva così incredibile essere lì a vedere tutte quelle cose, le storie sacre con gli eroi e i miracoli che nella nostra infanzia avevano suscitato il primo barlume di un mondo soprannaturale, davanti a un pubblico riconoscente che aveva pagato il biglietto e sgranocchiava in silenzio i panini imbottiti: una bella visione parziale dell'immensa asta e svendita culturale del nostro tempo⁵⁶.

Anche in questo caso il dispositivo cinematografico sembra accelerare il processo di dissoluzione dell'aura della Bibbia: le storie sacre dell'Antico Testamento vengono traslate in un altro medium che le priva della loro invisibilità e astrattezza per renderle maggiormente fruibili verso il basso, per persone che tuttavia mangiano mentre guardano la rappresentazione. Se Haller non riesce ad andare oltre il suo disprezzo nei confronti di questi fenomeni "culinari", che egli stesso definisce di «svendita culturale», nella grande allucinazione che costituisce la fine del romanzo, quando la dissoluzione della precedente personalità del protagonista giunge al culmine, Mozart rappresenta un modello di artista che, a differenza di Harry Haller, ha imparato a confrontarsi positivamente con i più recenti sviluppi della tecnica e le loro ripercussioni sui costumi sociali:

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 132-133.

In quel momento la porta del palco si aprì e vidi entrare, riconoscendolo soltanto alla seconda occhiata, Mozart senza ciuffo, senza calzoncini corti e scarpine con la fibbia, in abiti moderni. [...] Egli sedette e si diede da fare con alcuni apparecchi e strumenti che erano lì intorno, lavorava con molta attenzione combinando e avvitando e io osservavo con ammirazione quelle dita agili e svelte: mi sarebbe piaciuto vederle suonare il pianoforte. [...] Veramente non badavo neanche a quello che stava facendo, non capivo cosa stesse avvitando e manipolando. Era un apparecchio radio che si era costruito. Ora inserì l'altoparlante e disse: "Si sente Monaco, il *Concerto grosso in fa maggiore* di Händel". [...] "Dio mio", esclamai atterrito "che cosa fa Mozart? Lei prende sul serio questa porcheria, questo insulto a lei e a me? È proprio necessario scatenarci addosso questo orribile apparecchio, il trionfo del nostro tempo, l'ultima arma vittoriosa nella lotta mortale contro l'arte? Non si può farne a meno, Mozart?"⁵⁷.

All'accusa di Haller, Mozart risponde con una sorta di apologia della radio, che non distrugge l'arte ma le infonde nuova vita, diffondendola tra un pubblico più variegato rispetto a quello tradizionale:

Non faccia il sentimentale, caro compare. Ha notato, del resto, quel ritardando? [...] Li sente i bassi? Incedono come dei... E si calmi e assapori nel cuore irrequieto quella trovata del vecchio Händel! Ascolti un po', caro omino, ascolti senza ironia e senza pathos, la forma lontana della musica divina che passa dietro il vero disperatamente idiota di questo ridicolo apparecchio! Stia attento, c'è sempre qualcosa da imparare. Osservi come questo imbuto insensato faccia apparentemente l'azione più sciocca, più inutile e vietata del

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 180-181.

mondo e scaraventi una musica eseguita qua e là, senza discernimento, stupidamente e svisandola miserabilmente, in un ambiente estraneo, non adatto a questa musica... e come tuttavia non possa distruggerne lo spirito [...]»⁵⁸.

Così, quando nel teatro magico viene decretata la morte del protagonista, è lo stesso Mozart a pronunciare la sentenza: «Dovrà dunque abituarsi ad ascoltare ancora la radio della vita. Le farà bene»⁵⁹.

È indicativo che Hesse utilizzi la metafora dell'ascolto per descrivere la trasformazione antropologica cui Harry Haller è "condannato" nel romanzo, alludendo, già negli anni Venti, a quel processo di retribalizzazione attraverso la stimolazione del senso dell'udito che per Marshall McLuhan caratterizza la società contemporanea dopo la fine del predominio mediale della 'galassia Gutenberg' e del mezzo della scrittura⁶⁰: «I valori occidentali, che poggiano sulla parola scritta, sono già stati parecchio scossi da media elettrici come la radio, il telefono e la tv»⁶¹. I nuovi media – è stato detto – sollecitano un approccio sensoriale e spesso sinestetico, si rivolgono agli organi e ai sensi corporei del soggetto, non di rado nella loro totalità e

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁶⁰ Cfr. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* [1962], trad. it. di S. Rizzo, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando editore, Roma 2011 e Id., *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964], trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.

⁶¹ *Ibid.*, p. 91.

interconnessione⁶²: non solo alla vista come nel cinema, ma anche all'udito, come nel caso della radio e del grammofono nel *Lupo della steppa*⁶³. Non è quindi un caso che il romanzo all'epoca della sua pubblicazione fu ignorato dalla germanistica, che – come annotava Hesse – lo ritenne di un'«attualità indegna»⁶⁴, e fu riscoperto negli Stati Uniti da un pubblico giovanile negli anni delle contestazioni studentesche⁶⁵, e dunque nell'epoca del modernismo popolare⁶⁶, dello sviluppo massiccio dei mass media elettrici (e della riflessione accademica su di essi), della diffusione della cultura psichedelica nella musica – la rock-band americana *Steppenwolf* prese il nome dal roman-

⁶² Cfr. F. Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986 e N. Bolz, *Abschied von der Gutenberg-Galaxis. Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan*, in *Armaturen der Sinne: literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, hrsg. v. J. Hörisch, Fink, München 1990, pp. 139-156.

⁶³ Sul rapporto di Hesse con la radio e il grammofono nella sua vita privata cfr. T. Feitknecht, *Wie der Steppenwolf Radio und Grammophon schätzen lernte*, in *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*, hrsg. v. H. Herwig, F. Trabert, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2013, pp. 93-109.

⁶⁴ Cit. in V. Michels, *Introduzione*, cit., p. 28.

⁶⁵ Cfr. F. Haines, *Hermann Hesse und die amerikanische Subkultur*, in *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*, hrsg. v. V. Michels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 388-400.

⁶⁶ Cfr. J. D. Bolter, *The Digital Plenitude. The Decline of the Elite Culture and the Rise of New Media* (2019), trad. it. di L. Martini, a cura di F. Guarnaccia, L. Barra, *Plenitude digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, Minimum fax, Roma 2020.

zo di Hesse – e nella letteratura – si considerino gli esperimenti letterari di William Burroughs o l’interesse per l’opera hessiana di Timothy Leary, professore di psicologia a Harvard e teorico dell’utilizzo dell’LSD⁶⁷. Si tratta di tendenze “contro-culturali” che *Il lupo della steppa* di Hesse anticipa non soltanto per quanto riguarda i contenuti (*Steppenwolf* si conclude con una vera e propria esperienza lisergica del protagonista) ma anche nella forma.

Il lupo della steppa non descrive infatti unicamente la decostruzione della vecchia personalità di Haller nella trama, ma Hesse decostruisce anche il genere del romanzo da un punto di vista formale. Alla fine dello *Steppenwolf*, nella parte dedicata al teatro magico, dove si compie la definitiva dissoluzione della vecchia identità del protagonista, lo stile di scrittura di Hesse si fa frenetico e veloce, al fine di coinvolgere performativamente il lettore nell’esperienza di alterità della coscienza vissuta da Haller, caratterizzata da una forte sinestesia e, anche qui, da un senso di vertiginosa ebbrezza, favorita dall’assunzione di droga.

È evidente, nel capitolo, il rimando alle nuove forme di comunicazione mediale peculiari degli anni Venti del Novecento. Nel capitolo finale del *Lupo della steppa*, nel teatro magico (che a ben vedere assomiglia a un cinema), l’attenzione di Haller è stimolata e “distratta” da immagini in movimento, slogan, insegne luminose e luci al neon che lo introducono alle

⁶⁷ Cfr. T. Leary, *Poet of the Interior Journey*, in Id., *The Politics of Ecstasy*, Ronin, Berkeley, 1990, pp. 176-194.

brevi avventure che costituiscono la sua allucinazione⁶⁸. In particolare, i titoli dei brevi paragrafi sembrano rimandare non soltanto – come ha osservato la critica – all'estetica cinematografica⁶⁹, ma anche al linguaggio della pubblicità, che allora cominciava a disegnare la fisionomia delle città e metropoli tedesche negli anni della Repubblica di Weimar. Nelle pagine dei giornali e delle riviste letterarie dell'epoca si trovano numerosi articoli di scrittori, giornalisti e critici culturali che si occupavano di pubblicità da diverse angolazioni, esplorandone le caratteristiche performative e confrontandole con gli stilemi letterari tradizionali⁷⁰. La pubblicità era generalmente conside-

⁶⁸ A ben vedere, anche questo sembra fare riferimento alla teoria dei media di Benjamin, secondo cui l'emergere di nuovi media tecnici all'inizio del XX secolo aveva segnato il passaggio da un atteggiamento di passiva contemplazione nei confronti dell'opera d'arte a forme di ricezione artistica che avevano a che fare con la distrazione, la percezione alterata, lo shock, come ad esempio nel dada e nel surrealismo, o nel medium cinematografico, in cui la rapida successione delle immagini impediva, secondo Benjamin, l'immersione totale dello spettatore. Cfr. W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

⁶⁹ Sulla scrittura "cinematografica" nel romanzo di Hesse cfr. S. Haupt, *Harrys Bilderkabinett. Hermann Hesse im Kontext der sogenannten Kino-Debatte*, in *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*, cit., pp. 123-137 e S. Singh, *Hermann Hesses kinematographisches Erzählen*, in „Magischer Einklang“. *Dialog der Künste im Werk Hermann Hesses*, hrsg. v. H. Herwig, S. Singh, Wallstein, Göttingen 2011, pp. 181-192.

⁷⁰ Cfr. T. Wegmann, *Dichtung und Warenzeichen: Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Wallstein Verlag, Göttingen 2012.

rata il “testo della città” per eccellenza, per il suo linguaggio breve e rapido, un mezzo di comunicazione che, non da ultimo per l’uso creativo delle immagini, si adattava alle moderne forme di percezione e ai ritmi alterati della vita urbana.

Tutto questo sembra penetrare nell’esperienza narrativa di Hesse, il quale tuttavia, a differenza di altri autori, non sceglie di dedicarsi ad altre arti medialità⁷¹, ma – similmente a Thomas Mann – pare forzare dall’interno il medium della scrittura al fine di arricchirlo di nuove soluzioni formali più adatte al presente. In tal senso, in un saggio del 1930, dal titolo *Magie des Buches* (*Magia del libro*) Hesse si soffermava sulle «invenzioni concorrenti, come radio, cinema, ecc.»⁷², ribadendo tuttavia la specificità dell’esperienza estetica stimolata dalla narrativa e rivalutando dunque la funzione – non da ultimo antropologica e pedagogica – del libro in un’epoca di crisi della sua legittimità sociale e culturale.

Se nella *Montagna magica* di Thomas Mann e nel *Lupo della steppa* di Hermann Hesse contenuto e forma si sovrappongono, laddove la *Bildung* dei due protagonisti, volta a un ripensamento dello statuto del soggetto nella modernità e dunque al superamento della scissione tra corpo e spirito, si riflette altresì nella ricerca di nuovi linguaggi formali e nella

⁷¹ Si considerino, ad esempio, i casi degli scrittori Hanns Heinz Ewers, Hugo von Hofmannsthal o Arthur Schnitzler, che negli anni Venti del Novecento collaborarono con la nascente industria cinematografica in qualità di sceneggiatori.

⁷² H. Hesse, *Magie des Buchs*, in Id., *Sämtliche Werke, Bd. 14: Betrachtungen und Berichte II 1927-1961*, hrsg. v. V. Michels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 443-452, qui p. 445.

promozione di diversi modi di fruizione, una tale proposta estetico-antropologica risulta impensabile senza l'influsso esercitato dallo sviluppo dei media tecnici e delle pratiche culturali a essi legati. Rileggere *Der Zauberberg* e *Der Steppenwolf* alla luce di questa antropologia e della rivoluzione mediale di primo Novecento consente allora di riconsiderare i due romanzi come veri e propri esperimenti intermediali *ante litteram*, quali preziosi tentativi di accogliere la sfida lanciata alla narrativa dalla concorrenza dei nuovi media, superando i limiti della scrittura e aprendosi a inedite forme di produzione e ricezione estetica, forse più moderne, inclusive e performative rispetto a quelle tradizionali.

Gianluca Paolucci

VI. *Causeries*, cittadinanza, psicanalisi. Gaston Bachelard e la logosfera della radio

di Carlo Caccia

1. *Introduzione*

L'epistemologo e il teorico dell'immaginazione letteraria Gaston Bachelard (1884-1962) era un intellettuale *engagé*. Tuttavia, il suo *engagement* era di natura differente da quello di matrice sartreiana: Bachelard considerava, infatti, come militante la sua attività da docente, caratterizzata dalla missione pedagogica di promuovere l'autonomia sia dei valori collettivi delle scienze contemporanee sia dei valori soggettivi delle *rêveries* poetiche.

Tale attività educativa è stata condotta dal filosofo non solo tramite i suoi corsi universitari e la scrittura di saggi, ma anche attraverso numerosi interventi radiofonici di alta divulgazione sulle frequenze dell'odierna Radio France tra il 1947 e il 1960. La radio è stata per Bachelard altresì oggetto di un'eccentrica riflessione nel breve scritto *Rêverie et radio*, pubblicato sul numero speciale del 1951 della «Nouvelle Équipe Française» intitolato *La Radio, Cette Inconnue*¹.

Vorremo dunque in questo contributo approfondire sia la presenza di Bachelard sulle frequenze della radio pubblica nel Dopoguerra sia la sua riflessione teorica sul medium radio-

¹ Oggi in G. Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, Paris 1970, p. 216-223.

fonico. Nella prima parte, si proverà ad inquadrare il contesto storico-culturale e i presupposti pedagogici e filosofici che condussero il filosofo ad accettare di partecipare alle trasmissioni radiofoniche; esamineremo, inoltre, i temi dei vari interventi del pensatore, osservando come essi si leghino saldamente alla sua attività teorica ed educativa condotta nelle sue monografie. Nella seconda parte, commenteremo alcuni passi del suo saggio *Rêverie et radio*, specialmente quelli in cui Bachelard riprende la sua *anthropologie complète* e la psicanalisi di Robert Desoille.

2. *Bachelard nella radio: Nuovo mondo, nuova radio*

Negli anni successivi alla liberazione dall'occupazione nazista e alla liquidazione del regime collaborazionista di Vichy, si diffuse tra gli operatori della cultura il desiderio di superare le varie forme di radicalismo e settarismo intellettuali degli anni Trenta, le quali, oltre ad aver polarizzato le posizioni politiche dei membri della cultura umanistica, avevano alienato le persone comuni dalla vita letteraria. Erano dunque arrivati i tempi per gli scrittori e i critici letterari di uscire dai circoli chiusi delle riviste d'avanguardia e delle dispute di campo per mettersi a lavorare concretamente nel mondo, alla ricerca di un nuovo patto sociale tra artisti e società civile.

Queste istanze crebbero in concomitanza alla nascita dell'istituto della Radiodiffusion française (RDF) e alla proclamazione del monopolio statale delle frequenze radiofoniche

nel marzo 1945². Si trattò di un evento storico rilevante: a differenza delle altre realtà europee, le *élites* francesi avevano appoggiato, prima della Seconda guerra mondiale, una politica di liberalizzazione delle frequenze radiofoniche che si dimostrò fatale perché aveva permesso la diffusione indisturbata, sul suolo francese, dei canali di propaganda fascista³. Ma l'ostinato antimonopolismo delle *élites* francesi non permise a loro di rendersi conto di quanto la radio potesse rappresentare un medium strategico per edificare l'identità nazionale e culturale della Francia repubblicana⁴.

In questo contesto storico, i membri del campo letterario potevano, grazie alla loro creatività, giocare un ruolo strategico fondamentale per la costruzione di una radio statale all'avanguardia. Gli scrittori avevano però bisogno, per rivestire questo ruolo, di essere affiancati anche dai filosofi, che in Francia godevano di un riconosciuto capitale simbolico. Si spiegherebbe così l'invito che fu fatto a Gaston Bachelard nel 1947 di partecipare alle trasmissioni della nuova radio pubblica. Ma perché invitare alla radio proprio Bachelard, specialista dei complessi – e difficilmente divulgabili! – concetti delle scienze contemporanee? Per diverse ragioni.

² L'istituto verrà rinominato nel 1949 Radiodiffusion-télévision française (RTF), nel 1964 Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) e infine, nel 1975 Radio France (RF).

³ Si veda R. Scales, *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921–1939*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

In primo luogo, perché il pensatore di Bar-sur-Aube, dalla fine degli anni Trenta, aveva cominciato a mettere radici anche nel campo letterario scrivendo dei saggi di psicanalisi e di estetica dell'immaginazione. Non solo: durante la guerra e l'occupazione, Bachelard collaborò anche con la rivista «Messages» di Jean Lescure, la quale era uno degli organi principali dei letterati anti-collaborazionisti all'indomani della fascistizzazione della «Nouvelle Revue française»⁵. La sua vicinanza alle istanze antifasciste dei poeti di «Messages» era dunque un ottimo lasciapassare per far parte della vita culturale francese del Dopoguerra, in un'epoca cioè caratterizzata dalle liste nere del *Comité national des écrivains* di Louis Aragon contro gli intellettuali filofascisti. Bachelard, inoltre, aveva inoltre contatti personali con due poeti impegnati in ruoli gestionali alla radio del dopoguerra, come Jean Lescure – responsabile delle *émissions littéraires* e delle *émissions dramatiques* della RDF tra il

⁵ Seppur non abbia mai espresso posizioni politiche su temi politici scottanti, Bachelard nutriva simpatie per istanze popolari, progressiste e antifasciste. Il filosofo, per esempio, fu vicino negli anni Trenta al Comité de vigilance des intellectuels antifascistes e appoggiò il Front Populaire nel 1936. Sempre nel '36, un saggio epistemologico di Bachelard – *Le surrationalisme* – viene pubblicato per la rivista letteraria «Inquisitions», che aveva nel comitato direttivo i filosovietici Louis Aragon e Tristan Tzara. La simpatia di Bachelard per i valori della Resistenza francese è testimoniata non solo dalla collaborazione con «Messages» ma anche dall'amicizia con il filosofo della matematica Jean Cavailles – trucidato, da eroe, nell'aprile del '44 – e con l'epistemologo Georges Canguilhem.

marzo del 1945 e il marzo del 1946⁶ – e Jean Tardieu – direttore del Club d'essai de la Radiodiffusion Française dal 1946 al 1959⁷.

In secondo luogo, erano note le abilità comunicative e carismatiche del professore della Sorbona, i cui corsi, illuminando il clima plumbeo e insofferente della Parigi occupata, attiravano tanto pensatori pessimisti come Benjamin Fondane quanto i radicali surrealisti come i giovani poeti della *Main à plume*⁸. Bachelard possedeva altresì una dote che poteva calzare a pennello per un ruolo alla radio: la sua voce, caratterizzata dall'accento *bourguignon*, era musicale come poche.

⁶ Discepolo ma anche confidente intimo di Bachelard, Jean Lescure aveva avuto anche un ruolo importante alla Radio già durante il periodo della Resistenza. Nel dicembre del 1943, infatti, Pierre Schaeffer chiese a Lescure di registrare delle letture di poesie per lo Studio d'Essai de la Radiodiffusion nationale. Per quell'occasione, Lescure collaborò sia con Paul Éluard sia con Louis Aragon. Si veda, J. Lescure, *Poésie et liberté. Histoire de Messages, 1939-1946*, Éditions de l'IMEC, Paris 1998, pp. 293-294. Dopo aver terminato i suoi impegni manageriali alla radio tra il 1945 e il 1946, il poeta continuerà a lavorare alla radio in vario modo, sia come autore di poemi radiofonici sia come intervistatore e animatore nelle pagine culturali.

⁷ Gruppo di ricerca interdisciplinare composto prevalentemente da poeti, musicisti e sperimentatori del suono. Sul Club d'essai, cfr. R. Prot, *Jean Tardieu et la nouvelle radio*, l'Harmattan, Paris 2006. Ricordiamo che il Club d'essai raccolse l'esperienza avanguardista dello Studio d'Essai de la Radiodiffusion nationale (1943-1945), fondato e diretto dal compositore di musica concreta Pierre Schaeffer.

⁸ J. Lescure, *Poésie et liberté*, cit., pp. 102 e 210.

3. *Sogno, missione pedagogica, autonomie istituzionali*

Dal canto suo, Bachelard non si lasciò sfuggire l'occasione di entrare nel nuovo mondo della radio pubblica, a costo anche di compiere sacrifici fisici – aveva, nel dopoguerra, più di sessant'anni – e di alternare questo nuovo impegno con gli oneri accademici e con la sua ricerca. C'erano, d'altronde, diverse ragioni che lo spingevano verso questa scelta.

La prima motivazione, di carattere personale, risiede forse nel fatto che l'esperienza radiofonica poteva rappresentare la realizzazione di un suo sogno giovanile. Ricordiamo, infatti, che Bachelard, a circa vent'anni, emigrò dalla campagna per lavorare da impiegato notturno negli uffici di smistamento postale di Gare de l'Est e guadagnarsi così i soldi per studiare, da privatista, le scienze. La sua massima aspirazione in quei tempi era, infatti, passare i concorsi pubblici per diventare un ingegnere delle telecomunicazioni. Questo sogno rimase, tuttavia, irrealizzato, e Bachelard fu costretto a mettere in servizio le sue competenze tecniche e ingegneristiche solo in trincea durante la Prima guerra mondiale.

La seconda motivazione, più incentrata sulla sua vocazione da docente scoperta dopo il periodo bellico⁹, riguarda la possibilità di sperimentare le sue competenze pedagogiche di fronte a una platea ben più grande e più generalista rispetto a quella abituale dei suoi studenti – prima di liceo e poi di uni-

⁹ Sul Bachelard pedagogo, cfr. M. Fabre, *Bachelard éducateur*, PUF, Paris 1995; AA.VV., *Bachelard pedagogo: educare al nuovo*, a cura di A.F. Ribeiro Abreu Araújo e R. De Almeida, Mimesis, Milano-Udine 2023.

versità – e dei lettori specialisti delle sue opere – filosofi delle scienze, critici letterari e scrittori. Va notato che Bachelard era molto sensibile alla tematica dell'educazione pubblica e di massa perché lui stesso, in fin dei conti, ne aveva goduto: il filosofo, figlio di un modesto calzolaio e di una tabaccaia di provincia, beneficiò infatti delle “leggi Jules Ferry” emanate tra il 1881 e il 1882, le quali, pur nascendo per perseguire precisi scopi patriottici, agevolarono l'insegnamento laico, obbligatorio e gratuito a tutti i cittadini francesi, compresi a coloro che, come Bachelard, venivano da un ceto rurale soggetto all'educazione da parte del clero più reazionario. Il filosofo era quindi, come sottolinea Vincent Bontems, «boursier d'origine modeste, gloire de l'école laïque de la III^e République»¹⁰. In questo senso, non dovrebbe stupire anche che l'unico incarico politico-amministrativo del filosofo ricoperto durante la sua vita fu quello di consigliere comunale tra il 1929 e il 1935 nel suo paese natale, Bar-sur-Aube, con il preciso mandato di portare avanti una serie di iniziative per incentivare l'obbligo scolastico tra i figli dei braccianti. Mettersi quindi al servizio dei propositi educativi e culturali della IV^e République non solo all'università ma anche alla radio poteva rappresentare per il filosofo un buon modo per dare seguito alla sua missione pedagogica e ampliarne il raggio d'azione.

Infine, la terza motivazione per la quale Bachelard visse con entusiasmo il suo impegno alla Radiodiffusion Française concerne secondo noi il suo desiderio di poter diffondere nella società degli strumenti critici per individuare le forme ideologizzate sia dell'*esprit scientifique* sia dell'*esprit poétique* e per

¹⁰ V. Bontems, *Bachelard*, Les Belles Lettres, Paris 2010, p. 21.

valorizzare questi ultimi al di là delle loro rispettive degenerazioni nell'apparato bellico-industriale e nelle propagande fasciste. La scienza e l'immaginazione letteraria sono infatti due attività storiche, sociali e culturali che, negli ultimi due secoli, hanno intrapreso per Bachelard la strada del proprio progresso grazie alla rivendicazione della propria autonomia istituzionale. La scienza, grazie specialmente allo sviluppo accelerato della microfisica matematicamente fondata, ha dichiarato la propria emancipazione dalle dottrine filosofiche e dalla propria tradizione passata. Alla luce di ciò, Bachelard coniò il termine *cit  scientifique*¹¹ per riferirsi alla comunit  di scienziati, tecnici, docenti e studenti che rivendicano l'autonomia dei valori razionali del *nouvel esprit scientifique*. Parallelamente, Bachelard afferm  anche l'esistenza di un'autonoma «cit  littéraire»¹². I membri della citt  letteraria sono tutti coloro che rivendicano convintamente la propria libert  individuale e coscienziale di produrre esperienze estetiche particolari attraverso il linguaggio senza riconoscersi completamente in un movimento artistico o un'accademia: «Jadis, les Arts poétiques codifiaient les li-

¹¹ Per la definizione di *cit  scientifique*, cfr. G. Bachelard, *L'activit  rationaliste de la physique contemporaine* [1951], PUF, Paris 1965, p. 6. Il concetto di *cit  scientifique* pu  essere legittimamente affiancato a quello della «comunit  scientifica» teorizzato da Thomas S. Kuhn in *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962). Tuttavia, le differenze tra l'epistemologia storica bachelardiana e quella kuhniiana sono numerose. Si veda, a tal proposito, M. Simons, *The Many Encounters of Thomas Kuhn and French Epistemology*, in *Studies in History and Philosophy of Science*, 61, 2017, pp. 41-50.

¹² G. Bachelard, *Une psychologie du langage littéraire: Jean Paulhan*, in Id. *Le droit de rêver*, PUF, Paris 1970, p. 178.

cences. Mais la poésie contemporaine a mis la liberté dans le corps même du langage. La poésie apparaît alors comme un phénomène de la liberté»¹³. Diffondere alla radio, dunque, l'idea che la cultura scientifica e quella letteraria stiano progredendo in quanto stanno acquisendo consapevolezza della loro autonomia istituzionale è un obiettivo centrale dell'impegno civile del filosofo francese, e profila, a livello politico, un fecondo discorso critico e militante sulla possibilità di costruire, nel dopoguerra, un sistema di istituzioni culturali indipendenti assiologicamente ma, allo stesso tempo, coesistenti e complementari.

4. *Causeries tra scienza e immaginazione*

Ripercorriamo in questo sottocapitolo le tappe più significative del contributo bachelardiano alla radio dal 1947 al 1960¹⁴.

La prima volta che Bachelard partecipa alla radio pubblica è in qualità di critico letterario: il 28 marzo del 1947 tiene un breve intervento sul poeta inglese William Blake, già al centro delle sue riflessioni specialmente in *L'air et les songes*

¹³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* [1956], PUF, Paris 1961, p. 10. Vedi anche gli appunti di Jean Lescure sul corso universitario di Bachelard del 1953-1954, cfr. J. Lescure, *Un été avec Bachelard*, Lüneau Ascot Éditeurs, Paris 1983, p. 183.

¹⁴ Una bobinografia degli interventi bachelardiani alla radio è in V. Therrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire: ses fondements, ses techniques, sa portée*, Klincksieck, Paris 1970, pp. 367-369.

(1943)¹⁵. Nel medesimo anno, il 4 novembre, il pensatore di Bar-sur-Aube è invece tra i relatori di una conferenza radiofonica intitolata *La psychanalyse et la critique littéraire*. In quest'occasione, oltre a poter divulgare al pubblico generalista i caratteri della sua psicanalisi, il filosofo francese ha la possibilità di confrontarsi con la psicanalista freudiana Marie Bonaparte, autrice dell'importante monografia su Edgar Allan Poe che il filosofo cita in più occasioni nelle sue prime opere poetologiche – in particolare nell'*Eau et les rêves* (1942)¹⁶.

Parallelamente, Bachelard ha l'occasione di presentarsi agli ascoltatori anche come filosofo delle scienze. Dopo un breve intervento il 13 dicembre del 1947 intitolato *Le merveilleux scientifique*, l'anno successivo Bachelard tiene nel giugno del 1948, in occasione del centenario della Terza Rivoluzione Francese, degli interventi dedicati agli scienziati socialisti e repubblicani della Seconda Repubblica (1848-1852). Partecipando a questa commemorazione, il filosofo francese sembra quindi affermare il principio per cui l'*esprit scientifique* è strutturalmente correlato allo spirito civile, rivoluzionario e progressista. Già infatti nel 1936, nel saggio *Le surrationalisme*, Bachelard affermava che «[e]n enseignant une révolution de la

¹⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes* [1943], José Corti, Paris 1990, pp. 93-98 e *passim*.

¹⁶ M. Bonaparte, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, Denoël, Paris 1933; G. Bachelard, *L'eau et les rêves* [1942], José Corti, Paris, pp. 63-65 e *passim*.

raison, on multiplierait les raisons de révolutions spirituelles» (in corsivo nel testo)¹⁷.

Il primo gennaio 1949 Bachelard viene intervistato da Jean Lescure e tiene la *conférence Rêverie et radio*, che viene tutt'oggi ritrasmessa ciclicamente sulle frequenze di *France Culture*. Da tale *causerie*, Bachelard trae il saggio omonimo del 1951 pubblicato sulla rivista «Nouvelle Équipe Française» che esamineremo nel prossimo paragrafo.

Il 25 maggio 1950, è intervistato, insieme a Lescure, dal giornalista Jean Amrouche sull'opera artistica di Albert Flocon, scultore a cui il pensatore di Bar-sur-Aube dedicò uno studio monografico *Paysages. Notes d'un philosophe pour un graveur* (1950)¹⁸.

Tra il 1951 e il 1952, Bachelard tiene numerosi interventi ad argomento filosofico-scientifico: il 27 maggio del 1951 è intervistato su un suo vecchio libro – *La dialectique de la durée* (1936) – dallo scrittore Arthur Adamov, mentre tra novembre e dicembre del 1952 discute in tre occasioni il rapporto complesso tra filosofia e scienza. Contemporaneamente, dal 15 novembre al 27 dicembre dello stesso anno, tiene un ciclo

¹⁷ G. Bachelard, *L'engagement rationaliste*, PUF, Paris 1972, p. 9. Vale la pena di ricordare che l'epistemologia sulle scienze rivoluzionarie di Bachelard è stata centrale, nel Dopoguerra, per le riflessioni (neo)marxiste di Louis Althusser e della sua scuola.

¹⁸ L'anno prima, Bachelard è tra i contributori del volume collettaneo sempre dedicato a Flocon intitolato *A la gloire de la main* (1949). Nella monografia sono presenti anche saggi di Paul Éluard, Jean Lescure, Henri Mondor e Francis Ponge. Sul rapporto tra Bachelard e Flocon, cfr. H.-J. Rheinberger, *Le graveur et le philosophe: Albert Flocon rencontre Gaston Bachelard*, Hermann, Paris 2017.

di sette *causeries* dedicate all'immaginazione e alla valorizzazione poetiche delle quattro materie cosmologiche – fuoco, acqua, aria e terra¹⁹. In questi monologhi, dalla durata di circa un quarto d'ora l'uno, Bachelard riprende e rielabora capitoli e tematiche presenti nelle sue opere poetologiche passate: *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et les rêves*, *L'air et les songes*, *La terre et les rêveries de la volonté* (1948) e *La terre et les rêveries du repos* (1948).

L'anno successivo, il 21 novembre del 1953, Bachelard è chiamato, insieme a Lescure, Claude Roy e Michel Leiris, a ricordare l'amico Paul Éluard, scomparso il 18 novembre del 1952. La poesia di Éluard, occorre ricordarlo, è stata una fonte di ispirazione fondamentale per l'estetica letteraria del filosofo²⁰.

Il 19 gennaio del 1954, Bachelard presenta una *causerie* intitolata *Dormeurs éveillés*²¹, ove riprende la psicanalisi di Robert Desoille e l'antropologia del *jour* e della *nuit* basata sull'alternanza tra l'attività psichica e storica della razionalità scientifica e quella della *rêverie* esposta in *Le matérialisme rationnel* (1953). Qualche mese dopo, il 2 aprile, viene intervistato dal critico letterario e giornalista Jacques Charpier nell'ambito dell'inchiesta del Club d'essai sulla dizione radiofonica e sulla recitazione poetica²². Infine, sempre durante il

¹⁹ Oggi in G. Bachelard, *Causeries (1952-1954)*, trad. di V. Chiore, Il Melangolo, Genova pp. 21-89.

²⁰ Cfr. R. Barontini, *L'imagination Littéraire: Le modèle Romantique au défi des sciences humaines 1924-1948*, Classiques Garnier, Paris 2020, pp. 327-332.

²¹ Trascritta in G. Bachelard, *Causeries*, cit., pp. 90-111.

²² All'inchiesta risposero Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Paul Claudel, Julien Gracq, Jean Paulhan, Jean Cassou, Pierre Jean Jouve, Jean Cla-

1954, Bachelard tiene un ciclo di cinque *causeries* dal 17 maggio al 15 novembre dedicate alla (pseudo)scienza alchemica, argomento al centro dei suoi interessi epistemologici dalla *Formation de l'esprit scientifique* (1938) in avanti.

Il 1955 è un anno, come il precedente, ricco di interventi bachelardiani alla radio: tra il gennaio-febbraio, Bachelard propone un miniciclo di tre *causeries* dedicate a *L'uomo di sabbia* (1815), *Il consigliere Krespel* (1819) e *Le miniere di Falun*²³ (1819) di E.T.A. Hoffman; analizza, rispettivamente il 27 marzo e il 24 aprile, i romanzi *Voyage au pays des articoles* (1927) di André Maurois e *L'œuf de Colomb* (1954) di Francis de Miomandre; il 5 giugno omaggia il lavoro dello scrittore e divulgatore scientifico Jean Rostand. Il 1955 è l'anno però in cui muore uno dei più grandi fisici del Novecento: Albert Einstein. Per questa occasione, Bachelard tiene un intervento a tema epistemologico il 23 aprile sul padre della teoria della relatività, a cui dedicò nel 1929 la sua fondamentale monografia *La valeur inductive de la relativité*²⁴. Nello stesso anno ricorre inoltre l'ottantesimo anniversario della nascita di Carl Gustav Jung, psicanalista che Bachelard, grazie specialmente alla me-

rence Lambert, Francis Ponge, Jules Supervielle, André Pieyre de Mandiargues, Jean Grosjean, Alain Jouffroy, Georges Emmanuel Clancier e Max Clarac-Séron. Sull'inchiesta, cfr. AA.VV., *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*, a cura di P.-M. Héron, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2007, pp. 139-175.

²³ Racconto esaminato dal filosofo in G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948, pp. 250 e *passim*.

²⁴ Su Bachelard e la teoria della relatività, cfr. C. Alunni, *Spectres de Bachelard. Bachelard et l'école surrationaliste*, Hermann, Paris 2019, pp. 12-89.

diazione degli scritti di Charles Baudouin e Robert Desoille, ha posto come nume teorico fondamentale sia nelle sue opere poetologiche sull'immaginazione letteraria sia nella sua psicanalisi dell'alchimia. Il 25 ottobre, quindi, Bachelard omaggia lo psicanalista svizzero con un breve intervento dedicato all'immaginazione creatrice.

Gli ultimi interventi di Bachelard alla radio sono dedicati principalmente a presentare i suoi scritti: il 15 novembre parla della *Poétique de l'espace* (1957) e discute su quest'ultima sua fatica con il giornalista Pierre Sipriot, Lescure e il filosofo Jean Wahl²⁵; il 1° aprile del 1960 presenta invece *La poétique de la rêverie* (1960) insieme allo psicanalista Jacques Brosse²⁶, Sipriot e Lescure.

Da questa sommaria ricognizione nei contributi bachelardiani alla radio, si può notare che il pensatore alterni, senza confondere, la sua attività di filosofo delle scienze a quella di critico letterario, seguendo quindi l'impostazione pedagogica e teorica dei suoi corsi universitari e dei suoi libri. L'impegno di Bachelard alla radio gli permise però sicuramente di rileggere le sue ricerche per renderle più accessibili a un pubblico di ascoltatori occasionali. Più accessibili e anche più seducenti: grazie alla radio, egli poteva infatti giocare con il suo accento

²⁵ *La poétique de l'espace* è anche presentata al pubblico canadese francofono il 21 febbraio del 1959 su Radio Canada. Bachelard, in quell'occasione, è intervistato da Paule Chavasse.

²⁶ Nel 1958, Bachelard scrive la prefazione di *L'ordre des choses* di Jacques Brosse e partecipa insieme all'autore e a Sipriot il 2 gennaio del medesimo anno alla presentazione radiofonica del volume dello psicanalista. La prefazione di Bachelard al volume di Brosse è oggi in G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., pp. 186-191.

bourguignon e i toni dell'ironia per far percepire la sua voce non come quella di un austero epistemologo o di un altezzoso critico letterario, ma come quella di un anziano e bonario «sage dans la cité» capace di mettere a proprio agio l'ascoltatore²⁷.

5. *Bachelard sulla radio: Una nuova cittadinanza*

Esamineremo in questo capitolo gli aspetti teorici salienti del saggio bachelardiano *Rêverie et radio* del 1951 tratto dall'omonima *causerie* del 1949. Per inquadrare questo scritto occorre però tenere in conto la sua sede editoriale: il numero della «Nouvelle Équipe Française» intitolato *La Radio, Cette Inconnue*. È fondamentale osservare che il saggio di Bachelard sembra, insieme a quello dei filosofi Louis Lavalle e Brice Parain, estraneo a quello che appare l'orientamento tematico generale degli altri articoli. Come infatti nota Ó Fathaigh, il numero monografico della rivista cercava di «legitimize a newly emerging national institution. Indeed, these texts do not simply valorize radio in general, but specifically the RDF and often

²⁷ J.L. Pouliquen, *Prefazione*, in G. Bachelard, *Causeries*, cit., p. 9. Vale la pena di ricordare che nel 1972, dieci anni dopo la morte di Bachelard, la televisione pubblica produce un documentario intitolato *Bachelard parmi nous ou l'héritage invisible*. Il filmato si compone di un'intervista di Hubert Knapp a Bachelard girata nel 1961 nell'appartamento parigino del filosofo e da interviste a Michel Foucault, Georges Canguilhem, Jean-Toussaint Desanti, André Lichnerowicz e Dominique Dubarle.

explicitly support the state monopoly»²⁸. Alla luce di ciò, Bachelard preferisce farsi portatore di un punto di vista eccentrico, all'avanguardia per l'epoca: infatti, anziché concentrarsi sulle strategie per edificare un'identità nazionale francese e, al contempo, per costruire dei dispositivi culturali in grado di arginare forme di autoritarismo statale e di propaganda, il filosofo preferisce profilare la possibilità di ripensare, grazie ai media come la radio, un nuovo tipo di cittadinanza globale e, conseguentemente, una nuova comunità senza frontiere.

Per Bachelard, tutti gli esseri umani del globo, grazie al progresso scientifico, fanno parte della civiltà tecno-scientifica di massa. Al di là delle differenze linguistiche e culturali specifiche, i media come la radio danno potenzialmente l'accesso a una «parole mondiale», e tale accesso conferisce automaticamente la cittadinanza in quella che Bachelard chiama logosfera: «[n]ous parlons tous dans la logosphère. Nous sommes des citoyens de la logosphère»²⁹.

I media di massa possiedono un potenziale democratico straordinario. Infatti, a differenza del passato in cui a 'parlare' in nome di tutta la società erano solo i nobili, i borghesi e gli intellettuali chiusi nei loro caffè, tutti gli individui grazie alla

²⁸ C. ÓFathaigh, 'The Radio, This Unknown' and *La Nouvelle Équipe Française: National and Transnational Public Spheres in Post-1945 France*, in *Journal of European Periodical Studies*, 8, 1, 2023, p. 65. Il saggio fornisce anche una puntuale descrizione dei contributi della rivista – per la maggior parte scritti da intellettuali impiegati nella *RDF*, come Jean Tardieu, René Guilly, Pierre Schaeffer, Paul Dermée, André Gillois – e un efficace confronto fra i saggi di Bachelard, Lavalle e Parain.

²⁹ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., p. 216.

radio possono dire la loro e farsi potenzialmente intendere da chiunque: «Avant la fin du XVIII^e siècle, on parlait des conversations de café: elles étaient très brouillées; on parle dans un coin de café, on n'entend pas à l'autre coin. Mais dans le monde universel qui est animé par la radio, tout le monde s'entend et tout le monde peut s'écouter en paix»³⁰.

Ma i media sono potenzialmente democratici anche perché possono garantire, secondo Bachelard, uno spazio autonomo a tutte le espressioni del mondo della cultura. Quando infatti caratterizza la radio come la «réalisation quotidienne de la psyché humaine³¹», il filosofo francese vuole intendere che la tecnologia radiofonica è una delle realizzazioni storico-tecniche del Novecento che potrebbe perimetrare uno spazio assiologico, normativo e culturale per separare e per far coesistere i concetti scientifici e le immagini. Nel 1953, in *Le matérialisme rationnel*, Bachelard chiarirà meglio in termini filosofici questa «anthropologie complète» che dovrebbe essere alla base dell'agire dell'uomo contemporaneo:

nous réaliserons plus franchement une totale séparation entre la vie rationnelle et la vie onirique, en acceptant une double vie, celle de l'homme nocturne et de l'homme diurne, double base d'une anthropologie complète. Une fois réalisée la division en imagination et raison, on peut voir plus clairement s'établir dans le psychisme humain le problème d'une double situation. C'est en effet un problème de double situation qui se

³⁰ *Ibid.*, p. 217.

³¹ *Ibid.*, p. 216.

pose quand on veut aborder, sur des exemples nombreux et précis, les rapports du règne des images et du règne des idées³².

Grazie alla radio si potrà quindi alternare, come d'altronde esemplificato da Bachelard stesso nelle vesti di *sage dans la cité*, un'autonoma divulgazione scientifica con una altrettanto autonoma divulgazione letteraria: «toutes les langues viennent parler, mais ne se confondent pas; ce n'est pas une Tour du Babel; il s'agit, au contraire, d'une classification, d'une limitation très sociale de toutes les longueurs d'ondes, de façon que tout le monde puisse parler sans se troubler»³³. Il cittadino della logosfera sarà allora colui che, aiutato da una radio che divide in canali o in programmi tematici la ragione dalla poesia, saprà distinguere e imparare ad alternare l'attività della scienza – *le jour* – e quella della *rêverie* poetica – *la nuit*.

6. *Ingénieur psychique, archetipi e comunità transnazionale*

La radio, per farci sentire cittadini della logosfera, dovrebbe per Bachelard anche seguire i «principes de l'inconscient»³⁴ e produrre programmi in cui la trasmissione di informazioni non è di primaria importanza. Il filosofo infatti suggerisce che il medium radiofonico sia capace di indurre negli ascoltatori dei

³² G. Bachelard, *Le matérialisme rationnel* [1972], PUF, Paris 1953, p. 19.

³³ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., p. 217.

³⁴ *Ibidem*.

salutari «rêves éveillés»³⁵, cioè degli stati di coscienza contemporaneamente attivi e passivi capaci di creare un benessere psichico e, conseguentemente, fisico.

Il termine *rêve éveillé* Bachelard lo deriva dal metodo terapeutico dello psicanalista junghiano Robert Desoille³⁶. I compiti della psicanalisi desoilleiana non si fermano all'ermeneutica dei complessi inconsci del paziente poiché intendono offrire a quest'ultimo un avvenire concreto di 'guarigione' attraverso una serie di esercizi immaginativi guidati dal terapeuta. Per Bachelard, il metodo del *rêve éveillé* di Desoille ci mostra che, per ben immaginare, è necessario sempre seguire la voce di un'alterità che si pone come la guida delle nostre fantasticherie: «Il semble que la psychologie des profondeurs ait vraiment besoin d'un mentor. [...] L'image grimaçante est pour nous un cerbère effrayant. Le guide est nécessaire qui nous dit: "Tu verras pire. Ne tremble pas. Je suis avec toi"»³⁷. Se per guarire i nostri vissuti immaginativi nel *rêve éveillé* dobbiamo seguire la voce dello psicanalista, per trarre un beneficio psichico per esempio dall'esperienza della lettura dei poeti siamo chiamati ad adeguarci alle istruzioni imaginative che ci suggeriscono il narratore o l'io lirico. Infatti, nell'estetica di Bachelard, «la funzione dell'analista finisce col coincidere con quella del poeta»³⁸ e viceversa. Conseguentemente, anche

³⁵ *Ibid.*, p. 223.

³⁶ Cfr. R. Desoille, *La méthode du rêve éveillé en psychothérapie*, Action et Pensée, Genève 1938.

³⁷ *Ibid.*, p. 398.

³⁸ A. Piromallo Gambardella, *Gaston Bachelard e la fenomenologia: le tre poetiche*, in *Sogno e mondo. Ai confini della ragione. Studi fe-*

lo *speaker* radiofonico – definito da Bachelard come un «ingénieurs psychique» – è potenzialmente tanto un poeta quanto uno psicanalista: «les ingénieurs psychiques de la radio sont des poètes qui veulent le bien humain, la douceur de cœur, la joie d’aimer, la fidélité sensuelle de l’amour, ils prépareront de bonnes nuits à leurs auditeurs»³⁹.

L’*ingénieur psychique*, per meglio indurre lo stato di *rêve éveillé* negli ascoltatori, dovrebbe dunque secondo Bachelard derivare le proprie tecniche declamatorie dal metodo de-soilliano. Intervistato nel 1954 alla radio da Jacques Charpier nell’ambito dell’inchiesta del *Club d’essai* sulla *diction poétique*, Bachelard infatti suggerisce una lettura lenta, solfeggiata e carica di momenti di pausa per stimolare la *rêverie radiodiffusé*:

G.B. – Il y a tout le problème de la temporalité de la diction qui devrait être repris. On ne devrait pas pouvoir parler à la radio come on parle, familièrement. [...] Le poème devrait être dit avec beaucoup de silences, avec une lenteur, des méditations; sauf évidemment quelques explosions d’images! [...] [J]e suis obligé d’employer évidemment les mots de pause, de ronde, de lenteur, comme dans le solfège, car il semble qu’en un point sentimental du poème, un silence doive se manifester... il faudrait, par conséquent, rendre plus psychologue et plus psychanalytique la diction.

J.C. – Ces silences, selon vous, permettraient à l’auditeur de rêver sur ce qu’il a entendu?

nomenologici, a cura di B.M. d’Ippolito, E. Mazzarella, A. Piromallo Gambardella, ESI, Napoli 1995, p. 175.

³⁹ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., p. 223.

G.B. – Oui, oui. [...]. Je sais bien, précisément, que la radio a la possibilité de nous parler d’homme à homme, d’être presque confidentielle⁴⁰.

Attraverso una declamazione lenta e frammentata da pause silenziose, la voce dell’*ingénieurs psychique* indurrebbe quindi l’ascoltatore a raccogliersi in sé stesso. Ma queste modalità prosodiche sono d’altronde efficaci anche in virtù del fatto che l’ascolto della radio è un’attività differente da altre tipologie di ascolto. La lettura solitaria, per esempio, noi la possiamo interrompere in ogni momento poiché essa dipende totalmente da noi, mentre l’ascolto alla radio va avanti indipendentemente dalla nostra volontà: «un livre, cela se ferme, cela se rouvre, cela ne vient pas vous trouver dans la solitude, cela ne vient pas vous imposer la solitude. Au contraire, la radio est sûre de vous imposer des solitudes»⁴¹. Un implicito invito a raccoglierci in noi è anche, d’altronde, stimolato dal fatto che l’ascolto di un programma radiofonico non prevede chiaramente un momento visuale in cui verificare l’espressività del parlante, come può avvenire, accidentalmente o meno, durante una seduta psicanalitica o una lettura pubblica: «l’absence d’un visage qui parle n’est pas une infériorité; c’est une supériorité; c’est précisément l’axe de l’intimité, la perspective de l’intimité qui va s’ouvrir»⁴².

Oltre a indurci in uno stato di solitudine, l’*ingénieur psychique* dovrebbe stimolare anche la «fonction d’originalité»

⁴⁰ AA.VV., *Les écrivains hommes de radio*, cit., pp. 174-175.

⁴¹ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., pp. 221-222.

⁴² *Ibid.*, p. 219.

della nostra coscienza, approfittando del fatto che un programma radiofonico «ne peut pas se répéter» in quanto «doit créer chaque jour du nouveau»⁴³. Tuttavia, tale originalità va intesa in senso junghiano, cioè non come assiologia del nuovo ma come una predisposizione alla trasformazione, rigenerazione e apertura della coscienza. In questo senso, gli *ingénieur psychiques*, se vogliono realizzare la possibilità della cittadinanza globale della logosfera, dovrebbero impegnarsi nel costruire delle *rêveries* collettive che hanno lo scopo di creare la «solidarité des citoyens de la logosphère qui ont les mêmes valeurs, la même volonté de douceur, la même volonté de rêve»⁴⁴.

Se le cose stanno così, gli *speakers* dovrebbero comunicare attraverso archetipi, cioè immagini con valori intuitivi e tacitamente noti a tutta l'umanità ma che, tuttavia, si attualizzano nelle coscienze individuali in forme affettive particolari. Basterebbe, per esempio, evocare l'immagine della casa per indurre il *rêve éveillé* negli ascoltatori di tutte le geografie: «Un auditeur est du Nord, du Midi, un autre de l'Est, de l'Ouest. Mais chacun d'eux possède un archétype de la maison natale. [...] Si l'on veut enseigner, radiodiffuser la rêverie, et toucher un public, mettons-le dans une maison»⁴⁵.

Si osservi però che, sebbene «extrêmement importante en philosophie psychanalytique», la nozione di archetipo secondo Bachelard ha, «chez certains psychanalystes, mauvaise presse»⁴⁶. Al filosofo, infatti, non interessa definire intellet-

⁴³ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 219.

tualisticamente l'archetipo come un dato biologico o una struttura a priori della facoltà dell'immaginazione. La prospettiva bachelardiana in *Rêverie et radio* è funzionalista e antispeculativa, dal momento che per lui l'archetipo sembra quel dispositivo che, una volta pronunciato dall'*ingénieur psychique* alla radio, è in grado potenzialmente di mettere in comunione in una *rêverie* collettiva individui fra loro distanti geograficamente e culturalmente e costruire così una comunità transnazionale e transculturale di sognatori solitari. Come nota giustamente Ó Fathaigh:

For Bachelard[,] [...] [t]he radio's potential to found a new community sets it apart. [...] For Bachelard, the radio [...] opens up a space for imagining this transnationally. [...] Bachelard illustrates this more clearly by referring to unconscious archetypes, which he takes to be universal across all cultures. [...] Radio thus offers a new relationship to our individual self, as well as a foundation for a new model of intersubjective community. [...] The radio thus becomes a ground for imagining forms of non fusalional or non-identity-based community, ones which respect the rights and integrity of the individual⁴⁷.

7. Conclusioni

Dopo aver contestualizzato storicamente la nascita della RDF e l'*éthos* civile di Bachelard, abbiamo presentato il contributo che il filosofo diede alla radio pubblica del dopoguerra con i suoi interventi capaci di spaziare dalla filosofia delle scienze all'immaginazione letteraria. Abbiamo dopodiché esaminato

⁴⁷ C. Ó'Fathaigh, *op. cit.*, pp. 69-70.

gli aspetti salienti dello scritto bachelardiano *Rêverie et radio*, nel quale, oltre a sottolineare come l'ampia diffusione del medium possa permettere di ripensare il concetto di cittadinanza in una *Umwelt* tecno-scientifica, Bachelard riprende anche alcune tematiche psicanalitiche già trattate nel corso degli anni Quaranta per invitare gli *ingénieurs psychiques* della radio a donare ai loro ascoltatori esperienze di *rêves éveillés* collettive attraverso le tecniche della psicanalisi desoilliana e l'utilizzo di archetipi.

In conclusione, è necessario secondo noi osservare che la speranza del filosofo di Bar-sur-Aube di una radio popolata da *ingénieurs psychiques* che si pongono la missione di aiutare a far 'ben immaginare' i propri ascoltatori, può lasciar perplesso. Ma non dobbiamo dimenticare che Bachelard sta riflettendo in un momento storico in cui si poteva legittimamente auspicare una radio come bene comune e pubblico che non avesse solo lo scopo di trasmettere informazioni ma anche quello di alleviare e armonizzare le tensioni psichiche tanto individuali quanto collettive. E si osservi che è proprio questa preminenza della dimensione collettiva, rituale ed evenemenziale dell'ascolto dal vivo della *parole mondiale* della logosfera a segnare lo scarto tra la radio bachelardiana e tutti quei servizi odierni *on demand* che, piuttosto che farci vivere in una solitaria ma simultanea *rêverie* collettiva con altri individui, ci isolano o ci pongono in comunicazione con gli altri solo in differita. La riflessione di Bachelard, al netto delle sue ovvie ingenuità, può ancora oggi avere voce in capitolo se si intende ripensare dei media strutturalmente a misura di *rêveries* benefiche e essenzialmente comunitarie.

Carlo Caccia

VII. Il flusso del racconto oltre i margini della pagina: Gadda e il graticcio del radioapparecchio

di *Giuseppe Episcopo*

1. *La fluenza del testo*

Dal 19 marzo al 12 ottobre 2001 il terzo canale radiofonico della Rai mette in onda, in venti puntate, la versione radiofonica della *Cognizione del dolore* affidata alla lettura e al commento di Sandro Lombardi¹. All'ascolto, questa trasposizione orale fa risaltare, o possiamo dire permette che si risaltino, due aspetti attivati entrambi dalla sonorizzazione del testo mediante la parola pronunciata: da un lato c'è una caratteristica intrinseca della lingua della *Cognizione*, dall'altro un elemento più specificamente legato alla disincarnazione della voce nella forma mediale radiofonica. Procediamo con ordine.

Nell'introduzione all'edizione Einaudi del 1973, dopo aver ripercorso il sottile «traliccio narrativo» su cui è imperniata l'opera, Emilio Manzotti si sofferma sulla «eclisse» di un percorso narrativo nella *Cognizione* costantemente sviato da

¹ Riporto qui in nota tutti gli estremi relativi alla versione trasmessa da Rai Radio 3 per il ciclo *Storie alla radio: La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. 20 puntate radiofoniche di Sandro Lombardi. A cura di Laura Palmieri. Realizzazione tecnica: Alfredo Guerrieri. Registrato negli studi Rai di Roma. Date di inizio e fine della messa in onda: 19 marzo-13 aprile 2001.

ogni progresso, avanzamento, sviluppo, e costantemente sommerso da materiali che sospendono la progressione dell'azione. Riassumiamo. Secondo Manzotti, anche se la riduzione della letterarietà non significa la sua eliminazione totale, la *Cognizione* possiede un carattere antinarrativo che si può attribuire alla riduzione della letterarietà narrativa considerata «non funzionale»: quella parte di invenzione e gioco convenzionale che caratterizza molte narrazioni letterarie viene qui minimizzata e quindi Gadda rinuncia a fatti gratuiti o legami arbitrari in favore di un approccio più rigoroso e controllato. E questo dipende anche dalla subordinarietà dell'invenzione narrativa al dibattito delle idee. In altre parole, quelle di Manzotti, la narrazione diventa un mezzo per esprimere e mettere in dialogo posizioni filosofiche ed esistenziali, il che comporta modalità di combinazioni narrative che si discostano da quelle tradizionali². Alla prova della voce, però, l'antinarratività della *Cognizione* – e cioè proprio quei caratteri di reiteratività dei motivi, assenza di transizioni, frammentarietà poetica – subiscono un loro inveramento, una loro trasformazione in figura acustica. Il ritmo impresso al flusso delle parole dalla vibrazione fonica agita da Sandro Lombardi ed emessa dalla fonte sonora radiofonica sottrae il testo alla lettura individuale e silenziosa. Alla radio avviene una tonalizzazione del testo che, diversamente dalla versificazione, non accentua le sillabe ma avvicina o allontana le strutture espressive della frase: lavora sul lessico facendo risuonare le scelte linguistiche, marcando le ripetizioni – che hanno sempre avuto un valore mnemonico nella cultura

² E. Manzotti, *Introduzione*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1973, pp. XXIII-XXVI.

orale –, modifica il tasso di eloquio con una fluenza che accelera o rallenta, interpretando la punteggiatura, le figure retoriche che collegano gli elementi della frase, orchestrando la sequenza degli asindeti e dei polisindeti, assecondando o trattenendo la progressione del ritmo a seconda che le frasi siano subordinate o coordinate. Alla radio la voce va e viene. Non è una questione di antenna e segnali. La voce libera la parola e poi tace, modula la frase e poi la sospende. E quando la voce va, lascia un silenzio disincarnato che spezza le sequenze, le frammenta.

Vagava, sola, nella casa. Ed erano quei muri, quel rame, tutto ciò che le era rimasto? di una vita. Le avevano precisato il nome, crudele e nero, del monte: dove era caduto: e l'altro, desolatamente sereno, della terra dove lo avevano portato e dimesso, col volto ridonato alla pace e alla dimenticanza, privo di ogni risposta, per sempre. Il figlio che le aveva sorriso, brevi primavere! che così dolcemente, passionatamente, l'aveva carezzata, baciata. Dopo un anno, a Pastrufazio, un sottufficiale d'arma le si era presentato con un diploma, le aveva consegnato un libricolo, pregandola di voler apporre la sua firma su di un altro brogliaccio: e in così dire le aveva porto una matita copiativa. Prima le aveva chiesto: «è lei la signora Elisabetta François?». Impallidendo all'udir pronunciare il suo nome, che era il nome dello strazio, aveva risposto: «sì, sono io». Tremando, come al feroce rincrudire d'una condanna. A cui, dopo il primo grido orribile, la buia voce dell'eternità la seguì a chiamare [...] Vagava nella casa: e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse, nella grande stanza. La luce allora incontrava le sue vesti dimesse, quasi povere: i piccoli ripieghi di cui aveva potuto medicare, resistendo al pianto, l'abito umiliato della vecchiezza [...] Vagava, nella casa, come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine.

Dalla cucina senza più fuoco alle stanze, senza più voci: occupate da poche mosche. E intorno alla casa vedeva ancora la campagna, il sole³.

Siamo già dentro la pagina gaddiana, immersi nel suo orizzonte vocale, qui nella seconda parte della *Cognizione del dolore*, più precisamente il V tratto dove, distintive, appaiono le forme indefinite degli imperfetti “vagava”, “erano”, che ritornano come ausiliari nel trapassato prossimo “le avevano precisato” il nome, “era caduto”, “lo avevano portato”, il modo gerundivo “impallidendo”, “tremando”. Sono i tempi sospesi della fine, della fine che non finisce: è una temporalizzazione nuova, novecentesca nella quale l’“evento fondamentale” (qui la morte del figlio, i giri a vuoto nella casa di un esoscheletro in libertà invigilabile: la madre) è sempre in corso e non è interrotto da nulla. Soprattutto non è interrotto da un altro tempo verbale con il quale l’imperfetto e tutti gli altri tempi descrittivi s’incastano: il presente, il passato prossimo o quello remoto. Qui le forme indefinite accompagnano i movimenti, accompagnano il ricordo e non sono spezzate dall’azione; Gadda restituisce non più un momento pronto a cadere nel futuro bensì il momento che si tiene immobile sulla soglia del tempo.

Nella *Cognizione del dolore* il “tempo” nelle sue espressioni morfosintattiche, nelle configurazioni retoriche, nelle declinazioni diegetiche è un mezzo, un medium – inizio a introdurre questa parola – narrativo e strutturale. Il tempo è ciò di

³ C. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Adelphi, Milano 2017, pp. 127-128 e *passim*.

cui si parla nel romanzo e ciò di cui il romanzo parla: la sua celata ossatura centrale, il suo implicito perno narrativo, il suo centro concettuale. Centro di un testo che è a sua volta il risultato di un'operazione di montaggio di pezzi – che sono definiti tratti – appartenenti a generi letterari diversi e distesi su un arco temporale lunghissimo – una poesia del 1932, racconti composti tra il 1938 e il 1941, una introduzione – quella famosissima in cui si parla del barocco del mondo – del 1963⁴.

Torniamo ai tempi verbali, agli iterativi, alle forme indefinite, ai tratti di abitudinarietà, al tempo immobile che essi descrivono. Nel momento però in cui ciò viene interrotto.

⁴ Per una precisa ricostruzione della genesi e delle trasformazioni dell'opera si vedano le *Note al testo* dell'edizione Adelphi realizzata dai curatori e in particolare la prima parte, *La «voce di una sofferenza morale»* (pp. 271-286) e il paragrafo *Testo mobile 1963-1971* (pp. 321-326). Per un'analisi del valore del tempo nella *Cognizione* si veda l'articolo di Giuseppe Stellardi, verso cui ho più di un debito, *Il tempo degli atti possibili: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a partire dalla Cognizione del dolore*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2010, Vol. III, pp. 231-248. Sulla relazione testo e avantesto, ovvero sulla costruzione del tempo finito ma indefinito della *Cognizione* rimando a un altro articolo a cui devo l'intuizione, che non ho completamente sviluppato, sul raddoppiamento delle parole come sonorizzazione ritmica di un tempo in battere: F.G. Pedriali, *Il cielo scritto di Gonzalo*, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/pedricielo.php> (ultimo accesso 20 dicembre 2024).

Arriva l'azione, infine, che paradossalmente è già consumata in un tempo precedente a quello in cui si svolge il racconto ma diventa consustanziale ad esso: è un'apparizione fantasmatica. La madre ripensa al momento in cui i documenti portati da un sottufficiale d'arma le riaccendono il ricordo della notizia della morte in guerra (la matita copiativa allegorizzata come spada luccicante) del secondo figlio, fratello minore di Gonzalo Pirobutirro (in filigrana è la storia di Carlo Emilio Gadda che al ritorno della prigionia in Germania apprende della morte del fratello Enrico, aviatore, alcuni mesi prima della fine della guerra).

Quindi, dopo questo doloroso ricordo si torna ancora e nuovamente agli iterativi "vagava sola nella casa", con la medesima meccanica narrativa, e ancora, una terza volta. Questi passaggi di capoversi sono come le stanze nella poesia medievale: dove ogni strofa è preceduta dalla ripresa di uno stesso ritornello, qui dallo stesso lemma. Ma questi passaggi di capoversi sono anche altro: sono rimodulazioni della frequenza malinconica espresse con un linguaggio lirico, un registro alto, su cui vaga rievocando e rimemorando la mente della madre, sola nella villa.

Ed è tutto suoni ed evocazioni in queste rimodulazioni di frequenza: quello del dolore è attivato dal ricordo del proprio nome pronunciato da voce altrui in forma di domanda; più avanti, nello stesso tratto di racconto, un'altra parola, figlio, che nell'allucinazione mnestica della madre fonde in una unica figura i due figli (quello morto in guerra e quello vivo) innesca un altro movimento narrativo che si manifesta prima ancora che come immagine (la «cara parvenza») come «parola», invece, e dunque voce, e dunque suono.

Vale la pena tirare una riga qui e ragionare su cosa significhi quando entriamo all'interno dell'universo testuale.

Qui bisognerebbe partire – e lo facciamo – da un testo fondativo del modo di pensare la letteratura e alla letteratura nel Novecento: è *Mimesis* di Erich Auerbach. Nel primo capitolo che si apre sull'oggetto teorico che il saggio affronta, il realismo, Auerbach pone in linea di continuità due scene diversissime tra loro. Alla cicatrice d'Ulisse, che rende ragione di una tecnica narrativa, la digressione omerica, segue un episodio tratto dalla Bibbia: il sacrificio d'Isacco. Riprendo alcune righe da questo passaggio. È Auerbach a parlare e il passo inizia così:

L'inizio così si traduce [Auerbach si riferisce al passo della Bibbia]: «Dopo questi fatti Dio tentò Abramo, e gli disse: – Abramo! – Ed egli rispose: – Sono qui!». Già questo inizio, quando noi veniamo da Omero, ci lascia sorpresi. Dove si trovano i due interlocutori? Non vien detto. Ma il lettore sa benissimo che non si trovano sempre nel medesimo luogo, che uno di essi, Dio, può venir da dovunque e irromper sulla terra da qualsiasi altezza o profondità, per parlare ad Abramo. Di dove viene? Di dove si rivolge ad Abramo? Non ne è detto nulla. Non viene come Zeus o Posidone dagli Etiopi, dove si è allietato al banchetto sacrificale. Né è detto nulla della ragione che l'ha mosso a tentar così terribilmente Abramo [...]. Il fatto diventa ancor più evidente, quando noi ci si volga all'altro interlocutore, Abramo. Dove si trova costui? Non lo sappiamo. Egli dice: – Sono qui! – ma la parola ebraica significa soltanto: «vedimi» oppure «io ascolto», e comunque non vuol significare il luogo reale in cui si trova Abramo, ma invece la sua posizione in rapporto a Dio che l'ha chiamato: io sono qui, in attesa del tuo comando. Dove praticamente egli abiti, o a Beerseba nel paese dei Filistei o altrove, o in casa o sot-

to le stelle, non ci viene comunicato; è cosa che non interessa il narratore, e dunque il lettore non lo viene a sapere. Nemmeno ci è detto che cosa stesse facendo nel momento in cui Dio lo chiamò⁵.

Questo Auerbach. Il testo biblico fonda o meglio rende partecipi di una ragione narrativa diversa da quella omerica, in cui le cose accadevano «senza lasciare nulla nell'ombra». Qui invece, nel dialogo biblico, tutto è immerso nel buio e la realtà esterna è un luogo imprecisato creato dalle parole pronunciate dalle due uniche figure presenti nella porzione di testo presa ad esempio da Auerbach, Dio e Abramo, immersi in una relazione puramente aurale, acustica, uditiva.

Il suono, l'evocazione sonora implica questo: nel romanzo del Novecento tra l'inizio del Modernismo e l'ascesa della neoavanguardia, quindi lo spazio che abbiamo attraversato nella lettura della *Cognizione*, come l'Abramo di Auerbach siamo tutti lì «a dover immaginare che una voce giunga a qualcuno nel buio» e siamo tutti lì in un tempo sospeso.

Dietro a ciò “il tempo” e “la voce” ci sono due cose: c'è l'eredità novecentesca della filosofia hegeliana raccolta da Walter Benjamin che per primo divelle il concetto del momento puntuale l'ora, il *nun* greco, dal *continuum* storico in cui è inscritto, e dietro a ciò c'è – e forse in fondo, infine e finalmente, ne è l'origine – anche altro: un medium nuovo, la radio che porta un tempo nuovo: il flusso.

⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi 1964, Vol. 1, pp. 8-9.

E allora cominciamo da qui, dal medium di flusso che nel flusso ridetermina la percezione del tempo attraverso una diversa tecnica di montaggio, aurale e non visiva (non pensiamo al montaggio cinematografico) e porta a una comunicazione – quella appunto radiofonica che – mette in onda e dissemina (d'altra parte il verbo *to broadcast* in inglese vuol dire questo) un flusso ininterrotto di materiali eterogenei: «L'accostamento di prodotti differenti, – questi sono Franco Monteleone e Peppino Ortoleva che nel 1984 raccoglievano la storia dei sessant'anni della radio – L'accostamento di prodotti differenti, programmato sotto forma di palinsesto, è parte essenziale dell'esperienza dell'ascolto». Siamo in linea con Auerbach. Ed è «dall'accostamento fra le diverse trasmissioni che si susseguono che l'ascoltatore trae il “senso” di tutto ciò che ascolta». Aggiungiamo che «Il flusso radiofonico organizza tra loro in sequenza tutti, o quasi tutti, i generi, musicali o verbali, preesistenti all'invenzione della radio»⁶.

È esattamente quello che è accaduto nella *Cognizione del dolore*: un flusso narrativo e al contempo il racconto di un flusso che è il risultato dell'accostamento di materiali eterogenei e che osserva lo stesso oggetto narrativo – il tempo – da posizioni differenti. Ed è questa la ragione per cui Carlo Emilio Gadda è tra gli autori più radiofonici della letteratura mondiale. Uno di quelli che hanno tratto dalla radio la lezione più preziosa.

⁶ F. Monteleone, P. Ortoleva, *La macchina dei suoni*, in Id., (a cura di), *La Radio. Storia di sessant'anni 1924/1984*, ERI-Edizioni Rai, Torino 1984, p. 22.

Nella bibliografia secondaria su Gadda, che si tratti di un raffinato riferimento settecentesco allo scrittore scozzese James Boswell – come nel ritratto tracciato da Giulio Cattaneo – o di un crudo *tranche de vie* ambientato nell'Italia postbellica – come nel volume curato da Giulio Ungarelli –, il legame tra il medium di massa orale, la radio, e la figura dell'autore lombardo emerge soprattutto nel contesto della biografia e della quotidianità lavorativa. Un tratto che appare avere un duplice peso: il primo dov'è più naturale, nella ricostruzione del contesto in cui avviene l'ingresso dello scrittore milanese nella sede romana della Rai in via Asiago 10. Ricorro alle parole di Giulio Cattaneo per far rivivere l'ingresso di Gadda alla sede Rai. Qualche rigo dalle pagine del *Gran lombardo*:

Una mattina dell'ottobre 1950 Carlo Emilio Gadda si presentò nella sede della RAI di via Asiago a Roma per prendere servizio al Giornale Radio in qualità di giornalista «praticante». Era vestito di blu, sembrava disposto più ad ascoltare che a parlare, rispettoso e timido. «Non sapevo che Lei fosse un funzionario qui»: furono le prime parole che gli sentii dire. Atteggiato il volto a una dignità triste, si preparò ad apprendere qualche particolare sul lavoro al quale era destinato e sulla composizione dell'azienda che lo assumeva come «praticante». Si era costituito da poco il Terzo Programma e le trasmissioni culturali erano allestite a mezzadria fra quella direzione e il Giornale Radio: i termini «ideazione» e «realizzazione» avrebbero dovuto definire le competenze dei due organismi anche se i malintesi parevano proprio inevitabili. L'ideazione sembrava piovuta apposta per generare confusione e polemiche ed era in vario modo rivendicata dagli uni e dagli altri; i testi erano letti dagli «ideatori» del Giornale Radio e in un secondo tempo dagli «ideatori» del Ter-

zo. Ne derivò qualche dissidio e Gadda fu puntualmente informato di una certa tensione tra i due settori radiofonici.

«Proprio in questo momento dovevo capitare,» fu il suo commento mentre il viso esprimeva costernazione e disappunto⁷.

Dopo quello biografico passiamo al secondo punto: l'allineamento tra il medium di massa orale, la radio, e la figura di Carlo Emilio Gadda ha un peso decisivo nell'alveo di tutta la produzione gaddiana e non solo in quelle realizzate attraverso, intorno, o a margine dello strumento radiofonico. Come abbiamo visto nella *Cognizione* e come continueremo a vedere.

Ora, però, i primi due interventi che inevitabilmente tornano alla memoria nell'accostare in un binomio Gadda e la radio sono da un lato l'*Intervista* rilasciata per la serie *Scrittori al microfono*, nel giugno del 1950, cinque mesi prima che lo stesso Gadda varchi la soglia della redazione letteraria del Giornale Radio e dall'altro le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, stilate nel 1953, due anni prima di abbandonare il servizio presso la Radio Rai. Nell'*Intervista* il discorso spazia nel triangolo racchiuso dai vertici confessione, reticenza, *autodafé* costituendo quasi un modello esemplare delle interviste gaddiane.

Le "inderogabili" *Norme per la redazione di un testo radiofonico* sono invece in un libretto che, pur nella costruzione esplicitamente tecnica e nel perseguimento di uno scopo precettivo, s'impone di rispondere a un quesito fondamentale per la nuova rete radiofonica: quale linguaggio per il Terzo Programma?

⁷ G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, Einaudi, Torino, 1991, p. 9.

Notiamo che le regole fondamentali del parlato radiofonico esprimono una esigenza tecnica – intrinseca adattabilità dello scritto al mezzo che lo diffonde – oltretché un diritto economico e mentale del radioascoltatore abbonato, il quale, pagando un «servigio», chiede che questo «servigio» venga reso nei termini dovuti. Per il radioascolto i termini sono: accessibilità fisica, cioè acustica, e intellettuale della radiotrasmissione, chiarezza, limpidezza del dettato, gradevole ritmo⁸.

Da queste premesse Gadda fa discendere un corollario di riflessioni e indicazioni che non sono meramente tecniche ma anche linguistiche e sociologiche come, ad esempio, sulla relazione del pubblico con l'ascolto radiofonico: «il pubblico che ascolta una conversazione è un pubblico per modo di dire. In realtà si tratta di “persone singole”, di mònadi ovvero unità, separate le une dalle altre. Ogni ascoltatore è solo: nella più soave delle ipotesi è in compagnia di “pochi intimi”»⁹.

2. *La pagina acustica*

Il binomio “Gadda e la radio” può essere affrontato da molteplici prospettive: anche solo quella aneddotica sarebbe ricchissima di intrecci, oppure si potrebbero considerare i suoi lavori radiofonici, le produzioni originali, le serie delle conversazioni per voce sola o a più voci (*I quattro Luigi di Francia*, o *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del*

⁸ C.E. Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di M. Bricchi, Adelphi, Milano 2018, e-book pos. 5.

⁹ *Ibid.*, pos. 9.

Foscolo), gli adattamenti delle proprie opere, le traduzioni (*Un radiodramma per modo di dire*), gli scritti pubblicati sul «Radiocorriere», i brogliacci di lavoro. Eppure, quello di cui Gadda diventa il rappresentante più distintivo (insieme ad altri scrittori con lui e prima di lui: Joyce, Beckett, Dylan Thomas) è questo: cosa significa scrivere al tempo della radio e che cosa accade alla letteratura a contatto con un nuovo medium la cui voce, il cui flusso avvolge tutta la contemporaneità. Non dimentichiamo che Gadda impara a conoscere la radio durante la Prima guerra mondiale e che inizia a pubblicare i primi testi creativi quando la radio è da un anno entrata a regime nelle abitudini quotidiane. Sono i suoi studi imperfetti usciti nel 1926 su «Solaria»: *L'ortolano di Rapallo*, *Certezza*, *La morte di Puk*, *Sogno ligure*. Quattro racconti in cinque pagine: sono più improvvisi ad alta voce che racconti.

Ma è anche dalle pagine delle *Norme*, un testo tecnico a uso interno, emerge che Gadda abbia chiaro in mente – sono elaborazioni secondarie ma cruciali – che la questione comunicativa è ed è stata a partire dal finire degli anni Venti e per tutti i Trenta una questione sonica, auditiva, che di fatto sottrae la carta al suo primato e la trasforma in un supporto accanto a un altro supporto, l'etere. Di questo cambiamento Gadda è attore e *pivot*. La carta un supporto tra gli altri, accanto all'etere, ultimo aggiunto, nella lunga serie di trasformazioni e mutamenti dei supporti che ha sempre finito col determinare la variazione delle forme di ciò che viene supportato. Messaggio e veicolo si adattano a vicenda. Lo spiega, anzi lo racconta Gabriele Frasca con sintesi fulminante e illuminante:

Il rito formulaico, la performance vocale, la tavoletta d'argilla, il volumen, il papiro più o meno illustrato, il codex pergameneo, e poi quello cartaceo, o piuttosto il manoscritto miniato, la pagina a stampa, il mosaico del foglio di giornale, la voce elettrificata e proiettata a distanza e la schermata del computer consentono anzi pretendono un uso estremamente diversificato del linguaggio, così come procedono a pratiche del tutto differenti di messa in testo, che richiedono l'ausilio di organi di senso diversi, o quanto meno una diversa gerarchizzazione di udito, vista e tatto¹⁰.

È esattamente il tema di come funziona la produzione e la fruizione di un testo al tempo della radio. La radio, nel senso di segnali e onde, nel senso di stazioni di emissione e apparecchi riceventi, di palinsesto e manoscritti, di microfono e penna, oralità e scrittura è anche una nuova misura dello spazio letterario. Collocate nello stesso mondo, modulazione sonora e pagina scritta, le due metà che compongono il lavoro di Gadda convergono nel delineare uno stile verbale che sostiene il processo di comunicazione tra voce emittente e orecchio ricevente, lo tiene vivo e gli dà continuità.

Un esempio di questo conversato radiofonico prende forma nel 1952, quando il direttore del Terzo Programma formalizza a Gadda la richiesta di un tema per le «serate a soggetto» e Gadda sceglie di dedicarsi alla rappresentazione delle grandi figure dei sovrani Borbone e della società francese del loro tempo. Sono *I quattro Luigi di Francia* e sono personaggi storici a cui Gadda pensa, come spiega Giulio

¹⁰ G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi 2015, p. 53.

Cattaneo, anche per la passione verso una precisa idea di storiografia, di matrice squisitamente transalpina:

Era sempre stato un lettore dei cronisti, dei memorialisti, degli storici francesi. Saint-Simon era uno dei suoi autori prediletti e anche il cardinale De Retz: guai a toccargli gli storici francesi soprattutto quando le critiche erano mosse da storici italiani, così noiosi al loro confronto, senza spirito, senza il gusto del pettegolezzo, senza l'amore, la ghiottoneria, la cupidigia del vero [...] Il mondo dei Luigi, rivissuto attraverso i diari dei medici di corte, le memorie dei Grandi e delle cameriere, le relazioni degli storiografi dalle quali Gadda ritagliava, traducendoli stupendamente, superbi frammenti, era quanto vi poteva essere di più congeniale alla sua avida curiosità e al suo genio di storico¹¹.

Ecco un estratto dalla pagina dal “dattilo” gaddiano per la seconda delle *serate* dedicate a Luigi XIV. In questo episodio, la storia procede dal momento in cui, nel 1667, Luigi XIV e Madame de Montespan iniziano ad avere una relazione passionale e complessa che influenza profondamente la corte di Francia nel XVII secolo, anche – se non soprattutto – per le capacità dilapidatorie della favorita del re a cui il sovrano non era in grado di porre freno.

Una storia che avrebbe potuto durare chissà fino a quanto, fino alla vecchiaia o alla morte, se non fosse intervenuto, a mettere a posto ogni cosa, l'affare dei veleni: il tenebroso affare in cui la Montespan si trovò coinvolta: e in misura tale da non poterne sfangare in alcun modo.

¹¹ G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, cit., p. 83.

Il secolo XVII-XVIII è, in Francia, il tempo dei veleni e degli avvelenatori. Lo sviluppo della chimica ha forse contribuito a rendere più che mai popolare quest'arma, che si complicava di magia, che appariva magica e scientifica a un tempo, cioè doppiamente ineluttabile. Persone d'ogni ceto e d'ogni rango hanno avuto a che fare coi veleni, coi relativi processi. In Francia, la istituzione della camera ardente, creata a perseguire gli avvelenatori e le avvelenatrici, testimonia di uno stato di fatto, dice a che punto s'era giunti.

E c'è chi ha voluto disculpare la Montespan, negando ch'ell'abbia tentato di avvelenare Luisa de La Vallière, il Re stesso, madamigella di Fontanges, forse anche madama di Maintenon.

Uno dei motivi di questa negazione così tenace è l'odio per il Re: non si vogliono in alcun modo registrare le offese a lui recate, ai suoi figli, ai suoi congiunti. Un'altra ragione è il credo scientifico del secolo diciannovesimo, che non soltanto non ammette il soprannaturale, ma neppure lo straordinario. Assassinio, avvelenamento, tradimento! Chimere! Fatti della fantasia popolare sovraccitata dai romanzi¹².

La scrittura è cambiata. La pagina è attraversata da un linguaggio che, nella messa in testo, lavora ora più di prima per l'orecchio, lavora a incastro con il medium radiofonico, seguendo la modulazione sinusoidale delle onde radio. In pratica procede riattivando il circuito orale. Di questo se ne parlerà più diffusamente dal punto di vista teorico negli anni Sessanta e ancora negli anni Ottanta quando con l'espressione "oralità secondaria" (o "di ritorno") si indicherà una nuova oralità incoraggiata dal telefono, dalla radio, dalla televisione e da altri

¹² C.E. Gadda, *I Luigi di Francia*, a cura di M. Bertoldi, Adelphi, Milano 2021, pp. 139-140.

mezzi elettronici in coesistenza con la scrittura e la stampa¹³. Proprio per questo la radio in Gadda non si fa tema o oggetto di narrazione: è altro, è uno strumento che indica come sia cambiata la nozione di comunicazione narrativa. Con l'ampiezza d'onda Gadda misura l'ampiezza del secolo: è il clamore della radio, è il rumore bianco che annoia Gonzalo Pirobutirro nella *Cognizione*, sono le interferenze che scuotono la «superficie linguistica» del *Pasticciaccio* con picchi verso lo *zenit* lirico e con discese nel *nadir* della colloquialità dialettale.

La presenza della radio in Gadda è attestata anche dal novero delle occorrenze in cui la sola parola radio e i suoi soli composti ricorrono nell'universo, questa volta, testuale. Per un centinaio di occasioni (il lemma "radio" si conta quarantacinque volte) sono presenti negli scritti di Gadda il gruppo composto dalle "radioonde", che accompagnano l'incalzare dell'interrogatorio a Remo Balducci nel commissariato di Santo Stefano del Cacco nel IV capitolo della redazione «Letteratura» del *Pasticciaccio*, da "radiotrasmissioni" e da "radiotelegrammi", "radioamatori" e "radiotelegrafisti", "radiotrasmittenti" e "radiatoricenti", diffusi e sparsi nelle case, nei salotti, negli spazi abitativi: la casistica è invece "radiodiffusa", anche

¹³ L'espressione, introdotta com'è noto da Walter J. Ong, descrive una forma di oralità che emerge con i media elettronici, distinta dall'oralità primaria delle culture prealfabetiche. A sua volta, tale concetto entra in una rete di relazioni con altri testi, precedenti e successivi, che esplorano l'oralità in rapporto ai media e alla cultura. Ne cito alcuni: Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (1963), Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), e John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem* (2002).

a tavola, come nel caso dei coniugi Piva in *Socer generque* o nei salotti meneghini, tra le nobili pareti di casa Brocchi.

La radio diffonde la sua voce ma la pervasività delle sue onde è tale da permeare l'intero corpo dei romanzi, la loro lunghezza tanto potente da attraversare l'intero universo testuale, da raggiungere le stanze, i salotti e superarne il chiuso, nella stessa maniera in cui le fiamme de *L'incendio di via Keplero* si propagano di appartamento in appartamento fino a produrre il disarticolato fremito di orrore che precede il compimento del lavoro di combustione e carbonizzazione. È così che alla vista del fuoco, che nel masticare la tappezzeria e aggredire il tendaggio scolla i nesi e disgiunge i sestì, il pappagallo, intrappolato nell'abitazione dal trespolo su cui era stato issato, si trasfigura in un babelico centro d'irradiazione, in una definitiva, mortale e moritura, stazione emittente.

Gli effetti dell'incendio, lì per lì, furono terrificanti. Una bimba di tre anni, Flora Procopio di Giovan Battista, lasciata sola in casa con un pappagallo, dal seggiolone dove l'avevano issata e imprigionata chiamava disperatamente la mamma senza poterne scendere, e grosse lacrime come disperate perle le gocciavano e rotolavano giù, dopo le gote, per il bavaglino fradicio con su scritto «Buon Appetito», fin dentro la polta papposa d'un suo caffelatte dove a poco a poco ci aveva messo a bagno tutto un bastone di pan francese evidentemente mal cotto più alcuni biscotti di Novara o di Saronno che fossero, ma di tre anni loro pure, questo è certo. «Mamma, mamma!» urlava terrorizzata; nel mentre di là dall'altro capo della tavola il variopinto uccello, col suo rostro a naso di duchessa, ch'era solito stimarsi e andare tutto in visibilio e in sollucchero non appena i ragazzi lo apostrofavano di strada «Loreto, Loreto!», e anche in superbia, oppure lo prendeva una specie di malinconia e di letargo senza rimedio, o invece se lo incitavano «Vuôei, Loreto, canta!...

desédes... canta Viva l'Italia!... Vuôei, baüscìon d'on Loreto!», allora appena sentire quel «canta» lui rimbeccava con un dolce gorgoglio «Kanta-ti», questa volta invece, povera creatura, altro che Kanta-ti! Oh Dio, sì, difatti, per vero dire, un certo sentore di bruciaticcio lui lo aveva già percepito, se pur senza troppo inquietarsene: ma quando però vide i petali di quella così sinistra magia traversargli in diagonale diretta la finestra aperta e poi entrargli in camera come tanti pipistrelli infuocati e mettersi a lambire gli sdrusci della tappezzeria secca e la taparella gialla, di stecchi di frassino, arrotolata coi suoi cordigli frusti nella parte superiore del vano, allora prese tutt'a un tratto a squittire anche lui dal fondo del gozzo tutto quello che gli venne in mente, tutto in una volta, come fosse una radio: e sparnazzava impaurito e pauroso verso la bimba, con impeti subiti, mozzati ogniqualvolta dopo mezzo metro di sbatacchiamento, dalla perfidia inesorabile della catenella che per una zampa lo legava al paletto¹⁴.

La radio, quindi, non interessa Gadda nella sua qualità fisica di mezzo di trasmissione, in quella tecnica di strumento di produzione ma proprio in quanto meccanismo di pervasività spaziale – che è costituita dall'ininterrotta presenza nell'etere del segnale in radiofrequenza.

La pagina gaddiana diventa allora un apparato ricevente determinato da – e forte di – condizioni comunicative storicamente determinate. Ma determinate da cosa? Dal passaggio da una cultura a stampa a una cultura elettrica. Questo comporta che la scrittura riattivi quelle forme comunicative di cui non era totalmente immemore, ovvero la cultura orale, diversa

¹⁴ C.E. Gadda, *L'incendio di via Keplero*, in Id., *Accoppiamenti giudiziari*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano 2011, p. 129-130.

da quella a stampa perché trasmette la conoscenza attraverso la parola parlata, che è suono e che resiste e si tramanda non con dei documenti, ma con la memoria e quindi con una organizzazione del discorso fatta di temi fissi, formule, proverbi, andamento ritmico; a questo tuffo nel passato la radio aggiunge un'affascinante *fastforward*: la concordanza con il sentire scientifico del secolo, con la termodinamica, l'entropia, la teoria dell'informazione, ma anche con l'inconscio che agiscono nella macchina testuale gaddiana quando la saturazione si aggiunge all'informazione. È qui, è così che la macchina testuale stessa raccoglie e restituisce tutte le increspature della superficie linguistica: il polilinguismo, il barocco, i guizzi del parlato, ovvero i motti di spirito, i modi di dire, il serbatoio delle frasi fatte.

In altre parole, a Gadda interessa la radio, interessano le onde radio e il rumore elettromagnetico, perché, anche come ingegnere riconosce nella radiofonia una "fisica del continuo" che, come sottolinea Mario Porro «riporta al modello del campo di forze, in parte ereditato dalla polarità cara alla *Naturphilosophie* romantica»¹⁵.

È questa la chiusura più inaspettata: secondo Gadda nella radio non c'è contrapposizione tra tecnica e natura perché la radio s'inserisce – per Gadda – nella storia degli uomini nella loro linea genetica, nella catena biologica, che è

¹⁵ M. Porro, *Accenni eraclitei nell'ontologia di Gadda*, in *Come (non) lavoriamo*, a cura di F.G. Pedriali, Supplement no. 9, Decennial Special Edition, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011-2017 <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/porroaccenni09.php> (ultimo accesso 20 dicembre 2024).

(l'ha fatto vedere Carla Benedetti)¹⁶ anche una catena di “moti dell'anima e dello spirito”, sulla scia di Spinoza: il desiderare, l'amare, la *laetitia* e la *tristitia* di Giordano Bruno, i moti della misericordia e – nessuna sorpresa – il modo della cognizione. La storia dell'umanità, in tutte le sue forme e manifestazioni, non è altro che un prolungamento, un'espressione diretta della natura. Così scriveva nella *Meditazione milanese* nel 1924, proprio nell'anno della prima trasmissione radiofonica italiana: «Una centrale telefonica automatica; una stazione radio [...] non son men reale natura che il sulfuroso vulcano, o l'arido greto del torrente [...] Quei fatti della invenzione son fatti e son dunque natura: ché la mente disegnatrice è natura, e la storia degli uomini tutta è natura»¹⁷.

Centrale telefonica e stazione radio: centri emittenti della voce e secondo una toccante definizione di Roland Barthes nel *Piacere del testo*, «esternamento corporeo del discorso»: con la voce il telefono e la radio trasmettono il non solo il messaggio ma anche gli *incidenti* del linguaggio, tutta quella stereofonia emozionale-vocale che annulla la separazione tra l'oggetto dal soggetto della percezione. La scrittura aveva attuato questo allontanamento, aveva elaborato una

¹⁶ C. Benedetti, La storia naturale nell'opera di Gadda, i *Caspar*: 1995, pp. 71-89. Ora in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies, Archive*

<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/benedettistorianaturale.php> (ultimo accesso 20 dicembre 2024).

¹⁷ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Garzanti, Milano 2002, p. 262.

precisione tecnica che, come scrive Walter Ong, isola la parola dal tumultuoso intreccio della vita, dall'attivo scambio del mondo del suono, collocandola in un ambito chiuso: la pagina scritta¹⁸. Gadda toglie alla pagina scritta quella chiusura.

Giuseppe Episcopo

¹⁸ W. Ong, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, ed. it. a cura di M. Loretelli, Il Mulino, Bologna 1986, p.186.

VIII. Esordi di una carriera radiofonica: gli anni del G.U.F. di Ettore Giannini

di *Rodolfo Sacchetti*

È sera. Giunge fino a noi il frastuono della strada affollata. Scendiamo nella via. Passa la folla frettolosa: l'orecchio invisibile del microfono ci reca i frammenti di una strana conversazione collettiva che, per la varietà degli argomenti, per la rapidità dei passaggi, attraverso contrasti ora seri ora comici, offre una sintesi forse efficace di questa moltitudine in corsa.

E. Giannini, *Isolato C.*

1. *Arriva la radio*: Quarta sponda

In un lungo articolo pubblicato nel 1938, Enrico Rocca, il più importante critico radiofonico italiano degli anni Trenta, considera Ettore Giannini¹ l'autore che è riuscito a dare una forma

¹ Su Ettore Giannini mi sia permesso di rimandare al capitolo *Ettore Giannini: un protagonista*, nel mio volume, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, San Miniato 2011, pp. 160-173. Grazie alla consultazione del Fondo archivistico Ettore Giannini (FAEG), di recente reso accessibile, conservato nella Biblioteca di Area delle Arti – Sezione Spettacolo “Lino Micciché” dell'Università degli Studi Roma Tre, mi è stato possibile approfondire le opere relative agli anni del G.U.F. di Napoli,

matura al nuovo genere del radiodramma e utilizza un'immagine icastica per descrivere l'inizio della sua carriera: «Poi il colpo di fulmine: la voce della radio aveva agito su di lui come il canto delle sirene. Aveva buttato a mare il titolo di studio e fatto la sua vittoriosa marcia verso i microfoni romani dell'Eiar»². Di solito la dinamica che prevede l'interruzione degli studi o una drastica virata negli interessi, per intraprendere definitivamente la stretta via della carriera artistica è tipica delle autobiografie degli attori e delle attrici. La vocazione arriva all'improvviso, come una chiamata divina delle Muse. L'attore molla tutto, famiglia d'origine, affetti, ingresso serio nella vita adulta, e parte per l'avventura teatrale. Qui, probabilmente per la prima volta, questo tipo di narrazione viene applicata a un percorso radiofonico e il campo metaforico, con un pizzico di ironia, recupera l'immaginario mitico, la voce della radio come canto delle sirene, e il trionfalismo tipico di quegli anni, marce su Roma e conquista dell'Impero. Di mezzo il mare, protagonista indiscusso di almeno due radiodrammi, *Arriva una nave* e *Transatlantico*, e spesso presente in tutte le sue opere.

Dopo gli studi classici, seguendo le orme paterne, Giannini, nato a Napoli il 15 ottobre 1912, si era iscritto alla

con corrispondenza e copioni inediti. Un ringraziamento a Francesca Migliorini.

² E. Rocca, *Radioteatro italiano*, in *Istituto del dramma*, XVI-XVII, 1938, pp. 16-18.

Facoltà di Legge³. Laureatosi nel 1934, è però poco attratto dalla professione forense e comincia piuttosto a studiare lingue straniere e altre materie necessarie per concorrere alla carriera diplomatica. Nel frattempo partecipa alla seconda edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte (1935) e quasi per caso si trova coinvolto nella preparazione dell'*Ora radiofonica del Guf*⁴. Invece di proporre semplicemente un'opera composta da dialoghi drammatici e un po' di musica, come ancora, in larga parte, era intesa la produzione radiofonica di quegli anni, incerta nel capire quale strada imboccare, Giannini realizza in tre settimane *Quarta sponda*, un testo sperimentale, perché recuperando una sua lirica scritta in precedenza, distribuisce parole, musica, effetti sonori, cori parlati su piani incrociati, alternandoli a interventi solistici. Giannini, oltre a comporre il testo, dirige il gruppo di studenti interpreti dell'opera in diret-

³ Alcune informazioni biografiche si trovano in: *Spettabile pubblico. Carosello Napoletano di Ettore Giannini*, a cura di V. Caparra, Alfredo Guida Editore, Napoli 1998, p. 197.

⁴ Ogni G.U.F. aveva a disposizione un'ora di trasmissione radiofonica giudicata da un'apposita commissione, poi i lavori erano ulteriormente selezionati e giudicati a livello nazionale. La radio, come materia di competizione, viene inserita già nel 1934. In quell'edizione tra le opere che avevano colpito per intraprendenza emerge *La fontana malata*, «suonomontaggio» di Renato Castellani e Livio Castiglioni del G.U.F. di Milano (R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit., pp. 98-103); su G.U.F. si veda: G. Iannaccone, *Giovinetta e modernità reazionaria. Letteratura e politica nelle riviste dei GUF*, Edizioni Dante & Descartes, Napoli 2002, L. La Rovere, *Storia dei GUF. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino 2003).

ta, e assolve al compito anche di voce conduttrice. Va in onda il 22 marzo del 1935 dalla stazione di Napoli ed è presentata come «radiolirica con commenti corali sincronizzata»⁵, distinguendosi dalle altre proposte tutte di natura prevalentemente musicale. Un mese dopo *Quarta sponda* viene trasmessa nuovamente in una programmazione che seleziona le proposte migliori, questa volta a livello nazionale, dell'*Ora radiofonica del Guf*. Il Gruppo di Bari presenta l'entusiasmo della fertile terra pugliese, il Gruppo di Torino ricostruisce le scene di deliranti festeggiamenti per la visita del Duce, quello di Firenze racconta di una scalata sulle nevi di Ortisei, e così via, tra esaltazione della provincia italiana, goliardia e propagande fasciste, come gli episodi passati di squadrismo o gli slanci coloniali della «lirica potente e amorosa»⁶ di *Quarta sponda* del Gruppo di Napoli. Tutto si svolge in diretta, con innumerevoli problemi tecnici. La novità dell'iniziativa scoraggia molti Gruppi Universitari Fascisti a partecipare, nella proclamazione dei risultati si insiste sulla difficoltà di fare qualcosa di bello alla radio, che «vi presenta lì davanti un freddo orecchio elettrico che si chiama microfono...»⁷. La Commissione, dopo aver riconosciuto l'arditezza del concorso e i progressi compiuti, esplicita i criteri di valutazione: essenza e cioè spirito che ha animato tutta la trasmissione; originalità; costruzione e regia; interpretazione. Il lavoro di Giannini viene segnalato con particolare lode per il tema trattato, e ottiene il quarto posto. D'altronde era trascorso meno di un anno dalla riunione della Tripolitania e

⁵ *Radiocorriere*, 12, 1935, p. 43.

⁶ *Radiocorriere*, 16, 1935, p. 8.

⁷ *Radiocorriere*, 19, 1935, p. 15.

della Cirenaica italiana, con la proclamazione del Governatorato Generale della Libia, il successivo riconoscimento degli arabi libici detti Musulmani italiani della Quarta Sponda d'Italia e il rilevante incremento di coloni provenienti da Veneto, Sicilia, Calabria e Basilicata. La *radiolirica* di Giannini, utilizzando la suggestione offerta dalla radio e anche la sua effettiva potenzialità, è pensata per rivolgersi a tutta la sponda del Mediterraneo. La radio può facilmente attraversare il mare e raggiungere la quarta sponda africana, dove vive e lavora la gente italiana.

Nella prima parte in uno stile classicheggiante ed evocativo si descrive «l'urlo sordo / d'una nave che parte»⁸ che risuona per malinconiche strade e «solite notti». È come il canto delle sirene che perseguita l'io lirico, lo implora, lo scongiura lo minaccia. Anche se la nave si allontana, il suo suono continua ad essere percepito, addirittura entra tra i fantasmi del sogno, ripetendo senza tregua: «vieni! / Vieni!». L'esortazione torna nelle strofe successive, dove si descrive la partenza dal punto di vista di «quelli che rimangono», costretti in un «religioso silenzio / d'una malinconia che non ha nome». La seconda parte comincia con l'immagine dell'«Oscuro contadino di Littoria / piegato su le spighe / nell'ansia della prima mietitura, / col baleno guizzante della falce / m'insegnasti la legge della vita». È il solco sulla terra, simbolo di fertilità e di vita, adesso a percorrere i terreni fino a riva, a proiettarsi nel mare, a indicare la strada, non come esplorazione di un mondo nuovo, ma come riconoscimento di un antico cammino. I toni si fanno sempre più esaltati nel descrivere la partenza dei conta-

⁸ E. Giannini, *Quarta sponda*, Napoli, sezione Editoriale G.U.F. Mussolini, 1935.

dini che non devono voltarsi indietro, ma muoversi convintamente come soldati senza armi né fanfare «ma soldati noi pure / della guerra più santa». L'approdo alla quarta sponda è la riaffermazione dell'eternità di Roma, l'antico cammino è quello percorso venti secoli prima quando il lido tremò all'urto delle trireme. Nell'ultima parte la lirica si trasforma in un vero e proprio inno di propaganda con al centro il mito mussoliniano della giovinezza, tra i più resistenti nel regime: sarà la nuova generazione a definire i valori moderni dell'individuo, a restituire al futuro la gloria antica del passato.

E non sarà l'archeologo curioso,
né il turista distratto,
né l'arabo sognante,
sarà il passo marziale dei novelli
legionarii che imprimerà nuove orme
sulle vetuste vie proconsolari,
sarà la giovinezza
che torna, giovinezza
che canta e che lavora per abradere
la patina del tempo, giovinezza
che fonda sulla gloria
delle cose che furono
la gloria delle cose che saranno,
giovinezza che porta giovinezza.
E un dì le città morte
Risorgeranno.

Oltre al tema, pesantemente intriso di propaganda fascista, la commissione rimane colpita anche dalla forma adottata che appare per l'epoca piuttosto sofisticata con la ricerca di una variegata proposta di suoni e rumori evocativi: campane

della sera, sirene delle fabbriche, vento che gonfia le vele, canzoni che consolano la tristezza, respiro dei seminatori, ansito dei mietitori, accenni musicali... La vera sorpresa arriva però dal pubblico. Il G.U.F. di Napoli recapita a casa di Giannini un pacco di lettere di ascoltatori entusiasti, spedite da province e località sperdute: «un fatto eccitante come un applauso in teatro»⁹, commenta Giannini. Il radiodramma merita la pubblicazione, che arriva repentina, con una copertina parlante: una nave è diretta speditamente verso la sponda dove si erge un'antica colonna romana, dietro la moderna imbarcazione, l'ombra di una leggendaria trireme, nuovo e antico Impero procedono assieme.

Tre mesi dopo, in occasione di una replica questa volta pensata per i programmi destinati al Bacino del Mediterraneo, il *Radiocorriere* ne riporta, con enfasi, alcuni estratti. Due giovani appena sposi scrivono da Narni: «...abbiamo udito ieri sera la voce di un fratello sconosciuto che diceva con parole tanto belle l'ansia della nostra giovinezza»; un giovane volontario di guerra dal Cairo: «...la voce di questa lirica che ora si confonde, qui, con l'urlo delle sirene delle navi che attraversano il Canale di Suez, le navi che portano altre balde giovinezze verso la bella Avventura d'Africa»¹⁰. Per Giannini è una piccola rivelazione, quel mezzo di comunicazione si stava dimostrando sempre più come singolare mezzo di espressione arti-

⁹ Commento riportato nella tesi di Laurea di M. Di Benedetto, *Ettore Giannini. Le regie degli anni difficili*, Università degli Studi di Roma, Anno accademico 1981-1982, relatore Prof. Ferruccio Marotti (FAEG).

¹⁰ *Radiocorriere*, 26, 1935, p. 8.

stica. Si trattava adesso di approfondirne il linguaggio. Quattro mesi dopo spedisce in via Arsenale 21, a Torino, sede dell'Eiar, una busta contenente la sua nuova radiocommedia dal titolo *Isolato C* sul tema della solitudine.

2. *L'orecchio invisibile del microfono: Isolato C*

Se *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli, andato in onda nel 1929, è considerato l'esperimento originario del radiodramma italiano, *Isolato C*¹¹, trasmesso il 19 ottobre del 1935, per molti versi è da ritenere il primo prodotto compiuto e cosciente. Nell'arco di sei anni l'Eiar non era riuscita a imprimere una svolta alla produzione di radiodrammi che rimanevano ancora più che altro legati ai moduli teatrali o aderenti a delle regole primordiali utilizzate per bandire concorsi poco fortunati. Vigeva la convinzione che il radiodramma dovesse avere pochi personaggi, prontamente caratterizzabili, e che l'ora e l'ambiente erano da restituire con rumori imitativi, battute di dialogo e altri accorgimenti, per sopperire all'assenza di mimica e visione. Tutte indicazioni pertinenti e opportune, ma che rischiavano di restringere eccessivamente la creatività degli autori. Giannini con *Isolato C* (presentato la prima volta con le musiche di Marco Celsi) riesce a dimostrare il contrario, cioè a elaborare una struttura capace di contenere una molteplicità di voci senza per questo risultare confusa o incomprensibile, tra-

¹¹ Ettore Giannini, *Isolato C*, tre momenti radiofonici con Marco Celsi, regia di Alberto Casella, trasmesso nell'ottobre 1935.

mite temi e linguaggi che si rivelano specificamente radiofonici.

Protagonista del radiodramma è un casermone di periferia, costruito ai confini di una città che continua a crescere, che ha fame di spazio, che sta occupando ogni traccia di verde. Nel grande condominio vive la gente incasellata su diversi piani, secondo una logica distributiva che risponde al livello economico e alla posizione sociale di ciascun inquilino. L'ampiezza dell'edificio consente l'incontro di un'umanità estremamente varia ed emergono così disparità di condizioni, di sentimenti, di moralità. È un modo per offrire un ritratto, una sorta di visione panoramica della vita nelle sue differenti forme. Tutte le scene ruotano intorno ai due protagonisti: "Uno che pensa" e "Uno che passa", forse incarnazione entrambi di una stessa contraddittoria coscienza, che salgono i piani del casermone, dalla base al tetto, captando i rumori, i suoni e le parole che sentono attraverso i muri e le porte, immaginando situazioni drammatiche o comiche.

La ricca rassegna stampa ha permesso nel tempo di ricostruire i temi e le forme del radiodramma, confermando i primi giudizi elogiativi di Enrico Rocca¹². L'assenza della registrazione, praticamente mai effettuata per le opere degli anni

¹² Si veda ad esempio il commento di Franco Malatini che recupera le impressioni di Rocca: «Certamente *Isolato C* è il primo prodotto radiofonico compiuto e cosciente, la prima pagina di valore espressivo assoluto che si vale, per esplicarsi, del nuovo mezzo. La realtà qui, è un dato di partenza, un supporto, dal quale si sviluppa un contenuto di pensiero, un sottile e accurato indagare, con ironia e amarezza, nell'animo umano» (F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, Eri, Torino 1992, p. 49).

Trenta, e il mancato riallestimento, che invece fu realizzato negli anni Cinquanta e Settanta per altre due opere radiofoniche di Giannini (*Gente in treno* ed *E un uomo vinse lo spazio*) non hanno consentito di verificare più nel dettaglio la struttura dell'opera, tenendo presente anche l'irreperibilità del copione. Finalmente, grazie alla consultazione del Fondo archivistico, è emerso, tra le carte riguardanti il lavoro radiofonico, il dattiloscritto originale e inedito di *Isolato C* che permette una più compiuta analisi, a partire anche dalla lunga nota introduttiva che illustra e spiega la successione delle scene, qui nominate come «sequenze», accentuando il carattere cinematografico del lavoro, che si porta dietro, non a caso, in questa prima versione degli anni del G.U.F., la dicitura di «radio-montaggio». L'intero copione è scritto seguendo la modalità più vicina alla sceneggiatura che non alla drammaturgia, perché testo e didascalie sonore sono suddivise in due colonne, il primo a sinistra e le seconde a destra. Tutta la costruzione dell'opera segue suggestioni filmiche, fin dalla prima sequenza, così descritta:

È sera. Giunge fino a noi il frastuono della strada affollata. Scendiamo nella via. Passa la folla frettolosa: l'orecchio invisibile del microfono ci reca i frammenti di una strana conversazione collettiva che, per la varietà degli argomenti, per la rapidità dei passaggi, attraverso contrasti ora seri ora comici, offre una sintesi forse efficace di questa moltitudine in corsa.

E dalla folla si stacca un atomo, uno sconosciuto viandante. Poi il frastuono s'indebolisce, la folla dilegua a poco a poco, si addormentano le strade nel silenzio notturno. Un orologio lontano suona le ore. Lo sconosciuto ci guida.

S'aderge maestoso nell'ombra e nel silenzio l'isolato C. Cosa avviene alle nove di sera tra le mura di una di quelle grandi

costruzioni di venti e più appartamenti? Sulle orme dello sconosciuto invisibile compiamo lo strano pellegrinaggio¹³.

Come un piano sequenza, il microfono riprende i rumori e le parole della folla per poi restringere il campo sullo sconosciuto viandante e compiere una sorta di soggettiva. L'ascoltatore inizialmente è immerso nelle chiacchiere, come un passante che percepisce prima un vociο confuso, poi frammenti di conversazione, comici o drammatici, che emergono in primo piano, quindi segue il misterioso personaggio. Benché tutte le riprese vengano effettuate all'interno degli studi di trasmissione e pure se l'esecuzione si svolga in diretta, il tentativo di Giannini è di utilizzare il microfono come fosse una telecamera. L'«orecchio elettrico» non vorrebbe corrispondere a quello di uno spettatore seduto in platea ad assistere a un "teatro dei ciechi", secondo l'espressione popolare di quegli anni, ma all'orecchio di uno spettatore cinematografico, immerso nel movimento filmico, seppur senza immagini. A concludere la sequenza il dialogo tra due personaggi senza nome, Uno che passa e Uno che pensa. Il primo è un inquilino dell'isolato C., ostile alla vita, disilluso e ironico. La mattina, per caso, ha visto una fila di torpedoni rossi, col tetto scoperto, pieni di turisti. Una comitiva chiassosa in abiti sgargianti che subito è sparita in fondo alla strada. Quell'immagine si è ingigantita nella sua testa, diventando simbolo dell'umanità intera, spensierata, felice, libera, diretta verso la campagna, e accentuando il contrasto con la solitudine del casermone dove vive solo, senza famiglia, e con la mediocrità del suo lavoro d'ufficio. È una rivela-

¹³ E. Giannini, *Isolato C* (FAEG).

zione. Riflette sulla sua vita accorgendosi «d’essere un meccanismo, niente altro che un freddo meccanismo d’orologeria». La disperazione cresce, addirittura si accenna alla possibilità di gettarsi nel fiume. Il secondo personaggio è filosofo e poeta, cerca di consolarlo, di aiutare a capire e a capirsi. Da fuori l’isolato C appare come edificio di duecento finestre, cinquanta appartamenti, trecento stanze, centinaia di individui, tante unità, tante schede dello stato civile, «nient’altro che questo. E ciascun uomo, separato, “isolato”, dagli altri da una barriera insormontabile...»: «venti centimetri [di cemento] o ventimila chilometri fa lo stesso. Ognuno rinchiuso nella sua atmosfera, nel suo piccolo guscio, estranei». Non rimane da fare altro che entrare dentro, per scoprire qualcosa in più della vita faticosa dei suoi abitanti.

3. *Uno che passa, uno che pensa: classi sociali e speranze*

Dal pian terreno alla terrazza sui tetti, il viaggio all’interno del grande casermone offre l’occasione a costruire un dettagliato affresco sociale commentato dalle due voci e suddiviso in tre momenti. In ogni piano abita una classe sociale differente. Le sequenze sono sintetiche, allusive, realizzate per tagli netti e i passaggi definiti attraverso continue dissolvenze in modo che ogni squarcio sonoro trovi una corrispondenza con il successivo, senza per questo seguire una ferrea legge di continuità, bensì procedendo per assonanze, similitudini, contrasti. A volte la scena è appena accennata, impressionistica, come la prima, con la portinaia che manda il bimbo a chiamare quelli del piano di sopra e lui sale le scale canticchiando l’Inno a Balilla. Le classi sociali sono invece rappresentate in maniera più di-

stesa, come i personaggi che giocano a carte nel salotto della signora contessa al primo piano. La sequenza, pur nella sua concisione, ha una notevole dinamica compositiva: prima il dialogo intorno al tavolino da gioco tra i quattro nobili, con battute allusive e insinuanti, poi in primo piano la musica del giradischi che mettono per intrattenersi, a cui segue un dialogo segreto tra la Contessa e il giovane aristocratico, come se per un attimo si fossero appartati, rivelandosi amanti, infine l'arrivo del marito e la decisione di prendere la macchina per andare a guardare la luna in riva al mare e poi a ballare al Circolo. Nel quadretto dei nobili, risolto in poche battute, ci sono già tutti i temi prevedibili: triangolo amoroso, snobismi, inconsistenza dei sentimenti, pregiudizi... Dalle risate e dal coro di voci che grida champagne, con una dissolvenza, si passa al rumore delle stoviglie: le donne di servizio commentano con acidità dalla cucina la vita del salotto. La sequenza successiva vede un Commendatore che detta con ampollosità alla segretaria la sua conferenza sulle nuove generazioni che oggi, senza bisogno di sostegni e spinte, possono avanzare con slancio. Mentre completa il discorso, giunge la telefonata del Presidente, che gli raccomanda un suo protetto. Naturalmente il candidato potrà dormire sonni tranquilli. Il discorso continua prima sulla forza della produzione nazionale, interrotto da un cameriere che comunica l'arrivo delle sigarette di contrabbando, poi prosegue sull'importanza dei valori della famiglia, sospeso adesso il discorso dalla telefonata della moglie. Il Commendatore le risponde di non aspettarlo per il molto lavoro da sbrigare. Segue, una volta posata la cornetta, l'invito alla segretaria a trattenersi la notte con lui. L'esito è evidentemente sarcastico. La corruzione dell'intellettuale benpensante è restituita in una scena grottesca. Non più benevola è la rappresentazione della

famiglia piccolo borghese, impegnata nel salottino a giocare a tombola, tra pettegolezzi, meschine invidie e gelosie. E poi ancora un marito che picchia la moglie ogni sera, per motivi sciocchi, anche se l'indomani escono assieme come fidanzatini. Uno che pensa trova riscontro al suo pessimismo in questa umanità fatta di «rottami» e più si sale più aumenta la fatica e lo sconforto. Fa da contraltare Uno che pensa che lo invita, per il momento inutilmente, a cercare non l'eroismo delle grandi imprese, ma la forza delle piccole persone di continuare a sperare, a sognare.

Nel terzo momento all'azione reale lentamente si sovrappone il sogno e tra le sequenze aumentano le dissolvenze agevolate dalla scelta di un rumore particolare per ogni scena (macchina da scrivere, vocio, scoppi di risa...). La famiglia operaia fa i conti con la miseria, mancano i soldi anche per il moschetto del bambino, mentre la sfilata domenicale dei Balilla si avvicina. Una madre è al capezzale del figlio malato, che all'improvviso ha avuto una crisi nervosa («Non so... è come se fosse posseduto dal desiderio dell'infinito e non possa averlo...») da cui non si è più ripreso. Ogni sera comincia a delirare:

Il figlio: Avete preparato la mia roba?

La madre: (paziente) Quale roba, figlio?

Il figlio: Il mio sacco. Tra poco verranno a prendermi...

La madre: Chi verrà a prenderti?

Il figlio: Quelli del "Ponente"... si parte stanotte... non hai udito chiamare? (lontano urlo della sirena d'una nave)

La madre: Nessuno ha chiamato Mario.

Il figlio: Presto, prepara la mia roba. Bisognerà affrettarsi. Stanno per levare l'ancora.

La madre: Via, Mario, non eccitarti!

[...]

Il figlio: (eccitandosi ma mano) Che dici, mamma? Non vedi quella nave. È il “Ponente”. Parte all’alba per i mari del Sud. Ma perché fingi di non vedere? ... Perché mi mentite? È lì guarda... ora hanno acceso un lume sull’albero maestro: è il segnale quello... m’aspettano, mamma, prepara il mio sacco! Lasciatemi partire!

[...]

Quelli vanno via... Hanno tirato su le barche... spiegate le vele... se ne vanno... se ne vanno senza di me... (forte). Aspettate... aspettate... (scoppiando in pianto) Aspettate... oh, perché li lasciate andare via? ... Perché non mi fate partire? (e singhiozza disperatamente come un bambino).

Il tema di *Quarta sponda* viene qui allusivamente recuperato. Nella lirica si descriveva il tormento dei giovani che non riuscivano a partire e che vivevano l’arrivo della nave destinata all’Africa come qualcosa di salvifico e risolutivo. Il sentimento evocato nella lirica viene in questa scena posizionato in primo piano e drammatizzato. L’anelito per l’assoluto, il desiderio di una vita eroica, la risposta alle frustrazioni della mediocrità quotidiana sembrano incarnarsi nella possibilità di imbarcarsi e partecipare al processo di colonizzazione. È l’unica scena, in questo radiodramma, dove si esplicitano temi fascisti.

Più si salgono i piani e più i quadretti sonori mostrano non soltanto classi sociali indigenti, ma giovani aggrappati a una speranza, che li spinge a darsi da fare pur nelle avversità. È il momento adesso di un gruppo di ballerine di una compagnia di rivista che dopo aver provato a lungo nello spazio angusto di una soffitta si ribella al proprio maestro incapace di trovare una scrittura teatrale decente. All’opposto, l’ultima scena, quando la cupa visione dell’Uno che passa pare non abbia tro-

vato nessun appiglio per rincuorarsi, mostra una bambina con sua madre, assieme pregano per la salute del padre, partito per una terra lontana, mentre in terzo piano risuona l'*Ave Maria* di Schubert. Quello che pensa allora lo scuote con parole di fraternità: «Quel mondo che tante volte fa tanta paura... dorme ora come il tuo canarino... si ode quasi il respiro di tanti milioni di sonni... e ogni sera dall'ultimo piano di una casa sperduta sulla terra si leva la voce di una bimba che parla per tutta l'umanità...». La conclusione è il ripetere la preghiera della bambina da parte delle due voci, come possibile rifugio, o almeno consolazione, nella religione.

All'antiborghesismo, alla dura rappresentazione dei benpensanti, al disprezzo per il vecchio mondo della nobiltà, tutte critiche che ritornano nella retorica fascista, questa volta non fa da contraltare nessun mito della giovinezza, della virilità o dell'oscuro contadino di Littoria. Al contrario il giovane che sogna di partire è in crisi nevristenica. Perciò il protagonista, un travet rancoroso e depresso, è travolto dalle problematiche tipiche della modernità: la folla anonima, la solitudine, i sermoni squallidi. Isolato C, «titolo tranquillo e inquietante, schietto e misterioso» – scrive Casalba nella recensione sul *Radiocorriere* – «è, come s'intende, una costruzione di avanguardia, spinta dal grosso della città verso i prati della circonvallazione»¹⁴. Nel mondo moderno cova un acuto sentimento d'angoscia esistenziale totalmente inedito per la radio italiana di quegli anni. L'unico appiglio di speranza, con una soluzione certamente un po' frettolosa, è la scena finale della bambina

¹⁴ *Radiocorriere*, 42, 1935, p. 6.

innocente che prega: alla folla meschina, anonima e priva di ambizioni si sostituisce un'immagine di fraternità universale.

Il testo ha una struttura narrativa ben articolata e presenta ricche indicazioni registiche precise e innovative. Spesso sono esplicitati i piani sonori, segnalando nel dettaglio quando una battuta in primo piano scivola in secondo o addirittura in terzo piano. Nella nota introduttiva si danno suggerimenti anche alla recitazione degli attori soprattutto per la rappresentazione del salotto borghese che deve essere «caratterizzato da quella parlatura dei ceti medi napoletani ove il dialetto viene “ripulito” serbandone tuttavia la cadenza un po' a cantilena». Alberto Casella, pioniere della regia radiofonica, cura la messa in onda, con particolare attenzione, rimanendo colpito dall'inventiva di Giannini, di cui curerà la regia l'anno successivo di *Gente in treno*. Inserisce anche delle musiche non molto apprezzate da alcuni resoconti critici: «Se in questa commedia non fossero state appiccate delle musiche inadeguate e inutili, l'emozione sarebbe stata più viva e immediata. Comunque, più che un tentativo, un'affermazione, che constatiamo con vivissimo piacere perché da questi due giovani il teatro radiofonico può attendersi opere di maggior lena e di maggior vigore»¹⁵.

Il 18 ottobre 1935 Casella, su carta intestata dell'Eiar, manda una lettera a Giannini: «Caro Giannini, grazie. Ho molto curato Isolato C. È piaciuto. Lei la sentirà meglio mercoledì sera, con la trasmissione diretta per il Sud. Mi dica qualcosa di lei e di Celsi. Siete studenti? (O un

¹⁵ S. Savarino, *Teatro radiofonico e fotomontaggio*, in *Dramma*, 221, 1935, p. 28.

autore e regista). Mi congratulo. Affettuosamente. Alberto Casella»¹⁶.

Pochi giorni dopo, il 25 ottobre, la lunga risposta di ringraziamento:

[...] L'anno scorso mi trovai a ventidue anni, con una laurea in legge, alcuni studi musicali sospesi poi per forza maggiore, compiuti durante l'Università, parecchia musica da jazz senza editore, e una lirica, una infinità di dubbi in cerca della via da scegliere. Ma per una fortunata combinazione fui chiamato a collaborare all'Ora radiofonica del G.U.F. di Napoli e tentati un esperimento di radiolirica con elementi corali e sonori che lessi io stesso. Credo che dovette piacere, perché se ne parlò abbastanza bene e mi giunsero parecchie lettere anche dal Marocco e dall'Egitto. Mi offrirono delle collaborazioni per le trasmissioni per il Bacino del Mediterraneo, ma feci appena in tempo a eseguire una replica di *Quarta Sponda* e a scrivere su misura una radioimpressione a carattere turistico, che le collaborazioni vennero abolite e la preparazione dei programmi affidata ai regolari impiegati del Ministero. Il che, date le restrizioni con cui vengono preparati quei programmi, è stato un bene.

L'Eiar mi affidò due radiocronache di canzoni della Piedigrotta e credo d'essermela cavata benino, benché in tal campo occorre allenamento ed esperienza e Lei lo sa. Intanto avevo portato a termine *Isolato C. Celsi*, anche conosciuto a Roma in occasione dei Littoriali, è intervenuto, veramente a lavoro quasi compiuto, ma [...] ha mostrato più fiducia di me nel mio lavoro e m'ha incoraggiato a completare e a tentare [...] ho voluto che il suo nome figurasse (sfigurasse?) accanto al mio¹⁷.

¹⁶ Lettera conservata in FAEG.

¹⁷ Copia lettera manoscritta conservata in FAEG.

Il successo del radiodramma è rapido e numerose sono le repliche, anche negli anni successivi¹⁸. Nel 1938 *Isolato C* viene trasmesso anche in Francia e nel 1939 in Svizzera. Il *Radiocorriere*, in occasione della prima messa in onda, aveva pubblicato una suggestiva illustrazione firmata da Acqua Laguna: è notte, un grande casermone, un doppio volto in primo piano (uno illuminato e l'altro scuro, come fosse l'ombra), all'orizzonte una palma, quasi al centro una bambina in ginocchio che prega¹⁹.

4. *In marcia verso l'Africa Orientale*: Uno nella folla

Dopo il favorevole riscontro ottenuto con *Isolato C*, Giannini viene chiamato a collaborare ai microfoni dell'Eiar realizzando una radiocronaca. Ne parla in una lettera del 12 novembre 1935, particolarmente interessante perché presenta nel dettaglio le condizioni in cui si trovò ad operare. Si tratta della radiocronaca della partenza di un piroscafo dal porto di Napoli. Giannini non è molto soddisfatto dell'esito:

¹⁸ «*Isolato C* di Ettore Giannini: una serie di impressioni dalle quali vengono fuori le vicende, tristi e liete, che accadono in una casa popolare nella quale due esseri fantastici, e perciò più umani degli altri, penetrano nottetempo non visti in ogni alloggio per scoprire la verità in ogni cuore. Tanti ambienti, tanti scenari caratterizzati» (G. Michelotti, *La radio e il teatro*, in *Dramma*, 273, 1938, pp. 29-30).

¹⁹ *Radiocorriere*, 42, 1935, p. 6.

Ho ricevuto l'incarico poco prima della partenza del piroscampo, incarico delimitato da ogni parte dai divieti del Min. St. Pr. (niente lacrime – niente commozione nei partenti o nel pubblico – niente particolari né rilievi circa le personalità in partenza – niente mamme e ridurre al minimo la corrispondenza dei soldati) m'è mancato qualche po' di meditazione per tracciare qualche appunto almeno mentale (De Stefani²⁰ e Casella la portano di solito già scritta la r.c.) e quindi impossibilità di dare qualche nota originale alla cronaca; la trasmissione annunciata di 15 minuti si è protratta per quasi per quaranta (*la sera trasmisero metà della registrazione, senza tentare il benché minimo montaggio del nostro per ovviare alle inevitabili pause), mettendo in difficoltà la mia improvvisazione, già ostacolata dalla scarsa visibilità. Avrei voluto e potuto fare meglio e mi mordo le mani²¹.

²⁰ Ai suoi esordi la radiocronaca viene affidata anche a drammaturghi, nella convinzione che il racconto in diretta debba incantare l'ascoltatore, descrivendo in maniera vigile e colorita la realtà che viene trasmessa. Alla fine del 1935 Alessandro De Stefani è il radiocronista di due momenti storici: la seduta alla Camera, il giorno dell'offerta delle medaglie, con il discorso del Duce, e la lettura fatta dalla Regina del suo messaggio il giorno dell'offerta delle fedì (18 dicembre). Rocca, sulle pagine di «Scenario», come fosse uno spettacolo, recensisce ed elogia le radiocronache di De Stefani: «Anche quando profitta delle pause per qualche avvicinamento o paragone storico o sentimentale, De Stefani è sempre opportuno, misurato, preoccupato che la sua parola non sia inferiore alla maestà dell'ora e non sconfini, mentre la realtà parla il suo linguaggio concreto, nell'oceano ingrato della retorica. Benissimo» (E. Rocca, *La radio. Il trionfo della radiocronaca*, in *Scenario*, 1, 1936, p. 30).

²¹ Lettera manoscritta conservata in FAEG.

Il piroscafo in partenza da Napoli è una delle tante imbarcazioni in viaggio per l’Africa. L’immagine restituita dai microfoni dell’Eiar deve corrispondere alle volontà del regime. Commozione, lacrime, dolore sono banditi. Come in *Quarta sponda* prevalgono toni di entusiasmo, grandezza imperiale, speranza. La strada per una proficua attività lavorativa alla radio, nonostante i primi successi e l’allineamento alla propaganda fascista, si mostra ora però accidentata, pur offrendo sorprese, proprio per la mancanza di un esplicito sostegno da parte di qualche gerarca, come rivela nel proseguo della lettera: «La mia attività gufina non è in alcun modo stimolata da velleità gerarchiche, bensì dall’impegno assunto di collaborare ai films, impegno assunto per quest’estate, quando avevo maggior tempo. Hanno tirato così per le lunghe che ora mi trovo in un grande imbarazzo e con una gran voglia di mandar tutto all’aria. Quindi niente gerarca e niente aiuto».

Nel giro di pochi mesi la carriera di Giannini subisce comunque una notevole accelerazione, perché partecipando all’edizione successiva dei Littoriali, ottiene con il G.U.F. di Napoli il primo posto con il radiodramma *Uno nella folla*, trasmesso il 17 febbraio 1936. L’impressione è che l’intera produzione radiofonica cominci a fare significativi passi avanti e il desiderio, da parte dei dirigenti dell’Eiar, sarebbe quello di considerare concluso il periodo sperimentale. Rocca esordisce nel suo resoconto con: «Finalmente una vigorosa parola nuova in sintonia spirituale col più nuovo e suggestivo tra i mezzi d’espressione artistica!»²². In realtà nelle proposte giunte

²² E. Rocca, *La radio. Nuove forze radiofoniche*, in *Scenario*, 4, 1936, p. 186.

all'ultima selezione, in molti casi, non si avvertono cambiamenti radicali: il G.U.F. di Lucca si concentra sui canti regionali, con ritmo svelto e toni allegri, il G.U.F. di Pavia propone canzoni montanare trentine e il G.U.F. di Bari inni patriottici e un po' di teatro. Migliorano le architetture generali, l'alternarsi della musica e del parlato. Più articolato è il lavoro di Ascanio Zapponi del G.U.F. di Roma con il radiopoema *Cerchio di ferro*, che ottiene il secondo posto, sperimentando un clima astratto e leggermente surrealista per raccontare tutte le fasi dell'assedio economico e della lotta contro le sanzioni. Di fatto l'unica opera che si differenzia, da un punto di vista strutturale, è quella di Giannini, «complesso radiodramma di concezione assai alta e di lirica potenza»²³. Il radiodramma, secondo la commissione, descrive mirabilmente «l'attuale storico momento della Nazione attraverso concetti di volta in volta lirici, umani, realistici, epici»²⁴.

Di nuovo si affronta il dramma dell'uomo di fronte ai cambiamenti della nascente società di massa, anche se in questo caso, rispetto a *Isolato C*, si fanno sentire con più forza le influenze dell'ideologia di regime. Il protagonista, Marco, è chiuso in se stesso, totalmente indifferente a tutto ciò che gli accade intorno. Dai resoconti critici emerge la capacità di Giannini di restituire scene corali di popolo, ma solo grazie al recupero del copione originale, conservato nel Fondo archivistico Ettore Giannini, è possibile comprendere più nel dettaglio le modalità compositive e il grado di sperimentazione. Emerge in maniera ancor più evidente l'intenzione dell'autore

²³ *Radiocorriere*, 9, 1936, p. 39.

²⁴ *Radiocorriere*, 11, 1936, p. 39.

di insistere su storie corali che si svolgono in una molteplicità di luoghi. Queste caratteristiche, che vanno a delineare un vero e proprio stile, rappresentano delle sfide per Giannini, perché a livello radiofonico pongono serie problematiche di comprensione. La molteplicità delle voci e la diversificazione dei luoghi facilmente possono generare confusione e un ritmo singhiozzante. Per questo, nei radiodrammi di Giannini, paiono sempre rispettate due regole generali: i luoghi devono essere caratterizzati da un rumore facilmente riconoscibile e devono permettere in modo naturale la conversazione tra differenti personaggi.

Uno nella folla comincia in un cortile di periferia, contraddistinto dal vociio dei ragazzi che giocano a guardie e ladri. Il suono di un organetto attacca una nenia in lontananza, seguita dalle grida di donne dalle finestre, che lo pregano di smettere, perché una giovane, ai piani di sopra, sta partorendo. È solo nella terza scena che appare il protagonista, introdotto dal ticchettio di una macchina da scrivere in primo piano. Marco non riesce a lavorare per il chiasso circostante, segue il dialogo insofferente con la madre e l'uscita per strada. Con il sottofondo delle voci lungo il marciapiede, assistiamo in primo piano al monologo interiore del protagonista: «Come se fossi dinanzi a uno specchio... e quanto compiacenza... Mi rovina... e analizzare lucidamente tutto... i miei atti... i miei pensieri... i moti stessi del mio inconscio. Ecco: sorge lentamente... un'inquietudine... la solita inquietudine.... Ed improvviso, come un vento...»²⁵.

²⁵ E. Giannini, *Uno nella folla* (FAEG).

Alla rabbia repressa di Marco, fanno da contraltare le voci sulla strada: lo strillone che nomina il Ministro delle colonie; il dialogo tra due persone che riflettono sulla nomina di un Alto Commissario per l’Africa Orientale, nuova espressione per riunire l’Impero dell’Etiopia con l’Eritrea e la Somalia; ancora le donne che raccontano questa volta di Gaetanino, il figlio della portinaia, tornato dall’America, per partire in Africa, dove c’è necessità di mano d’opera. La varietà delle scene è tenuta unita da frammenti di conversazioni che ruotano tutti attorno all’avventura africana. Le parole percepite all’inizio in modo casuale, quindi in maniera più insistita entrano in testa, e nel cuore, del frustrato e abulico Marco, ritratto di nuovo davanti alla macchina da scrivere. Con una soluzione che sarà adottata di frequente soltanto vent’anni più tardi, nel pieno della produzione specializzata degli anni Cinquanta²⁶, Giannini utilizza l’espedito del diario per giustificare un momento di raccoglimento, corrispondente a un breve monologo teatrale: «Marco: Io... Marco Vallini... Il mio mondo, io di fronte a tutti gli altri... Così terribilmente diverso da tutti... Ma è poi vero? ... non è un’illusione, questa? E non è come Gianni? ... E Carlo? ... E Roberto? Non sono forse uguali? E Armando Delsa e Giacomo Venati, e quanti, quanto...».

Nelle scene successive il microfono cattura: la voce di un tenente che fa l’appello dei volontari in partenza per l’Africa; truppe in terza classe dirette verso Napoli; l’edizione straordinaria del “Corriere” che annuncia la presa di Adua;

²⁶ R. Sacchetti, *Letteratura per sola voce. Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, Montemurlo 2022.

studenti di scuola che mettono bandierine sulla carta geografica per segnare le vittorie italiane; un carro armato in movimento tra scariche di mitragliatrici; il cortile dove i bambini giocano prima alla guerra e poi alla Società delle Nazioni, ma nessuno vuole interpretare il ruolo della perfida Albione. La conclusione ritrae Marco che osserva l'amico Giorgio, disperato e discordante in mezzo alla folla esultante: è stato riformato, per soli due centimetri di torace, e non può partire per l'Africa. La profonda tristezza di Giorgio scuote il protagonista che pare come risvegliarsi all'esortazione dell'amico:

Giorgio – Io! Io!... ancora questo irriducibile io che ti esalta e ti piega sotto il suo peso... e t'esilia e ti sommerge come l'ultimo rottame di un naufragio... Ascolta (una sirena suona) ... navi che partono... tanti uomini... tanti soldati... tante gioie..., tante pene, tanti ricordi... e solo un valore... e chi è che grida Io? ... tanti addii... tante mamme... ma chi è che grida Io? ... tutti là... insieme... raccolte come una sola fede...

(Dissolvenza)

Canto delle mamme.

I pianti e il canto delle mamme, vietati nella radiocronaca, vengono qui inclusi, ma inseriti all'interno di una narrazione che non lascia alcuna ambiguità rispetto all'ideologia fascista²⁷. In questo radiodramma, molto più gradito ai gerarchi

²⁷ «È il racconto della crisi individuale di un giovane, Marco, chiuso e come smarrito in se stesso, che non riesce a cogliere il significato del mondo nel quale è inserito. Ciò che gli accade intorno gli è estraneo, lontano, e sarà la folla, in se stessa e nelle sue componenti individuali, ad offrirgli la soluzione del problema: unirsi agli altri,

di *Isolato C* perché la felicità corrisponde non al distinguersi, ma all'uniformarsi completamente alla folla esultante in marcia verso l'Africa Orientale, Giannini continua ad affinare la tecnica radiofonica e assume pure il ruolo di regista, prendendosi cura della realizzazione negli studi di trasmissione, con l'orchestrazione delle voci e gli inserimenti sonori: «[...] una radiosintesi che, con estrema semplicità di mezzi e senza una sola didascalia, ha saputo ridar la multanime vita napoletana, corale, frammentaria e collettiva, immenso sistema di vasi comunicanti in cui l'individualismo estremo diventa, per bisogno di comunicazione, tutt'una cosa col vasto, pulsante organismo sociale»²⁸.

Da *Uno nella folla* Giannini comincia ad essere considerato l'autore più maturo e originale della radiofonia italiana. Rocca rintraccia nel suo stile la capacità di applicare alla radio alcuni elementi tipicamente cinematografici: «gli effetti fotodinamici del cinematografo trovano difatti un corrispettivo nel fotodinamismo degli effetti radiofonici». Il dinamismo delle scene, la spiccata abilità nell'arte del montaggio, i dialoghi asciutti e immediati danno l'impressione, forse per la prima volta, di avere a che fare non tanto con tentativi sperimentali,

inserirsi nella massa, marciare con essa sul cammino segnato. Nonostante la forzatura dell'ispirazione, come dettata da un imperativo di regime, il Giannini si dimostra pur in questo lavoro, di cui assume anche la regia, abilissimo costruttore di radiodrammi e rivela altresì le sue possibilità registiche che daranno più tardi, anche in campo teatrale e cinematografico gli eccellenti frutti di cui abbiamo fatto cenno» (F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, cit., p. 50).

²⁸ E. Rocca, *La Radio*, in *Scenario*, 5, aprile 1936, pp. 186-188.

tesi a mettere in luce esclusivamente le potenzialità del mezzo, quanto con opere che aspirano prima di tutto a una propria compiutezza, ad articolare un pensiero nel modo più adatto ed efficace e non a stupire con bizzarri effetti sonori o al contrario a riproporre stanchi moduli teatrali. Questa consapevolezza drammaturgica viaggia in parallelo alla scoperta del cinema, studiato negli anni universitari leggendo testi di natura tecnica ed esercitandosi con una macchina da presa regalatagli dal padre. La passione per il cinema si concretizza esattamente in contemporanea al radiodramma *Uno nella folla*, perché nella stessa edizione del 1936 Giannini diventa anche “Littore del cinema” con il film a soggetto in 16 mm *La Prora Incatenata* e vince una borsa di studio per il neonato Centro Sperimentale di Cinematografia. Dopo una breve frequentazione rinuncia però a proseguire gli studi e riesce ad essere ammesso alla Regia Accademia d’Arte Drammatica, nel corso di regia. Intanto intensifica la sua attività radiofonica realizzando radiodrammi sempre più elaborati: *Gente in treno* (1936), *Arriva una nave* (1937), *Transatlantico* (1937), *E un uomo vinse lo spazio* (1938). Il cinema non viene escluso, ma solo temporaneamente sospeso, tanto che già nel 1941 Giannini è autore del soggetto di *L’orizzonte dipinto* di Guido Salvini e direttore di dialoghi per alcuni film (*Addio giovinezza!* di Ferdinando Maria Poggioli, 1941, *Fra Diavolo* di Luigi Zampa, 1942, *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, 1949). Tutte esperienze che confluiranno, molti anni dopo, nel suo più grande successo, il film *Carosello Napoletano* (1954).

Rodolfo Sacchetti

**IX. “Gli ultimi gradini dello scalandrone”.
Dina Luce e il racconto radiofonico
della migrazione in Australia**

di *Marta Perrotta*

La storia di Dina Luce, giornalista e conduttrice radiofonica, una delle prime donne a trasmettere da sola alla fine degli anni Sessanta sulla radio pubblica italiana, è ancora poco conosciuta. Soprannominata «la ragazza col Nagra» dal «Radiocorriere»¹, esordì nel 1965 come una delle prime giornaliste radiofoniche a registrare interviste con il famoso e pesantissimo registratore portatile Nagra². Prima di lei, solo Maria Pia Moretti, la prima documentarista radiofonica d'Europa, nata nel 1924, aveva intrapreso un percorso simile.

Ascoltando un episodio de *Il Giornale delle Donne*, il programma di Dina Luce trasmesso ogni domenica prima del noto show *Gran Varietà* nel 1968, si scopre una voce melodiosa e fluida, che saluta ascoltatrici e ascoltatori con tono confidenziale e affettuoso e propone interviste e servizi di costume e attualità. In quell'anno, la giornalista parte dall'Italia sulla turbonave Galileo Galilei diretta in Australia per seguire un

¹ F. Rispoli, *Vita col Nagra*, in *Radiocorriere*, XLV, 10, 3-9 marzo 1968, pp. 24-25.

² Nagra è l'azienda svizzera produttrice di registratori analogici a bobine lanciati a partire dal 1951. Nagra è pertanto sinonimo di registratore portatile, uno strumento essenziale per la produzione radiofonica di documentari, inchieste e prodotti di informazione.

gruppo di emigranti italiani. Questo viaggio, durato più di un mese, porta alla realizzazione di tre episodi speciali per il suo programma, in cui la donna racconta le storie di persone che cercavano fortuna altrove.

Il presente articolo mira a delineare la figura di Dina Luce nel contesto della radio alla fine degli anni Sessanta, scoprendo questo reportage come uno spazio di riflessione sulla scelta di vita di chi emigra, con un focus particolare sulle donne che partono e su quelle che restano. Grazie all'analisi sul lavoro della giornalista è possibile più in generale mettere in luce il ruolo della radio nel raccontare e accompagnare la migrazione, un tema che non è stato quasi mai affrontato, se non di recente, negli studi che tematizzano il rapporto tra radio, territori e società³, studi che comunque non si rifanno al contesto italiano⁴. Partendo dall'analisi dell'inchiesta radiofonica, la ricer-

³ K. Peters, *Sound, Space and Society: Rebel Radio*, 2018, Palgrave, London 2018; F. Dujardin, *Histoires de migrations à la radio: du témoignage provoqué au récit participatif*, in *Hermès, La Revue*, XCII, 2, 2023, pp. 102-107; A. Watson, *Radio and the Anti-Geopolitical Ear: Imaginative Geographies of a Syrian Family's Journey to Europe on BBC Radio 4*, in *Social and Cultural Geography*, XXV, 5, 2023, pp. 775-794; Ead., *Reporting on Europe's Migration 'Crisis' for BBC Radio 4: Journalists and the Geopolitics of Storytelling*, in *Geopolitics*, 2024, pp. 1-33.

⁴ Uno spunto per l'attualizzazione delle riflessioni di questa ricerca è dato dalla recente produzione di serie podcast dedicate al tema della migrazione e all'emergenza migratoria come *Labanof, corpi senza nome dal fondo del mediterraneo* di Fabiana Carobolante, Daria Corrias, Giulia Nucci, Raffaele Passerini (Italia 2020), *Storia di A, sogni e battaglie di un minorenne migrante solo in Italia*, di Marco Stefanel-

ca ricorre all'ascolto e alla simultanea lettura del testo delle tre puntate e può soffermarsi sulla struttura, sul linguaggio, sul tono e sull'immaginario richiamato dalla giornalista, che si avvale dei suoni raccolti, ma anche di quelli aggiunti in fase di montaggio secondo scelte tematiche e musicali originali.

Se come afferma Watson, la radio emerge come «un mezzo lento che si discosta dall'immediatezza del visivo incoraggiando la riflessione e l'introspezione degli ascoltatori»⁵, sarà utile osservare allora il potere del giornalismo radiofonico di Dina Luce nel creare una narrazione a lungo termine, supportata dalla struttura seriale originale.

1. *Una stagione di rinnovamento nella radio degli anni Sessanta*

Dina Luce, all'anagrafe Dina Del Fante di Castel Arcione, inizia a collaborare con la Rai nel 1965, un anno significativo per la radio in Italia, perché nel pieno di una svolta al vertice: Leone Piccioni⁶ sarà il nuovo direttore dei programmi radiofonici,

li per UNICEF (Italia 2022) e infine *In viaggio non pregare* di Paolo Giordano per EMERGENCY (Italia 2024).

⁵ A. Watson, *Reporting on Europe's Migration 'Crisis' for BBC Radio 4*, cit., p. 791.

⁶ Figura di grande spessore, giornalista e critico letterario tra i fondatori de *L'Approdo* e, tra le altre cose, curatore dell'*opera omnia* di Ungaretti, Piccioni era stato nominato nel 1961 ad appena 36 anni vicedirettore centrale dei programmi Tv, al fianco di Bernabei, e nel 1963 responsabile dello spettacolo in TV, sia prosa che varietà.

succedendo al maestro Giulio Razzi, che aveva guidato il settore per molti anni dal dopoguerra in poi. Nonostante la giovane età, Piccioni vanta una vasta esperienza sia in ambito radiofonico che televisivo e vede nella radio un mezzo complementare alla televisione, che deve porsi obiettivi diversi e specifici. Sotto la sua direzione, e quella del suo successore Giuseppe Antonelli, la radio, che fino a quel momento era stato un medium autoreferenziale e focalizzato soprattutto sulla cultura alta, inizia a rivolgersi a un pubblico più ampio, proponendo contenuti originali e cercando di rappresentare le nuove tendenze culturali dell'epoca (Colombo 1998, Menduni 2001). In particolare, si dà molto spazio alla musica giovanile (con *Bandiera Gialla* – 1965 – e *Per voi giovani* – 1966), in forte crescita in quegli anni, e a nuove forme di intrattenimento come varietà, talk show e programmi con telefonate in diretta (il primo sarà *Chiamate Roma 3131* a partire dal 1969).

Nel pieno di questa stagione di rinnovamento, a 34 anni, Dina Luce inizia a collaborare con la Rai come esperta di costume e spettacolo, dopo un'esperienza nel giornalismo giovanile in cui aveva scritto per testate come «Big», «Sogno» e «Luna park». La carriera giornalistica era iniziata come una passione, sostenuta dal direttore di «Momento Sera», Realino Carboni, ma in seguito si era trasformata in una necessità, dovendo provvedere a sua figlia dopo la separazione dal marito, in un'epoca in cui il divorzio portava con sé un notevole stigma sociale.

Quando Piccioni arriva alla radio dà impulso a una visione innovativa della radiofonia.

È Luciano Rispoli, responsabile del settore Rivista e Varietà della Direzione Programmi Radio, a coinvolgerla in un ruolo attivo al microfono, affidandole un registratore per interviste (Nagra II). Le sue prime apparizioni radiofoniche sono *Zoom* e *Teleobiettivo*, rubriche di cui non è rimasta traccia negli archivi Rai. Dal 1967 queste brevi interviste diventano un appuntamento più strutturato: *Il Giornale delle Donne. Settimanale femminile*, destinato a un pubblico specifico ma appetibile per tutti in egual misura, come segnala un articolo del «Radiocorriere» (marzo 1968) in cui campeggiano a doppia pagina alcune foto di Dina Luce, descritta dal giornalista come la «presentatrice, moderatrice, realizzatrice, insomma la mattatrice de *Il Giornale delle Donne*, in onda dalle 8,45 alle 9,30 di ogni domenica, subito prima di *Gran Varietà*»⁷. Nonostante le battute vagamente sessiste di questo articolo su quanto sia pesante il Nagra per una donna e su quale sia l'età della conduttrice, alla fine il giornalista si concentra sulla vera notizia, che è rappresentata dall'altissimo gradimento del programma, stando ai dati del Servizio Opinioni:

Il successo che Dina Luce ha ottenuto come animatrice de *Il Giornale delle Donne* consiste proprio nell'immagine chiara ed estroversa che lei ha trasmesso di sé alle ascoltatrici. Questo non è soltanto il responso degli esperti, è anche il giudizio pressoché unanime raccolto dai sondaggi del servizio opinioni. 'Le piace il modo in cui Dina Luce conduce la trasmissione?' era la domanda rivolta al gruppo d'ascolto. Il 99 per cento ha risposto affermativamente, il 60 per cento ha precisato 'molto' o 'moltissimo', il 29 per cento 'discretamente'. Nessuno ha risposto 'per niente', solo l'1 per cento ha ri-

⁷ F. Rispoli, *op. cit.*, pp. 24-25.

sposto ‘poco’. Brillante, disinvolta, soprattutto molto chiara, precisa e intelligente, semplice, naturale, spontanea, rende piacevole la trasmissione: questa è la borsa degli aggettivi realizzati nel corso del sondaggio da Dina Luce, la prima donna che, in radio, conduca un programma di quasi un’ora tutto da sé, come redattrice, realizzatrice, presentatrice⁸.

Mettendo da parte l’atteggiamento ironico e l’infilata di stereotipi sulla frivolezza delle donne, il giornalista riconosce la notizia importante: Dina Luce è la prima donna a condurre un programma di quasi un’ora da sola, con piena responsabilità sul contenuto e sulla produzione, e il «Radiocorriere» non può non citare questo successo:

L’ascoltano, secondo gli ultimi rilievi, da un milione e mezzo a tre milioni di persone. Tutte donne? Le lettere che arrivano dimostrano invece che questa non è una trasmissione per signore sole, malgrado la sua testata. Dipenderà certo dalla circostanza che la domenica che gli uomini sono in casa, e qualcuno, facendosi la barba, avrà l’aria di controllare come – durante le ore della sua abituale assenza – vengono “erudite” le donne di casa sua. [...] Dipenderà anche dal fatto che molti, anche tra gli uomini, accendono la radio man mano che si avvicina l’ora del programma più atteso, *Gran Varietà*. Ma c’è una terza ragione meno occasionale che sarebbe ingiusto disconoscere ai realizzatori della rubrica. [...]. La nuova formula [...] è commestibile anche agli uomini per il semplice motivo che non si rivolge alle donne con il criterio vagamente razzista, fra il paternalistico e il frivolo, che presuppone in loro soltanto delle sottosviluppate mentali: così nel tono come nella selezione degli argomenti e dei personaggi. Ne è bandita d’altra parte anche ogni tendenza al

⁸ *Ibidem*.

suffragettismo. Un tantino ottimiste, le donne del *Giornale delle donne*, ritengono che a oltre mezzo secolo di distanza, la battaglia di lady Pankhurst è stata vinta. Ritengono che la parità è raggiunta. O almeno che – se proprio non è stata raggiunta del tutto – non è il caso di farlo sapere agli uomini⁹.

Anche se la portata di Dina Luce e della sua rubrica viene minimizzata, sottolineando il fatto che gli uomini l'ascoltano solo perché precede un programma più celebre come *Gran Varietà*, e depotenziandone la carica rivoluzionaria, da queste parole emerge chiaramente il valore del programma e di una figura così innovativa per la radio dell'epoca. E ancor di più se si ascoltano alcune puntate speciali di questo appuntamento domenicale.

2. La radio racconta l'emigrazione

[Dina Luce] Care amiche, buongiorno. Eccomi tornata al nostro consueto appuntamento domenicale e naturalmente ne sono molto, molto contenta e spero che lo siate anche voi. Non vi chiedo come abbiate trascorso l'estate, perché tutti coloro ai quali l'ho chiesto mi hanno risposto "male, grazie!" a causa del tempo cattivo. Comunque, a parte le condizioni metereologiche e relativa delusione, purtroppo, io spero che siate tutte bene e vi siate riposate.

Io ho saltato un'estate della mia vita, infatti ho trascorso vacanze lavorative in autunno e in inverno. Ho fatto un viaggio veramente indimenticabile e interessantissimo. Sono andata in Australia con la turbonave Galileo Galilei e in Australia era inverno quindi ho

⁹ *Ibidem.*

tantissime cose da raccontarvi, molte interviste da farvi ascoltare e naturalmente non posso farlo tutto oggi. La Galileo Galilei impiega 32 giorni di mare per andare da Genova a Sydney e porta in prevalenza emigranti.

L’Australia è la sponda della speranza alla quale approdano non soltanto italiani, ma greci, jugoslavi, tedeschi, inglesi, polacchi, spagnoli. Infatti, sulla nave c’erano molti gruppi etnici. Pensate che dal 1961 al 1967 sono emigrati in Australia 89.690 italiani, dei quali 47.712 uomini, il resto donne, bambini, vecchi, eccetera. Insomma, si è spostata un’intera cittadina. E questo esodo silenzioso continua. Nel nostro viaggio, la Galileo portava circa 1400 emigranti, soprattutto del Sud.

C’erano anche molti terremotati, circa 400, che venivano da Gibellina, Salaparuta, Castelvetro, Monte Vago, Menfi. Li ho intervistati, poi ascolterete le interviste in seguito. Oggi vorrei parlarvi dei punti salienti del viaggio e della vita di bordo. Mi scuso perché per forze maggiori sarò frammentaria, sintetica, sapete che il tempo è tiranno. Cominciamo dalla partenza, appena un accenno; questa di oggi vorrei che fosse una trasmissione abbastanza spensierata. Dunque, gli addii. Li ho vissuti a Napoli a Messina.

Io mi ero imbarcata a Napoli e dico li ho vissuti perché è impossibile assistervi freddamente. Non sono stati, come verrebbe forse spontaneo pensare, urlati e plateali. No, direi che sono stati molto dignitosi. Quando gli altoparlanti della nave invitavano i visitatori a scendere perché la nave era in partenza, sulle passeggiate c’era come un brivido e cominciavano gli abbracci. Gli uomini che restavano e quelli che partivano, restavano avvinti lunghi momenti senza parlare.

Così esordisce Dina Luce nel raccontare il suo lungo viaggio a bordo della nave dei migranti. Si parte dai dati e si arriva presto alle emozioni, con un disclaimer rispetto alla possibile densità dei contenuti, che nel corso delle tre puntate toc-

cheranno temi diversi, dai più leggeri come il menù di bordo e le proposte di intrattenimento, ai più corposi, riguardo alle condizioni di vita degli emigranti al loro arrivo in Australia.

Questa esperienza, così peculiare per il contesto radiofonico in cui si realizza, permette di collocare la donna nel più ampio panorama del giornalismo femminile, il cui sviluppo al tempo è ben rappresentato dalla figura di Oriana Fallaci, che pure si specializza nel giornalismo di guerra ed irrompe sulla scena nazionale e internazionale nel ruolo dell'inviata. La posizione che sceglie di rivestire Dina Luce non è certo quella dell'inviata di guerra, ma comunque della giornalista di costume – è questo il suo background – che si immerge in una situazione al punto da vivere la stessa esperienza che vivono persone che hanno fatto un'importante scelta: quella di trasferirsi dall'altra parte del mondo. A metà strada tra l'etnografia e il giornalismo, Luce sceglie di essere osservatrice partecipante e di vivere lo stesso viaggio, portando a chi ascolta dettagli che aiutino a inquadrare il fenomeno della migrazione, triangolando fonti e punti di vista, al fine di una conoscenza approfondita.

Al contempo, è doveroso collocare l'esperienza di Dina Luce nel solco di altre forme di narrazione broadcast della migrazione verso l'Australia, che sicuramente l'autrice conosceva: i documentari radiofonici (1953 e 1963) di Italo Orto, caposervizio con competenza sulle radiocronache e sui servizi televisivi della Rai di Trieste, e i tre documentari televisivi (1961)

di Franco Prosperi e Fabrizio Palombelli dedicati alla migrazione in Australia, per la rubrica *I Viaggi del Telegiornale*¹⁰.

Italo Orto, cronista molto addentro alle questioni marittime che riguardano il porto di Trieste, noto per le sue rubriche di approfondimento sul mare e sulla navigazione, realizza nel 1953 sulla motonave Oceania *Incontri a bordo*, inchiesta sull'emigrazione triestina in Australia, e dieci anni dopo, *Noi in Australia* e *Italiani in Australia*, con le storie dei migranti giuliani del dopoguerra, alla ricerca di opportunità nel nuovissimo continente.

Franco Prosperi e Fabrizio Palombelli, che non fanno radio ma documentari tv, realizzano una trilogia per il Telegiornale: *Italiani nel quinto continente*, *La piccola Italia di Sydney* e *Gli italiani della canna*, tutti del 1961, il primo dei quali in particolare segue un gruppo di emigranti dal momento dell'imbarco in Italia fino all'arrivo a Sydney.

Esiste inoltre, fin dal 1958, una produzione di magazine televisivi per informare i telespettatori sulla vita all'estero e in qualche modo promuoverla: il programma *Guida per gli emigranti*, poi *Italiani nel mondo*, trasmesso a cadenza bisettimanale fino al 1965, ha inizialmente una valenza educativa e poi assume toni più celebrativi dell'opera dei connazionali nelle varie realtà in cui si sono inseriti e con cui contribuiscono, seppur da lontano, all'economia della nazione¹¹.

¹⁰ M. Hayward, *Good workers: television documentary, migration and the Italian nation, 1956–1964*, in *Modern Italy*, XVI, 1, 2011, pp. 3-17.

¹¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

3. «*Il Giornale delle Donne*», edizione speciale

Sebbene sia impossibile risalire alla genesi del progetto¹², essendo completamente assenti dettagli sulla pre-produzione, è pensabile che Dina Luce abbia registrato per 5 settimane e poi organizzato e montato il materiale in vista delle prime tre puntate della nuova stagione de *Il giornale delle donne*. La sua esperienza di produttrice, realizzatrice e montatrice le permette infatti una piena titolarità dell'organizzazione dei contenuti che ha raccolto. Come si nota, le interviste sono quasi sempre incorniciate da una parte introduttiva e da un suo breve commento finale, a cui talvolta segue una canzone. Ci sono tra l'altro diversi brani musicali registrati sulla nave, grazie a chi si occupa dell'intrattenimento a bordo.

Questa è la struttura tematica delle tre puntate:

	Puntata 1	Puntata 2	Puntata 3
1	<i>Introduzione: il viaggio della Galileo Galilei</i>	<i>Introduzione: come partono i migranti</i>	<i>Introduzione: le donne che partono da sole</i>
2	Intervista a Maria	Interviste al tavolo delle pratiche di sbarco, con le dichiarazioni sui ba-	Intervista a un gruppo di donne per capire la scelta di emigrare e

¹² Uno dei pochissimi elementi che si deduce ascoltando le tre puntate è la sponsorizzazione di Alitalia e del Lloyd Triestino, la compagnia di navigazione della Galileo Galilei. Il Lloyd Triestino è presente anche nei servizi di Italo Orto, sia in quelli dedicati alle esperienze migratorie, sia nella cronaca dell'ordinaria attività portuale, mercantile e navale della città di Trieste.

		gagli.	l'oggetto
3	<i>Brano musicale</i>	Intervista al commissario De Grandis sulle regole della dogana e sui prodotti che si trasportano	<i>Brano musicale</i>
4	<i>L'intrattenitore di bordo: feste, cinema, telegiornale, serate speciali</i>	<i>Brano musicale</i>	<i>Signore e ragazze italo-australiane parlano di come si vive in Australia. Alcune di loro organizzano sostegni ai migranti italiani.</i>
5	Intervista a Johnny D'Amore	Intervista a cinque ragazzi Mimmo Napoli, Alberto Rizzo, Mariella, Salvatore Francavilla, Mimmo Calvani	Intervista a Lena Gustin (Mamma Lena), alla Sig.ra Di Stefano, alla sig.ra Benedetti, alla sig.ra Liotta
6	<i>Brano musicale</i>	<i>Brano musicale</i>	<i>Brano musicale</i>
7	<i>La cabina radio</i>	Intervista a Jimmy Baiutti a Sidney, imprenditore edile da 20 anni in Australia	Intervista alla Sig.ra Di Stefano (ANFE, Ass. naz. famiglie emigrate)
8	Intervista al capo posto della stazione radio e ai suoi secondi ufficiali	<i>Brano musicale</i>	<i>Brano musicale</i>

9	<i>Brano musicale</i>	<i>L'arrivo in Australia, «un vero lunedì». Il discorso di Padre Nevio ai terremotati</i>	Intervista alle ragazze italo-australiane Rosalba Gustin e Iris Brandi
10	<i>Il ristorante di bordo</i>	Intervista a Padre Nevio sull'assistenza agli immigrati	<i>Brano musicale</i>
11	Intervista al maître e allo chef	<i>Brano musicale (Io sono nato in un dolce paese)</i>	Conclusione
12	<i>Brano musicale</i>	<i>Le pratiche burocratiche per l'emigrazione e i problemi legali o amministrativi.</i>	-
13	Intervista al comandante in seconda	Intervista al senatore Giorgio Oliva, sottosegretario agli esteri.	-
14	<i>Poesia letta dal comandante in seconda</i>	<i>Conclusione 2 puntata: il cameriere romano e la nostalgia</i>	-
15	<i>Conclusione 1 puntata: l'arrivo a Sidney, l'addio alla nave, e il rientro di Luce in Italia.</i>	<i>Brano musicale</i>	-
16	<i>Brano musicale</i>	-	-

Osservando in chiave comparativa la struttura narrativa e la disposizione dei vari contributi delle puntate, si notano alcuni elementi.

3.1 *Dal generale al particolare*

In primo luogo, ogni puntata è dedicata a un argomento: la prima a descrivere il viaggio e la vita di bordo; la seconda ad affrontare aspetti più burocratici della migrazione, insieme ad elementi di criticità sperimentati dai migranti e affrontati da chi è già in Australia; la terza alle donne che viaggiano da sole e alla vita di alcune di loro, giovani e meno giovani, che si sono stabilizzate nel nuovissimo continente. Protagoniste sono alcune signore al centro della vita della comunità italo-australiana a Sidney, tra cui la celebre Mamma Lena¹³.

L'assortimento dei contributi all'interno delle puntate non è omogeneo. Il primo episodio è infatti molto più ricco di voci diverse e presenta un'articolazione varia di argomenti. La seconda e la terza puntata approfondiscono aspetti molto spe-

¹³ Lena Gustin, meglio nota come Mamma Lena, teneva due rubriche per il giornale in lingua italiana in Australia, «La Fiamma»: *Inchiostro simpatico* e *Il salotto di Lena*, entrambe basate, anche se con caratteristiche molto diverse, sulle lettere scritte dagli immigrati italiani. Conosciuta anche come Mamma Lena, Gustin era una devota cattolica e aveva un programma radiofonico nella prima radio di lingua italiana del New South Wales tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta. Si veda F. Ricatti, 'Was I cursed?' 'Was I hypnotized?' *Ethnic Moralism, Sexual Dilemmas and Spectral Fantasies of Italians in Australia (1956–1964)*, in *Women's History Review*, XXI, 5, 2012, pp. 753-771.

cifici con una pluralità di ospiti ma sempre all'interno di un unico tema. Non erano comuni, infatti, meccanismi di serializzazione nel racconto giornalistico degli anni Sessanta, se non altro alla radio: è evidente che la scelta di spezzare la narrazione in più puntate sia dovuta alla gran mole di contributi registrati nel corso del viaggio, che in qualche modo guida anche l'articolazione interna dei contenuti e lo spazio dato a questa o quella voce.

L'offerta musicale è tematizzata e segue l'andamento del mood degli argomenti e delle voci raccolte, in una sincronia ideale e affettiva¹⁴. Seguendo il tono di voce di Dina Luce capiamo quando sta parlando con le persone di bordo e quando invece racconta e guida l'ascolto di questo o quel contributo, indulgiando anche su una dimensione riflessiva. La gran parte dei momenti di racconto, come si evince dall'ascolto, è registrata a bordo della nave o subito dopo l'arrivo a Sidney. Alcuni passaggi invece sono fatti in studio a Roma, dove la

¹⁴ Questo è particolarmente evidente alcuni momenti della puntata 2 e 3. Alla fine dell'intervista sulle pratiche di sbarco, quando Luce rivela che i migranti usano nascondere i semi nella biancheria per non doverli dichiarare, viene inserito il brano *La Siminzina*, una popolare ninna nanna siciliana che accenna a varie piante, tra cui il basilico. Dove si parla della difficoltà di adattamento degli italiani in Australia, si ascolta il brano *Il dolce paese* di Sergio Endrigo. Il brano *What's new Pussycat* interpretato da Tom Jones è invece per il ragazzo intervistato che rivela che questo è il nomignolo con cui chiama la fidanzata rimasta in Sicilia. E ancora, *Arrivederci Roma* di Renato Rascel è dedicata al cameriere italiano immigrato da vent'anni e incontrato a Sydney che chiede a Luce di portare un bacio a Roma da parte sua.

conduttrice si abbandona al passato remoto e parla dell'esperienza al passato. La guida della giornalista però è sempre salda, persino nei momenti in cui le voci sono diverse e si affastellano. È lei a inquadrare i diversi profili dei passeggeri migranti, chiedendo di identificarsi e ponendo a tutti le stesse domande in alternanza: come ti chiami, da dove arrivi, che lavoro fai, perché sei partito, dove vai, chi c'è in Australia ad aspettarti.

3.2 La concretezza dei dettagli

Questo pone il suo ruolo in una posizione di rilievo per determinare profili e tematiche da far emergere: una mediazione che in parte toglie voce alle persone intervistate, ma che non certo nega l'autenticità del discorso che ne scaturisce. Da subito, infatti, la voce di Dina Luce diventa la voce di chi spiega con parole semplici e concrete qual è la realtà di chi parte:

La prima cosa che vorrei illustrarvi è come partono i nostri emigranti. Partono dopo aver venduto tutto quello che possedevano qui, e spesso non sono che i mobili di casa. E ciò dà l'idea di quale sia lo stato d'animo degli italiani che vanno in Australia. Sono coscienti di andare per un'emigrazione permanente, sanno che non si tratterà di un lavoro temporaneo appena fuori frontiera in paesi limitrofi come la Germania, la Svizzera, dai quali si può tornare se non altro per trascorrere le feste o le vacanze a casa, ma di un cambiamento radicale che, se non sarà definitivo, durerà comunque degli anni.

La conduttrice cerca di fotografare l'impatto emotivo di questo cambiamento radicale, chiedendo ai migranti che oggetto di casa si stanno portando in Australia. Tra i momenti

più lirici del reportage, il racconto del censimento dei bagagli fatto dagli addetti alla dogana sulla nave, che devono individuare eventuali prodotti alimentari proibiti – salumi, olio, frutta secca, semi – tra le provviste dei migranti, e sequestrarli.

[Dina Luce] Quando la nave lasciò Las Palmas nelle isole Canarie e avevamo davanti a noi nove giorni di oceano prima di arrivare a Durban, nel Sudafrica, cominciarono a bordo gli interrogatori per aiutare gli emigranti nel disbrigo delle pratiche di sbarco. Davanti ai grandi tavoli preparati nei saloni della classe turistica, sono sfilati per giorni tutti i passeggeri, 1500 circa. La maggior parte di loro erano italiani.

Io sono stata ore, ore dietro uno dei tavoli con il registratore aperto. Ho raccolto voci, ho avuto davanti volti di famiglie intere, ho raccolto impressioni, risposte che vi ho sintetizzato.

[Addetto bagagli] Quanto bagaglio ha per cortesia?

[Passeggera 1] Un bagaglio... (incomprensibile)

[Ab] Da mangiare?

[P1] Niente.

[Ab] Da bere? Olio, salame, formaggio? Allora, sette valigie, tre bauli poi?

[P1] (incomprensibile)

[Ab] Allora sono dieci...tredici. Cosa c'è signora?

[P1] Biancheria.

[Ab] Da mangiare?

[P1] niente!

[Ab] Olio?

[P1] No no, niente!

[Ab] da bere?

[P1] Niente, quella roba niente.

[Ab] Tutto biancheria personale

[P1] Tutto biancheria. Ci sono...come si chiama... robe di cucina!

[Ab] Roba vecchia o roba nuova?

[P1] nuova... (incomprensibile)

[Ab] Non importa niente di olio, liquori, bambole?

[P1] No no!

[Ab] Niente. Tutto...

[P1] Biancheria, roba di cucina.

[Dina Luce] Ma le bambole non possono portarle?

[Ab] Sì, le possono portare le bambole, ma devono pagarle alla dogana.

[Dina Luce] Anche se sono usate?

[Ab] No, c'è naturalmente la bambola dei bambini no, ma siccome la maggior parte comprano le bambole a Messina, quelle bambole grandi, nuove, intatte, devono pagar la dogana.

[Ab] Cosa c'ha scusi?

[Passeggero 2] 40 litri di olio.

[Ab] E poi?

[P2] Panneggi, panneggi.

[Dina Luce] Cos'è panneggi? Biancheria?

[P2] Biancheria.

[Dina Luce] Cosa va a fare in Australia?

[P2] A cercare le mie figlie e a mia moglie che sono da sole.

[Dina Luce] Che lavoro fa?

[P2] Eh contadino, nella campagna. Mo' non facciamo niente che siamo vecchi, signorina!

[Dina Luce] Aveva i capelli bianchi.

I commissari della Galileo Galilei sono stati degli amici per gli emigranti. Comprensivi, allegri se vedevano del turbamento e spesso erano donne ad essere turbate. Pazienti nello spiegare le leggi che regolano in Australia l'importazione di beni di consumo. Il commissario de Grandis ci ha precisato alcune delle regole vigenti per la dogana australiana.

[De Grandis] In Australia non possono portare nessun genere di mangiare salumi, prosciutto, tutti quanti insaccati e specialmente le spezie, e per di più tutto, diciamo, per seminare nei campi che

usano portarsi dall'Italia. Come i semi di pomodoro... sono severamente vietati.

[Dina Luce] Perché?

[De Grandis] Perché loro, gli australiani, secondo le abitudini degli australiani, pensano che possano portare delle malattie. Essendo molto rigidi, gli australiani queste cose non permettono niente di niente.

[Dina Luce] E in questo interrogare gli emigranti che cos'è che trovate generalmente e che non possono portare, che però vorrebbero?

[De Grandis] Da parte degli emigranti dipende da dove dipende da dove vengono. Jugoslavi usualmente portano salumi, mentre gli italiani portano formaggi.

[Dina Luce] Quindi devono mangiarli a bordo?

[De Grandis] Poi il migrante porta usualmente molto olio. Riguardo i greci, i greci portano tutta la frutta secca che è anche proibita.

[Dina Luce] E l'olio?

[De Grandis] L'olio viene portato quasi sempre dagli italiani, dai calabresi o dai siciliani. Però se sono in latte sigillate lo permettono, altrimenti no.

[Dina Luce] Questi sono alcuni dei punti che regolano la quarantena vegetale in Australia. È una quarantena giusta se pensiamo che ci sono malattie sconosciute in Australia che possono giungere dall'Europa come l'afta epizootica, per esempio.

Quindi niente sementi di nessun tipo. Però tra i panneggi come siciliani e calabresi chiamano la biancheria, molti avevano nascosto dei semi di basilico. Non li dichiaravano, è comprensibile, ma volevano portarli a tutti i costi e sui davanzali delle loro nuove case, nella nuova patria, sono già fiorite e fioriranno piantine di basilico. Per loro l'odore di basilico è odore di casa.

Il racconto radiofonico è fatto di dettagli, e quello dei semi del basilico nascosti tra i «pannaggi» è un dettaglio potente, capace di condensare sia il senso della nostalgia di casa, che il bisogno di preservare la memoria olfattiva della propria terra per addomesticare più facilmente la nuova.

3.3 *Le competenze dell'emigrante*

Contemporaneamente, questo è il primo frammento dell'inchiesta dedicato a questioni assai spinose, che hanno a che vedere con quel complesso *know how* che chi emigra deve possedere prima di partire – o farsi nel corso del viaggio: come dichiarare i propri bagagli, cosa trasportare e cosa no, cosa accade all'arrivo, quali documenti sono necessari. Nella puntata 2 infatti, Dina Luce concentra molte testimonianze dedicate a questi problemi, e lo fa mettendo l'ascoltatore nei panni di chi viaggia, di chi accompagna il viaggio (il Commissario De Grandis), di chi emette visti e regola i flussi migratori (il sottosegretario agli Esteri). Un servizio utile a chi vuole partire, ma anche il racconto di una componente molto ingombrante nell'esperienza emotiva della migrazione, che non sempre chi parte riesce ad affrontare con piena consapevolezza e che chi ascolta, pensando ai viaggi verso l'Australia, magari non immagina.

La densità dei contenuti, come detto, aumenta di puntata in puntata. La giornalista fa interviste più istituzionali, affrontando storie di successo di chi è emigrato da oltre un decennio (come il cantante Johnny D'Amore o l'imprenditore edile Baiutti) e può riportare lati positivi e negativi della vita

lavorativa in Australia. Poi, attraverso la voce di Padre Nevio¹⁵, si racconta nei dettagli lo shock culturale dei migranti italiani all'arrivo:

[Dina Luce] Io ho conosciuto Padre Nevio a bordo della Galileo Galilei. Non appena la Galileo ha attraccato al porto di Sydney, Padre Nevio è salito e ha rivolto un discorso ai terremotati¹⁶ in particolare nel cinema del Galileo Galilei. Un discorso che mi ha un po' colpito. Padre, glielo dico sinceramente per un certo realismo che lì, sul momento mi è sembrato forse un pochino duro e io vorrei che mi parlasse di questo.

[Padre Nevio] Dunque, guardi, io son sempre stato a contatto coi terremotati, dal primo gruppo fino a quest'ultimo che era l'undicesimo. Praticamente ho avuto da fare con circa 900 persone. Arrivano in Australia, dicono che è stato promesso la casa, casa nuova ammobiliata senza pagare l'affitto per due anni, naturalmente con tutto, frigorifero pieno di mangiare, lavoro il giorno dopo, paghe favolose 80, 90 dollari alla settimana. Praticamente, tra quello che la gente si aspetta e quello che difatti trova, c'è una tale sproporzione che loro un giorno due giorni dopo, decidono di tornarsene in Italia.

[Dina Luce] Padre per questo io ho fatto questa premessa. Perché arrivano con queste idee? Chi mette loro in testa queste idee false?

¹⁵ Padre Nevio Capra, missionario dell'ordine degli Scalabriniani, giunse in Australia nel 1960 per assistere spiritualmente e concretamente gli immigrati italiani, contribuendo a costruire villaggi di accoglienza e aiutandoli nell'inserimento nel contesto economico, sociale e culturale australiano.

¹⁶ La nave su cui viaggia Dina Luce è carica di persone sfollate dopo il terremoto del Belice del gennaio 1968.

[Padre Nevio] Dunque alcuni dicono siano gli emittenti dell'emigrazione australiana a Palermo o nelle zone terremotate, altri invece dicono che sono stati i sindacati, nel desiderio di liberarsi di questa gente, perché dicono che trovano tutto, naturalmente, addirittura aspettano anche dei soldi in Australia. Credo che molto siano delle in inglese *misunderstanding* cioè non interpretano esattamente quello che dicono loro.

Si parla di alloggio: è vero l'alloggio c'è però sono questi campi di raccolta; il vitto, il vitto c'è, non si paga, però sempre con cucina australiana che a loro non piace.

Il lavoro li aiutiamo a trovarlo nel giro di sei sette, otto giorni dieci giorni, però con lo stipendio che comincia la paga base 40, 42\$ a settimana, circa 30.000 lire alla settimana.

Sì, quello che impressiona più a me che questa gente che io consideravo povera in Italia, quasi bisognosa di tutto, abbia tali pretese una volta giunta qui in Australia.

[Dina Luce] Quindi le premesse del discorso improntato a un certo realismo è necessario, mi pare sia reso necessario perché questa gente arriva qui con delle false illusioni. Quindi la sua è un'opera forse senz'altro difficile, comunque indispensabile, di togliere subito delle illusioni.

[Padre Nevio] Sì questo è il primo lavoro psicologico per loro. Poi naturalmente io spendo tutta la mia giornata e moltissimo del mio tempo nell'andarli a trovare all'hostel, per dare un po' di speranza non solo a parole ma molto a fatti.

[Dina Luce] Quindi Padre Nevio, io la ringrazio molto e se vuole concludere con un'esortazione e per coloro che sono in procinto di partire o decidono di emigrare in Australia.

[Padre Nevio] L'Australia, oggi giorno c'è ancora tante possibilità. Non straordinarie. Non direi straordinarie, perché anche qui si vive come si vive in Italia: dove in una famiglia ci sono 2 o 3 che lavorano la vita abbastanza facile, dove c'è solo il papà che lavora, la vita estremamente difficile. Quindi coloro che vogliono emigrare devono armarsi anzitutto di una conoscenza esatta di quello che li

aspetta in Australia e poi di tanto coraggio e una infinita pazienza, che senza queste virtù l'Australia diventa dura, l'Italia diventa un rimpianto e ci si vuole tornare immediatamente.

[Dina Luce] Ma con queste virtù si riesce a costruire qualche si riesce a conseguire qualche risultato?

[Padre Nevio] Con queste virtù si riesce a sfondare. E oggi-giorno abbiamo gli australiani che invidiano gli italiani perché dopo 6 o 7 anni posseggono già una casa, cosa che loro impiegano una o due generazioni.

3.4 *Il lavoro femminile*

Tra i passeggeri della nave c'è un gruppo di donne calabresi e siciliane che viaggiano da sole, per raggiungere parenti o in cerca di fortuna. Sono per lo più ricamatrici, sarte, tagliatrici di alta moda, con le idee chiare e un gran bisogno di lavorare. Nelle interviste, Dina Luce indaga le motivazioni per cui sono partite, chiede a tutte che tipo di lavoro cercano e quanto pensano di restare. Nessun cenno a una presunta vulnerabilità o maggior difficoltà della loro impresa rispetto ai viaggiatori di sesso maschile. Poi chiede loro che oggetto si sono portate dall'Italia:

[Dina Luce] Dunque, vediamo un po'... Tra le cose che vi siete portate, ecco. Qual è la cosa alla quale siete maggiormente affezionate? Che vi serve da portafortuna?

[Mena] La macchina da cucire.

[Dina Luce] Ma come? Le forbici casomai.

[Mena]: Va be sì anche le forbici.

[Dina Luce] E lei?

[Angela] Niente di speciale. Ho preso quel che mi serve. Basta.

[Dina Luce] E voi?

[Carmela] La macchina del ricamo, per cucire.

[Sorella Carmela] Io ho portato le squadre per tagliare e cucire.

[Dina Luce] E lei?

[Giusi] Io non ho portato niente perché so ricamare.

[Dina Luce] L'ago?

[Giusi] L'ago ovviamente.

[Mena] Vorrei a questo punto perlomeno credo di dire bene che sarebbe ora che le ragazze, le donne soprattutto, che non hanno legami di sorte, prendessero una decisione di affrontare la vita così com'è. Prendono delle decisioni da sole per il loro avvenire, senza dover star lì ad aspettare chissà cosa che l'Italia in fondo non può offrire. Perché l'Australia, un paese giovane si va sviluppando giorno per giorno e ha bisogno di braccia giovani. In Italia ci sono troppe braccia giovani per una terra tanto piccola.

Luce non commenta, lascia che sia la voce di Mena a esortare altre donne a prendere in mano la propria vita, come la stessa giornalista ha fatto da qualche anno ormai, orgogliosamente. Le donne intervistate si mostrano come soggetti attivi e consapevoli, destrutturando un'immagine di passività e di dipendenza dall'uomo che è fino a quel momento la narrazione dominante, legata alle donne che viaggiano per trovare marito o a seguito di un matrimonio per procura.

3.5 *Una vacanza dalla vita*

C'è anche una parte del racconto dedicata alla descrizione del viaggio. È una narrazione più leggera, che illustra le figure che lavorano sulla nave e le opportunità offerte dalle cinque settimane di navigazione: le occasioni sociali e di intrattenimento,

l'apprendimento dei primi rudimenti della lingua inglese, l'alternanza dei pasti e il menù di bordo, le comunicazioni con la terra ferma.

[Dina Luce] Sono salita sulla Galileo Galilei che pesavo 4 kg di meno, dico 4 kg di meno quindi adesso presuppone questo che dovrò fare una certa dieta se mi riuscirà. Cominciamo dal principale responsabile signor Franco Caddeo. Io credo che, insomma, il fatto che la detesti un pochino sia giustificato...

[Caddeo] No, beh, relativamente direi, perché a un certo momento vede più che altro noi intendiamo proprio... intendiamo proprio farvi acquistare quei quattro, cinque kg, sei kg di peso, perché naturalmente più aumentate di peso e più, non so, ci date una spinta nel nostro lavoro.

[Dina Luce] Sentite il tono dolce e suadente? Ecco! e con questo tono dolce e suadente il Signor Caddeo si aggira tra i tavoli e sorveglia senza apparire. Però che cosa succede? Che se uno osa rifiutare l'antipasto ti arriva un piatto di fettuccine; se rifiuti le fettuccine ti arriva un bel piatto di carne; se poi rifiuti tutto alla fine ti arrivano con i dolci, creme e cioccolate... insomma è una cosa veramente che avvilisce perché poi è tutto così buono che alla fine si mangia tutto! E come sono salita sulla Galileo Galilei io ho provato a dire al signor Caddeo 'vorrei fare un regime dimagrante'. E lei che cosa mi ha risposto? Me lo dica...

[Caddeo] Beh sinceramente guardi per il regime dimagrante proprio direi che... insomma si potrebbe fare sì ma è una cosa che non sta proprio bene, perché fra l'altro c'è un vecchio proverbio che lei conoscerà senz'altro, «a tavola non si invecchia», effettivamente si ringiovanisce a tavola! Più si mangia più si ringiovanisce.

In questa parte, quasi tutta concentrata nel primo episodio, Luce è molto abile nel far calare chi ascolta nei suoi panni proponendo un immaginario più leggero – quello

dei viaggi in crociera – e nel tematizzare l’esperienza dei migranti come qualcosa che inizia come una lunga attesa e allo stesso tempo come una lunga vacanza dalla vita: un viaggio di piacere dove conoscere persone, osservare l’orizzonte solcato dai delfini, guardare stelle mai viste e mangiare pasti prelibati a pranzo e cena. Forse ogni tanto riflettere e provare nostalgia.

Si tratta di un rovesciamento delle cronache più asciutte come quelle di Italo Orto, giornalista dalmata che alla radio aveva illustrato i prodigi tecnologici dell’ingegneria navale e le storie degli equipaggi delle navi in partenza dal porto di Trieste, o quelle di Prospero e Palombelli che raccontano con dovizia di particolari l’arrivo in Australia e la resistenza degli italiani, una volta arrivati e stabilitisi nelle comunità già strutturate, a uscire da quei contesti e integrarsi con il tessuto sociale australiano. In questa formula, Luce raggiunge anche un intento promozionale del viaggio in crociera come esperienza di svago – forse gradito al Lloyd Triestino che collabora al programma –, ma riporta alcune riflessioni personali sul momento dello sbarco, sulla consapevolezza che l’arrivo segna la fine del tempo sospeso e l’inizio di una vita molto diversa per quelli che sono stati per cinque settimane i suoi compagni di viaggio. Privilegiando un lato più umano dell’intera esperienza, racconta anche qualcosa di sé e sfrutta il viaggio fisico che la traversata le consente per condividere il proprio viaggio emotivo.

4. *Tra distacco ed empatia. Le sfumature del linguaggio radiofonico*

[Dina Luce] Vi ho già detto precedentemente quanto per molti l'arrivo in Australia sia disarmante. Le ragioni sono molteplici. Intanto il lungo viaggio sulla nave, un viaggio che è fatto, si può dire, di tutte domeniche, una lunga vacanza. Poi la sensazione che lì, sulla banchina, comincia un vero lunedì, di quelli che si ricordano perché danno una svolta definitiva alla vita e quindi la paura dell'incognito.

Per molti ci sono parenti e amici sulle banchine australiane e questo facilita l'arrivo. Ma per altri, come avete sentito anche da Jimmy Baiutti, ci sono i pullman che li porteranno ai campi di raccolta. Veder scendere gli emigranti è stato forse più doloroso che vederli salutare i loro parenti a Napoli o a Messina. Non si voltavano neppure a guardare la nave bianca che per un mese era stata per tutti una casa.

Gli ultimi gradini dello scalandrone erano davvero gli ultimi pezzetti d'Italia. A noi che saremmo tornati presto in Italia, dava conforto sapere che poi si riprenderanno, come è accaduto a tanti già prima di loro.

L'esperienza di Dina Luce, prima donna a solcare i mari con il Nagra al seguito e voce singolare della radiofonia italiana negli anni Sessanta, è qualcosa di unico per i tempi in cui vive.

Nonostante il suo racconto rimanga tendenzialmente distaccato e non comunichi mai una piena immedesimazione con le persone in movimento – siamo lontani dalla «narra-

zione partecipata» di cui parla Dujardin¹⁷ – esso è capace di aprire squarci sulla dimensione emotiva delle persone raccontate, di lanciare sguardi sulla dimensione politica e sociale del fenomeno migratorio verso l’Australia.

La forza di queste testimonianze rimane immutata nonostante il passare del tempo: uno spaccato dell’Italia popolare in cerca di nuove opportunità e migliori condizioni di vita. Dina Luce accompagna tutto questo, abilmente sostenuta da un sapiente uso della parola radiofonica – pulita, precisa, immediata – che muove gli ascoltatori dentro uno spazio di riflessione sulla scelta di vita di chi emigra, e in particolare sulle donne – che partono, che restano o che sono arrivate da tempo.

Forse è un po’ questa la prospettiva con cui leggere il senso di questo lavoro: la voce di chi racconta è la voce di una donna che partecipa all’impresa di chi lascia tutto per cambiare vita, ma che poi resta sulla passerella, sullo “scalandrone” della nave, sospesa tra un’esperienza di piena comprensione e partecipazione da donare a chi è in ascolto, e una sensazione intima di conforto data dall’imminente ritorno a casa.

Luce intuisce il potere della radio nel descrivere il mondo dei protagonisti del viaggio, nell’amplificare il senso di comunità a bordo attraverso le interviste collettive e il racconto della convivialità, e nel testimoniare il senso di lontananza e smarrimento che una tale scelta comporta. Come ricorda Watson, la radio crea spazio per «conversazioni in-

¹⁷ F. Dujardin, *op. cit.*

tergenerazionali ricche di sfumature»¹⁸, mettendole in scena e stimolandole in forma differita.

L'alternanza di momenti leggeri e toccanti, la giustapposizione di approfondimenti tecnici e operativi e passaggi più lirici rappresenta una chiave di racconto inedita dell'emigrazione dall'Italia: uno spazio di riflessione femminile che però viene ascoltato da un pubblico eterogeneo e per questo ancora più spiazzante.

Marta Perrotta

¹⁸ A. Watson, *Radio and the Anti-Geopolitical Ear*, cit., p. 789.

Sezione miscellanea

**X. Le vie del sottosopra: suggestioni
anagogiche nelle narrazioni bibliche
di Erri De Luca***

di *Giannicola Maraglino*

Spetta al poeta [...] aggiungere una linea a quello che [la divinità] non disse¹

Il proponimento del presente contributo intende essere un esercizio di ermeneutica *anagogica* che muove dalla peculiarità intrinseca alla stessa letteratura biblica di “narrare” una rivelazione divina, della quale «il Dio di Israele è se non altro il più grande personaggio letterario dei tempi»². Una precisazione non da poco: più che dichiarare un ambito conchiuso dell’ente – ovvero ciò che teologicamente viene conosciuto come *storia della salvezza* –, il *positum*, che peraltro si caratterizzerà per la sua strutturale instabilità fenomenologica, si vorrà illuminare quella “prerogativa” o esigenza tipica del mondo biblico che istituisce la narrazione della circostanza a prospettiva interpre-

* Dato che non è stato possibile un confronto diretto con l’autore, le interpretazioni che ivi forniamo sono da attribuire esclusivamente allo scrivente.

¹ Erri De Luca, *L’ospite incallito*, Einaudi, Torino 2008.

² E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 9.

tativa. Questa convinzione si fa presente in Erri De Luca nel senso negativo di un'impossibilità di saltare a piè pari la narrazione che costituisce la forma della rivelazione di questo Dio³. A conferma di quanto appena sostenuto, possiamo sottolineare che il testo biblico sembrerebbe reclamare non già un esercizio ermeneutico, quanto una operazione di "trascinamento" in un *ambiente* che eccede e permea l'ordine storico, capace di coallizzare ogni tempo: «La scrittura ebraica finisce con: "vaiaal, e

³ Dobbiamo notare che nel panorama letterario novecentesco, la letteratura deluchiana appare *sui generis* in quanto le storie bibliche costituiscono il "collante" della sua narrativa. La Bibbia è il *macrotesto* che offre la struttura interpretativa per gli eventi della contemporaneità. Nel panorama italiano è forte una linea di lettura che rimane molto scettica e, pertanto, anche fortemente critica. Un esempio è Massimo Onofri che definisce la scrittura di De Luca una «retorica del sublime basso» (cfr. M. Onofri, *La retorica del sublime basso. Salvatore Niffoi, Erri De Luca, Isabella Santacroce*, in G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006, p. 116) che accusa lo scrittore di far uso di un procedimento retorico tendente all'«enfaticizzazione del banale». Si aggiunge, a questo orientamento critico, il parere altrettanto negativo di Filippo La Porta, evidenziando il «largo uso di materiali e luoghi fin troppo consunti (appunto l'Allegoria, il Mito, l'Aforisma)» (F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 85). Tale giudizio, non è condiviso da Attilio Scuderi che dedica allo scrittore un suo contributo dal titolo A. Scuderi, *Erri De Luca*, Cadmo, Fiesole 2002; si veda soprattutto p. 48 e ss. e ancora lo studio di S. Ruthenberg (a cura di), *Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca*, ETS, Pisa 2004.

salì»⁴, lì dove si è partecipi della visione *sub specie aeternitatis* e che – parlando con Tommaso d’Aquino – corrisponde all’«l’ordo presentis ad praesens» (*De ver.*, q. 2 a. 12), dove ogni narrazione vive dell’assoluto presente, del *nunc permanens*⁵, ed ogni vicenda finita è epifania di un infinito. Vorremo pertanto catalizzare la nostra attenzione sulla interessante lettura contemporanea della Scrittura portata avanti dallo scrittore napoletano, poco “ortodosso” commentatore, narratore e tradutto-

⁴ E. De Luca, *E disse*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 89.

⁵ G. Barzaghi, *Mythos Logos Anagogia*, in *Divus Thomas*, I, 2021, pp. 17-62, qui p. 33. Tale prospettiva è stata recepita dalla teologia dei primi pensatori cristiani e, comprensibilmente, applicata alla riflessione teologica, *in primis* l’esegesi delle Scritture. Aggiungiamo ancora la necessità di tener fermo che la vividezza dell’anagogia non possa esaurirsi nel contesto dell’ermeneutica dei testi sacri. Essa non corrisponde a uno dei quattro sensi scritturistici, «soprattutto se questi vengono intesi separatamente» (I. Biffi, *Riflessioni sulla “anagogia” e sulla teologia*, in *Divus Thomas*, II, 2000, pp. 7-17, qui 7); non si può ricorrere alla distinzione binaria «littera-mysterium» (cfr. Origene, *In Numeros homiliae*, 11, 2, SC, 442, 26) – e, men che meno, come riportato da Andrea di San Vittore, alla distinzione ternaria tra «tripliciter, historice, tropologice, anagogice» (*Expositiones historicae in libros Salomonis, Exposition historica in Parabolis*, CCM, LIIB, 70). Sarà sicuramente più noto il distico medioevale con una distinzione quadruplici: «*Littera gesta docet, / quid credas allegoria, / quid agas tropologia, / quo tendas anagogia*» (cfr. Nicola di Lyre, *Postilla in Gal.* 4, 3, CCL 32; cfr. H. de Lubac, *Esegesi medioevale*, II).

re delle Scritture⁶. Non certamente da un punto di vista “esplicitamente” cristiano, cattolico e/o confessionale – piuttosto

⁶ Nato a Napoli nel 1950, Erri de Luca è uno scrittore di narrativa, sebbene gran parte delle sue opere siano dedicate al teatro come a traduzioni della Bibbia e a poesie. A diciotto anni lascia Napoli per iniziare la sua militanza nella sinistra extraparlamentare fino a trent'anni. Trascorre un periodo a Roma lavorando come fattorino e fotografo di ritratti per poi passare al lavoro di operaio manovale nel settore edilizio. Dal 1978 al 1979 lavora a Torino come operaio della Fiat ed anche i successivi anni, ancora a Napoli e poi a Parigi, farà lo stesso lavoro in diverse imprese. Nel 1989 pubblica il suo primo libro dal titolo *Non ora, non qui* con cui si aprirà la sua carriera di scrittore che darà una svolta alla sua precedente vita passando da manovale a scrittore e intellettuale. Facciamo seguire una concisa bibliografia dei suoi testi più importanti: *Non ora non qui*, Feltrinelli, Milano 1989; *Lettera a Francesca (con “Variazioni sopra una nota sola” di Raffaele La Capria)*, Giuda, Napoli 1990; *Una nuvola come tappeto*, Feltrinelli, Milano 1991; *Aceto, Arcobaleno*, Feltrinelli, Milano 1992; *In altro a sinistra*, Feltrinelli, Milano 1994; *Pianoterza*, Quodlibet, Macerata 1995; *Ora prima*, Qiqajon, Magnano 1997; *Alzaia*, Feltrinelli, Milano 1997; *Come noi coi fantasmi*. Con Angelo Bolaffi, Bompiani, Milano 1998; *Tu, mio*, Feltrinelli, Milano 1999; *Cattività*. Con Marco Delogu, Nuovi Equilibri, Roma 1999; *Altre prove di risposta*, Dante & Descartes, Napoli 2000; *Tre Cavalli*, Feltrinelli, Milano 2000; *Montedidio*, Feltrinelli, Milano 2001; *Il contrario di uno*, Feltrinelli, Milano 2003; *Sulla traccia di Ninives*, Mondadori, Milano 2005; *In nome della madre*, Feltrinelli, Milano 2006; *Sottosopra*. Con Gennaro Matino, Mondadori, Milano 2007; *Il cielo in una stalla*, Infinito, Roma 2008; *Il giorno prima della felicità*, Feltrinelli, Milano 2009;

dalla parte del pensatore ebreo –, De Luca, afferendo al *mi-drash* ed alla sua importanza per il *Sitz im Leben* della cultura ebraica, in gran parte dei suoi testi concentrerà la sua attenzione sulla paradigmatica figura di Mosè, cui noi ci rifaremo per portare ad emergenza questo proposito ermeneutico. In secondo luogo, per lo stesso precedente motivo, l'intento di questo contributo non avrà alcuna pretesa esegetica: se così fosse, si farebbero ben pochi passi avanti⁷. Lasciando ad altri studiosi

Tentativi di scoraggiamento (a darsi dalla scrittura), Dante & Descartes, Napoli 2009; *Penultime notizie circa Ieshu/Gesù*, Messaggero, Padova 2009; *Il peso della farfalla*, Feltrinelli, Milano 2009; *Non ora non qui*, Feltrinelli, Milano 2009; *E disse*, Feltrinelli, Milano 2010; *Racconti sul Suo Volto*, I.GE, I, Roma 2011; *I pesci non chiudono gli occhi*, Feltrinelli, Milano 2011; *Il torto del soldato*, Feltrinelli, Milano 2012; *Ti sembra il caso? Schermaglia fra un narratore e un biologo*, Feltrinelli, Milano 2013; *La musica provata*, Feltrinelli, Milano 2014; *La parola contraria*, Feltrinelli, Milano 2015; *Il più e il meno*, Feltrinelli, Milano 2015; *La faccia delle nuvole*, Feltrinelli, Milano 2016; *La natura Esposta*, Feltrinelli, Milano 2016; *Diavoli Custodi*, Feltrinelli, Milano 2017; *Il giro dell'oca*, Feltrinelli, Milano 2018; *Anni di rame*, Feltrinelli, Milano 2018; *Impossibile*, Feltrinelli, Milano 2019.

⁷ De Luca non tematizza mai i principi metodici che orientano la lettura dei testi sacri; tuttavia, ricorrenti sono i riferimenti ad un presupposto che assiduamente ricorre: «Sono poco sensibile ai punti di contatto tra la scienza e la scrittura sacra. Quella storia è più grande di una sua dimostrazione scientifica. Non è riducibile a verifica» (Id., *Alzaia*, cit., p. 16) ed ancora «Che i grammatici vadano a trovare due, tre e anche quattro Isaia mi è indifferente. Così come gli archeologi che dicono che hanno trovato il posto della torre di Babele o l'arca di Noè mi è completamente indifferente» (E. Montel-Hurlin,

questo arduo compito, le nostre misure sono molto più esigue, volendo rintracciare come E. De Luca, in alcune narrazioni e figure bibliche, arrivi a tematizzare le circostanze dell'intento di portare al linguaggio una rivelazione in ordine alla quale non è possibile "giocare alla letteratura"⁸. Da ciò la conseguente scelta di prendere in considerazione soltanto contesti citatori più interessanti per quanto ci siamo proposti.

Preambolo

Prestando ascolto a queste istanze di metodo, ci troviamo a dover affrontare un problema non di poco conto che – già prima di ogni altra considerazione – sembrerebbe ostacolare la possibilità di ogni cammino. L'intenzione di volere portare al

Intervista a De Luca, in Id., *Erri De Luca Lector, traducteur, auteur*, Edizioni dell'Orso, Roma 2016, p. 551). Ancora più incisivamente si legge: «Le notizie squillanti della scienza che vuole accreditarsi come revisore dei conti della narrazione sacra non tolgono né aggiungono a me lettore. Applicare archeologia alle sacre scritture mi è sembrato spesso un esercizio sterile. [...] Il libro se ne infischia di una materia pur rispettabile qual è la geografia. [...] C'è una presunzione a cercare riscontri, come se una prova potesse aggiungere o togliere qualcosa. Non riesco a partecipare del fervore di questa disputa intorno o a un frammento che daterebbe un po' all'indietro il vangelo di Marco o il tessuto della sindone. Le notizie delle sacre scritture obbediscono a un'altra legge di verifica [...] Esse contengono articoli non addomesticabili a prove» (E. De Luca, *Alzaia*, cit., p. 16 e p. 79).

⁸Cfr. Id., *Sottosopra*, cit., p. 9.

linguaggio una rivelazione non è forse pretesa che caratterizza la ὄψις propria dell'uomo come, ancor prima, l'interrogazione attorno alla possibilità del venire di Dio al pensiero? Ciò, come scriveva il filosofo Emanuele Severino, non sarebbe una «volontà di far valere la propria particolarità al di sopra dell'Ordinamento del Tutto»⁹ o «chiudersi all'interno di una parte del mondo e, così chiusi, guardare ciò che accade nel mondo e vivere sulla base di questo sguardo»¹⁰. Eppure, stare in una situazione anagogica implica farsi carico di questa istanza critica e, proprio per essa, ponderare e saggiare le possibilità del *venire di Dio all'idea*. Istituire un inquadramento anagogico richiede non solamente il trascendimento del tradizionale e consunto pseudo-problema dell'esistenza/non-esistenza di Dio, quanto, ancor più oltre, quello del suo evento semantico.

In tal senso si può comprendere il procedimento dello scrittore De Luca che, notoriamente definendosi “privo di fede” e qualificandosi come “testimone secondario”, ricerca persone in cui è visibile «l'impronta digitale di Dio, così come resta nei libri sacri del loro credo»¹¹. Ora, se è questo il proposito che muove la penna dello scrittore, è perspicuo un darsi di un sostanziale accordo con le parole poste da Emmanuel Lévinas in apertura del suo importante contributo, *De Dieu qui vient à l'idée*: «Ciò che qui è indagato è la *concretezza fenomenologica* in cui questa significazione potrebbe significare o si-

⁹ E. Severino, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano 1989, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p.133.

¹¹ E. De Luca, *In alto a sinistra*, cit., p. 124 ed ancora *Nocciolo d'oliva*, cit., p. 34.

gnifica, anche se essa rompe ogni fenomenalità»¹². Riteniamo che il filosofo francese – certamente in modo più elaborato e raffinato – non dica altro rispetto a quanto già affermato nella introduzione: non è descrizione della venuta di Dio, quanto è un «*descrivere* le circostanze in cui la parola Dio mi viene all’idea»¹³. Per la stessa ragione, De Luca non può escludere ateisticamente l’esperienza di Dio dall’esistenza ed il «fatto che gli altri possono ospitare questa rivelazione grandiosa, che io non riesco ad ospitare»¹⁴, lo motiva ad una attenta analisi della menzionata circostanza.

Diremo ancora che non potremo, con troppa facilità, passare oltre questa considerazione, in quanto luogo di una strana, ma interessantissima contraddizione che lo scrittore pone in essere: se da una parte – *de dicto* – si è definito “non credente”, dall’altra – *de re* – utilizza come criterio e struttura

¹² E. Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1982; tr. it. *Dio che viene all'idea*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1983, p. 9. Nel medesimo orizzonte, J.-L. Marion afferma: «Introducendo in fenomenologia il concetto di fenomeno saturo lo abbiamo descritto come imprevedibile secondo la quantità, insopportabile secondo la qualità ma anche incondizionato (assoluto, sciolto da ogni orizzonte) secondo la relazione e irriducibile ad un *Io* (inguardabile) secondo la modalità. Queste quattro caratteristiche rovesciano punto per punto il modo in cui Kant classifica i principi e, dunque, i fenomeni che essi determinano» (J.-L. Marion, *Le Visibile et le révélé*, du Cerf, Paris 2005; tr. it. *Il visibile e il rivelato*, a cura di C. Canullo, Jaca Book, Milano 2007, p. 62).

¹³ E. Lévinas, *Dio che viene all'idea*, cit., p. 194.

¹⁴ T. Piras (a cura di), *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, Atti del convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009, EUT, Trieste 2009, p. 196.

dell'intelligibilità del reale il testo biblico. È chiaro – almeno a nostro modo di vedere – che il paradosso non possa essere esito della inavvertenza propria della “rozza” letteratura deluciana; sarebbe conveniente vedere in essa l'istanza costitutiva della condizione esistenziale dell'*hospes*, di colui che non è in diritto di avanzare pretese di proprietà e possesso, perché nella condizione permanente del “passante”, del “viaggiatore”, dell’“estraneo” e “non residente”¹⁵.

Penso di poter parlare di quel Dio da lettore. Ma, appunto, questo mi permette di non avere altra relazione che quella del portatore di letture ad altri che invece lo conoscono in un altro modo, in maniera molto più personale. Io lo conosco per quella traccia lasciata dentro quella scrittura¹⁶.

Forse è per questo che lo scrittore è molto legato alla figura di Mosè e alle vicende dell'Esodo, circostanza che, con la sua concretezza fenomenologica, diventa l'accesso formale alla significazione che si va ricercando. Spieghiamo meglio: la condizione esistenziale della “estraneità” richiamata dallo scrit-

¹⁵ E. De Luca, *Nocciolo d'oliva*, cit., p. 39. In altro luogo, questa situazione viene precisata dallo scrittore: «Sono uno che non sa fare domande, neanche per un'informazione. Dev'essere per questo che ignoro la fede. La divinità vuole essere bussata, interrogata» (Id., *La natura esposta*, cit., p. 84).

¹⁶ M. Orlandi, *In molti giorni lo ritroverai. Incontro con Erri De Luca*, Romena, Portovecchio (Ar) 2008, p. 17 e ss. Ancora, De Luca ritorna su questa tematica della estraneità in altri luoghi: «Si è stranieri al suolo: lo abitiamo, come la vita e come la fede stessa, in prestito anziché in possesso» (E. De Luca, *Alzaia*, cit., p. 16).

tore – che solo secondariamente assume un profilo metodologico –, quella che nomina come “quota di estraneità”¹⁷, descrive primariamente il vuoto generato dalla assenza di radici e conseguentemente anche una mancanza di una *identità*; sarà questa privazione a costituirsi quale circostanza del ritorno e di una prospettiva nuova delle vicende della propria vita, ove «i pezzi che perdo nel vivere vengono risarciti da una parola che lentamente viene incontro alla mia immobilità e mi conforta con un’intelligenza»¹⁸. Questa “estraneità”, infine, è ancora richiesta dalla pretesa non troppo umana – secondo De Luca – di portare Dio nel linguaggio per cui «l’inaudita pressione della rivelazione» costipa il Dio vivo «in un alfabeto, in una grammatica», in una parola¹⁹. Di conseguenza, i caratteri note-

¹⁷ Cfr. A. Porczyk, *I libri respirano. Intervista a Erri De Luca*, in *Erri De Luca e la Bibbia. Un autore formatosi sulle Sacre Scritture*, a cura di Raimondo Di Maio, Dante & Descartes, Napoli 2019, p. 175. Più precisamente, si può certamente accettare quel parere secondo il quale lo scrittore «A differenza della maggior parte degli occidentali [...] è un agnostico che vive tale non credenza come una mancanza e un esilio. Non si accontenta di constatare in lui un’aspirazione che il mondo dei sensi, della ragione, dell’azione non basta a soddisfare» (H. Godard, *Erri De Luca. Entre Naples et la Bible*, Gallimard, Paris 2018, ed. digitale, pos. 51).

¹⁸ E. De Luca, *Ora prima*, cit., pp. 7-8.

¹⁹ Per completezza rimandiamo a quanto Erri De Luca, in una nota alla lingua ebraica, scrive: «Le radici a tre lettere, senza nemmeno l’aria delle vocali intorno, hanno saputo reggere l’inaudita pressione della rivelazione. Un Dio vivo e uno si costipava in un alfabeto, una grammatica, e parlava. Qualunque altra lingua sarebbe stata bruciata dall’impatto dell’incandescenza. L’ebraico riarso, scritto con sole

voli della lettura deluchiana, ci indirizzano verso la conseguenza della summenzionata aporia:

Leggo perciò visito, ma non esploro. [...] Leggo da ospite in visita a un deserto. Leggo alla maniera con cui vado in montagna, al culmine della quale non mi sono avvicinato a niente. Mi sono solamente allontanato dalla mia residenza in superficie²⁰.

È forse questa l'aporia che bisogna assumere a criterio interpretativo? La circostanza è la *terra del forse*, la casa nella nebbia, del dubbio e dell'abbandono, che assume le fattezze di quel «nocciolo d'oliva da rigirare in bocca»²¹?

1. *La teofania del λόγος*

Conseguentemente a quanto anzi riportato, ci è possibile fare qualche passo in avanti. Acconsentendo all'esistere come *hospes*, ci si presenta – così come ben afferma Luciano Zappella –

consonanti, l'ebraico parente del silicio dei deserti ha resistito alla temperatura di fusione. Basta sfiorare le sue lettere per vederle spargere scintille di senso tutt'intorno. Giobbe [...] al termine della sua prova ascolta la voce divina e così le risponde: "E ora il mio occhio ti ha visto" (42, 5). Non è vero che ha visto, ma il suo ascolto è stato così intenso da vedere, leggere le parole pronunciate dalla divinità. [...] Per accenderlo [l'orecchio] basta l'attrito degli occhi sulla superficie delle sue lettere» (E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 23).

²⁰ E. De Luca, *Oroscopo*, 23 aprile 2019, <http://fondazionerrideluca.com/web/oroscopo>.

²¹ E. De Luca, *Nocciolo d'oliva*, cit., p. 41.

la possibilità di conoscere il De Luca *targumista* e *midrashista*²² che, alla lettura dei testi biblici, aggiunge la traduzione e commento, l'esegesi e la riscrittura. Questo esercizio – non estrinseco alla lettura del testo biblico – sembrerebbe insito alla fisionomia stessa del testo²³. Cerchiamo di essere più chiari, considerando più da vicino i poli della questione. Se da una parte sembra che tutto ruoti attorno al plesso semantico della “circo- stanza” – che va dettagliandosi nella condizione esistenziale della “estraneità” –, dall'altra parte questa afferisce alla pretesa *ex parte Dei* – per certi versi inaudita e paradossale – di una “alfabetizzazione” del divino in una lingua che «aveva ospitato [...] la notizia di un Dio unico»²⁴. Lo stesso De Luca corrobora questa convinzione affermando che tale lettura richiede una esperienza di “deserto” e, addirittura, conduce al “farsi deserto”, quando «si è annullat[i] nel paesaggio desolato» ed è rimasto solo il fiato intrappolato nel labirinto a cielo aperto. Questa è la condizione in cui si avverte il desiderio assoluto dell'assoluto, potente, non certamente disincarnato, è «il [...] desiderio fisico di Dio, della sua stretta forte, aspra, felice in mezzo alla sua carne»²⁵; è una *erotica* divina che, in certo senso, nella desolazione, trova che «La sua pista è scritta in cielo, co-

²² Cfr. L. Zappella, *Il vangelo secondo Erri De Luca*, Claudiana, Brescia 2021, pp. 51 e ss.

²³ Cfr. *Ibid.*, p. 51 ss.; cfr. M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012, pp.189-251; R. Alter, *L'arte della narrativa biblica*, Queriniana, Brescia 2019², p. 23; E. Raimondi, *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 27 e ss.

²⁴ E. De Luca, *In molti giorni*, cit., p. 62,

²⁵ *Id.*, *Nocciolo d'oliva*, cit., p. 115 e 117.

stringe ad alzare gli occhi, insegna a dipendere»²⁶, a chiamare la divinità ad affacciarsi all'idea, a una κένωσις determinante – almeno per l'Antico Testamento, nella forma del λόγος, l'unica condizione della teofania:

la divinità scende in una grammatica, in un vocabolario e un alfabeto. Sceglie di consistere in una voce. Questo è il suo intervento più insistente, la sua riduzione ad altezza d'uomo²⁷.

Si comprende dunque il plesso semantico che dalla condizione dell'*hospes* trascina fino al “deserto”: non già un luogo, è più che altro una prospettiva entro cui si può essere partecipi di quel Dio che «stese una nuvola come tappeto»²⁸ e così, da allora e per sempre, «Nei deserti, nei secoli, [s']attenderanno dal cielo i sentieri. Per tappeto [s'intende] la Bibbia»²⁹. Nondimeno, ciò potrebbe ulteriormente aggravare la complessità di quanto ci si propone di fare: la pretesa di portare Dio nel linguaggio, passando inevitabilmente dalla circostanza del “deserto”, non sarà ancora il tentativo di acconsentire alla inaudita κένωσις divina? In fin dei conti, se *Dio è la Torah*, il suo lettore legge Dio. Rabbi Hayyim scrive:

²⁶ Id. *Esodo/Nomi*, p. 8 come ancora *Nel deserto*, in *Penultime notizie circa Ieshu/Gesù*, pp. 39-41.

²⁷ E. De Luca e G. Matino, *Almeno 5*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 10-11.

²⁸ Al contrario dell'impiego letterale dello scrittore, il testo di *Sal* 105, 39 viene tradotto dalla CEI in questo modo: «distese una nube per proteggerli» che rende un'idea meno precisa di quanto, probabilmente, era nelle intenzioni degli autori biblici.

²⁹ E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 11.

Il Nome divino è chiamato su di lui [= colui che studia e osserva la Torah], perché la Torah tutta intera costituisce i Nomi del Santo, sia Egli benedetto [...] è come se si occupasse del Santo Nome [...] la Torah tutta intera costituisce il Nome del Santo, sia Egli benedetto [...]. La Torah è il Santo Nome [...]. Il Santo, sia Egli benedetto, e la Torah sono una sola e medesima cosa, perché Egli e il suo Nome sono identici³⁰.

De Luca, con uno stile meno solenne ed altisonante, fa presente questa concezione richiamando l'attenzione sull'uso peculiarissimo del verbo al modo del *participio presente*. Semantizzando efficacemente ciò che i medioevali chiamavano prospettiva *ex parte Dei*, il lettore è “partecipante” – come indica la derivazione dal latino *participium* – di Dio e della *visio Dei*: «Potenza della Scrittura sacra è di rendere ogni lettore contemporaneo e testimone delle cose narrate, perciò anche noi siamo lì»³¹. Nella prospettiva divina «ogni generazione può assistere alla creazione», motivo per il quale Davide potrà dire «Vedrò i tuoi cieli, opera delle tue dita» (*Sal* 8, 4)³². Una idea che, ancora, viene ripresa nel sottolineare l'importanza dello “sguardo di Dio”, in ebraico [*raà*], quale criterio del “buono” (cf. *Gen* 1, 1 ss.):

³⁰ Citazione di *Midrash Mishleḥ, Pr*, 3-1, in A. Chiappini, *Amare la Torah più di Dio. Emmanuel Lévinas lettore del Talmud*, Giuntina, Firenze 1999, p. 123.

³¹ E. De Luca, *Ora prima*, 49; Id., *Almeno* 5, cit., pp. 9-10.

³² *Ibidem*.

Fin dall'inizio il vedere di Iod misura la giustezza. Al termine di ognuno dei sei giorni di fabbrica del mondo [...] Buono è unità di misura. Non è il buono che si intende per aggettivo di persona o cosa. È sostanza e sostantivo di giustezza, punto di equilibrio [...]. Il mondo creato in sei giorni è buono per questo, perché misurato in lungo e in largo da “raà”, il verbo della vista di Iod, che stabilisce: “ki tov”, che è buono³³.

In tal senso, proprio a seguito della natura “logica” della teofania divina, possiamo comprendere quanto Kafka annota in un suo diario: «Solo l'Antico Testamento vede». Questa idea, che vedremo riproposta nel seguito del presente contributo, riveste una importanza capitale in ordine alle intenzioni di De Luca: il fatto di poter essere compresenti all'operare divino, porsi nella sua prospettiva, non è assicurato rispetto a ciò che potremmo descrivere come “teofania nell'idea”. Potremmo forse azzardare che quanto fu vietato all' *Adahnm*, si profila ora nella partecipazione alla *raà*: non la contrapposizione tra bene e male, ma solo quel bene, la profondità di una visione che non è meramente vero; «Qui il vero è svergognato [...] è appena una premessa, una formalità»³⁴, per lo smisurato e l'insopportabile³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ E. De Luca, *Almeno 5*, cit., p. 11.

³⁵ Sarebbe interessante l'accostamento di questa concezione del divino a quella dantesca. Sarà noto il celebre canto XXVII che narra la vicenda della morte di Guido da Montefeltro. Quando Guido morì si presentarono sia San Francesco che un diavolo per reclamare la sua anima. Il diavolo ebbe la meglio spiegando «ch'assolver non si può chi non si pente, / né pentere e volere insieme puossi / per la

1.1. *Una prospettiva ex parte hominis?*

L'esito del precedente discorso ci mette in condizione di intuire un ulteriore risvolto che s'annuncia allorché una lingua – più generalmente si parla della capacità linguistica – pretenda di compiere quanto anzi descritto. Ci sembra che De Luca faccia presente l'impossibilità di una prospettiva *ex parte hominis* e che, anche quando fosse possibile *in actu signato*, sarebbe sistematicamente negata *in actu exercito*: anche se la lingua è riduzione di Dio ad altezza d'uomo, ogni traduzione «riscrive [...] la sua manifestazione in terra, fin dentro la forma del suo nome» e non fa altro che aggiungere «combustibile al rovelo ardente»³⁶. Di contro, il tentativo “umano, troppo umano” di abbandonare le circostanze, porta ad un inesorabile naufragio: «Quando si estingue la generazione del deserto, testimone dei colossali interventi di Dio, manna inclusa, gli Ebrei si sbandano»³⁷. Tuttavia, non è forse questo “sbandamento” il presupposto perché si possa generare quella “ascesi nichilistica”, verso il niente proprio del deserto? Rammemorando quanto affermato, lo scrittore fa ricorso a questi tratti ascetici per descrivere la sua situazione, conoscendo il vuoto: «Era un deserto: ogni strada era buona per nascondersi o perdersi, per un agguato da tendere o un tranello in cui cadere»³⁸.

contradizion che nol consente” – per poi beffarsi di lui concludendo – [...] Forse / tu non pensavi ch'io löico fossi!» (Dante, *Inf.*, 118-120 e 122-123).

³⁶ E. De Luca (cur.), *Giona/Ionà*, Feltrinelli, Milano 2001², p. 7.

³⁷ E. De Luca (cur.), *Libro di Rut*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 8.

³⁸ E. De Luca, *Aceto, Arcobaleno*, cit., p. 29.

Nella situazione di sbandamento accade sempre quello strano, ma al contempo peculiare *capo*-volgimento nel quale, come ricordato in *Nocciolo d'oliva*, Dio conduce gli ebrei «nell'isolamento inospitale del vento e della polvere»³⁹ ripetendo quanto già fatto nell'episodio della torre di Babele (*Gen* 11). A differenza delle circostanze esodali, si è nella piana di *Scin'ar*; c'è quel grandioso insediamento assieme alla sua maestosa torre, simbolo dell'industriosità umana e della logica scientifica, del motivo e del progetto tecnico. Nonostante ciò, ci si accorge presto che non c'è più nulla da scalare: «Più su della torre resiste intatta la stessa distanza abissale dalla terra [...] La cima è l'«ultimo gradino, una porta chiusa. Inutile bussare, bisogna voltarsi e tornare»⁴⁰. Quando Dio visita la piana di *Scin'ar*,

La torre è costruita. Iod aspetta il termine dell'opera, quando è evidente che non si può procedere oltre con l'altezza. La testa non è affatto arrivata nei cieli, ha solo raggiunto il fondo del vicolo cieco che ogni cima dimostra. Da lì si può soltanto scendere⁴¹.

³⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 5.

⁴⁰ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 44. Ancora, prima di questa considerazione, molto puntuale la precisazione per la quale «Quando vediamo nelle illustrazioni la torre di Babele interrotta a metà, sappiamo che si tratta di un errore» sottolineando l'impossibilità stessa della costruzione e della sua efficacia.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35. Ed ancora, interessante è il paragone che lo stesso scrittore opera con l'altura dal quale Gesù proclama il celebre discorso delle beatitudini: «Dalla cima di una salita si vedono le cose lontane. Non che ci si avvicini al cielo, come pure pretendeva la torre piantata in Babele. Perché da qualunque altezza, pure dalla som-

Perché Iod aspetta il completamento dell'opera? Perché nella piana di *Scin'ar* Dio visita gli operai della torre nel momento della sconfitta? Secondo lo scrittore la ragione si trova nella situazione particolare in cui si vengono a trovare gli abitanti di una torre che – al pari degli “eco-mostri” che giacciono nell'incuria delle nostre amministrazioni comunali che per converso non sembrano richiamare rivelazioni di autorità⁴² –, risulta inutilizzabile, invivibile ed inabitabile. Tuttavia, proprio questa circostanza, l'isolamento della vetta, l'estraneità rispetto a quanto ci si prefiggeva di compiere e rispetto a quanto è stato compiuto, diviene circostanza di un *capo-volgimento d'intentio*: solo «nel deserto la voce di Dio è [...] potente»⁴³. Dunque, nessun esercizio ermeneutico può avere la presunzione del “costruire” e meno che mai dello “scalare”: l'unico *progetto* consentito è quello che viene dall'*alto* e, parimenti, anche l'unica ermeneutica consentita è – scrivevano i medioevali – *sub specie aeterni*, in cui risuona l'oracolo di Isaia:

mità dell'Everest (Sagarmatha, Chomolungma, anch'esso luogo di molti nomi), il cielo resta remoto e irraggiungibile. Dalla sommità di una salita si sta solo distanti dalla terra, raggiungendo il suo ultimo gradino. Da quel punto di allontanamento dal chiasso e dal folto della pianura, era possibile scrutare oltre il lontano e accogliere l'annuncio delle letizie nuove» (E. De Luca, *La faccia delle nuvole*, cit., pp. 84-85).

⁴² «L'evento che la Genesi racconta, lasciò per sutura una forma di torre incompiuta, avamposto desolato che ricorre in pittura e incombe in sogno» (E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 14).

⁴³ E. De Luca, *Ora prima*, cit., p. 54.

i miei pensieri non sono i vostri pensieri, / le vostre vie non sono le mie vie – oracolo del Signore. / Quanto il cielo sovrasta la terra, / tanto le mie vie sovrastano le vostre vie, / i miei pensieri sovrastano i vostri pensieri (*Is*, 55, 8-11).

1.2. *L'invocazione mosaica*

Con gli esiti del precedente paragrafo possiamo giungere al cuore della presente riflessione facendoci guidare – quasi come un basso continuo alla nostra riflessione – dalle note di Rossini che segue Mosè fin sulle coste del Mar Rosso, lì dove si tenta d'indicare una “scalata” d'altra forma e natura:

Dal tuo stellato soglio,
signor, ti volgi a noi:
pietà de' figli tuoi,
del popol tuo pietà!⁴⁴

Anticipando ogni altra possibile considerazione sul testo – lasciando da parte, per evidenti motivi, l'analisi musicale – sarà utile attardarci nella ricerca delle circostanze che fa della succitata invocazione l'appuntamento del destino. Contrariamente ai costruttori della torre di *Scin'ar* ed alla loro visuale –

⁴⁴ Nella prospettiva del nostro scrittore, l'impiego del termine «scalata» non è casuale: nell'invocazione ci si rivolge a Dio con il pronome «tu» per cui «Dare il “tu” a Dio, con le variazioni che stanno tra l'imprecazione e la supplica, è l'arbitrio meraviglioso della creatura che risale alla sua origine e l'interroga, la chiama, la scuote dalla sua distanza» (E. De Luca, *Nocciolo d'oliva*, EMP, Padova 2022, pp. 5-6).

discendente – la scrittura ci pone innanzi ad una visuale *capo-volta* – *ascendente* – che lo scrittore giustifica con la situazione di scacco dell’incipiente esodo dei futuri israeliti: dietro di loro le potenti legioni d’Egitto, d’avanti a loro, la distesa del Mar Rosso. È questa la condizione esistente per la quale si avverte «la vertigine opposta di cadere [trovandosi] in faccia alla montagna da precipitato»⁴⁵. Per De Luca, Mosè è la figura paradigmatica della fede, in essa si deve acconsentire al fatto che

ci sono i gradi come nella temperatura e sono sempre pochi quelli che reggono le brusche impennate del termometro. [...] Credente non è chi ha creduto una volta per tutte, ma chi, in obbedienza al participio presente del verbo, rinnova il suo credo continuamente, ammette il dubbio, sperimenta il bilico e l’equilibrio con la negazione lungo il suo tempo⁴⁶.

Essa è ancora ambito nel quale si costituisce l’*intentio ex parte Dei* assieme al suo cimento ermeneutico e che, secondo lo scrittore, deve necessariamente avere una prospettiva estrema ed “estremista”, connotando l’aspetto più essenziale ed interessante della letteratura biblica:

In scrittura sacra neanche le montagne sono stabili, per insegnare che neppure in loro si trova via di scampo [...] In scrittura sacra l’unico riparo è la divinità, la salvezza è affidarsi al suo sbaraglio⁴⁷.

⁴⁵ E. De Luca, *Esodo/Nomi*, cit., p. 30.

⁴⁶ E. De Luca, *Ora prima*, cit., p. 7.

⁴⁷ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., pp. 11-12. Nella incomprendimento di tale ottica, si deve leggere la geremiade israelita nel deserto che, no-

Ci sembra che il testo di Rossini non faccia altro che portare ad esplicitezza tale condizione e peculiarità; possiamo sicuramente ritrovare l'afflato dell'anagogia che risuona specificamente nei primi due distici concretandosi nella richiesta di un *divino volgersi*. Quand'anche sia una richiesta certamente degna di nota per la sua tensione anagogica, la sua importanza si annuncia già su un piano strettamente etimologico. Più che ad una semantica meramente *spaziale* – ed è questa la grande differenza dalla costruzione babelica – il termine «volgersi» dovrebbe attendere ad una *intenzione* o, ancora, ad una *trasformazione* (μετάνοια) che, in questo caso, semantizzano il «volto» della divinità⁴⁸. Si comprende dunque la capitalità di questa richiesta – di qui l'importante distinguo con ogni altra

nostante la manna, poteva ancora alimentare una insensata nostalgia: «Ci ricordiamo dei pesci che mangiavamo in Egitto gratuitamente, dei cocomeri, dei meloni, dei porri, delle cipolle e dell'aglio» (*Num* 11, 6). Tale dialettica è ben significata nella nota vicenda del duello tra Davide ed il gigante Golia (cfr. *1 Sam* 17).

⁴⁸ È interessante che il termine – al di là della semantica culturale che è sempre presente nel suo impiego (cfr. *Es* 23, 15; 34, 23; *Dt* 16, 16; 31, 11; *Is* 1, 12; *Sal* 42, 3; – in ebraico *pānīm* [פָּנִים] e nell'aramaico biblico *'anaf*, ricorre nel Primo Testamento più di 2100 volte, tra le parole più usate, è una categoria teologica autonoma. Cfr. A.S. van der Woude, "Pānīm, volto", in *Dizionario teologico dell'Antico Testamento*, a cura di E. Jenni–C. Westermann, vol. II, Marietti, Torino 1978, pp. 390-416; per l'uso neotestamentario, si rimanda a E. Lohse, "πρόσωπον", in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, a cura di G. Kittel, vol. XI, Queriniana, Brescia 1965-1992, pp. 405-438.

richiesta simile⁴⁹ – e, specularmente, ancora, con l'intento babilico di dominare le acque (figura della distruzione) e con esse dell'unico in grado di distruggere, ovvero Dio stesso:

Dove risiede Dio, da dove governa il tutto? La domanda non è retorica, è decisiva. La risposta è talmente importante che qualifica la fede: la giustifica o la nega. “Mostrami il tuo volto” è la preghiera di chi cerca conforto nell'Assoluto, di chi spera in una mano potente per sconfiggere i nemici e per rifugiarsi in luoghi sicuri⁵⁰.

⁴⁹ «Gli disse Filippo: “Signore, mostraci il Padre e ci basta”. Gli rispose Gesù: «Da tanto tempo sono con voi e tu non mi hai conosciuto, Filippo? Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: Mostraci il Padre?» (Gv 14, 18).

⁵⁰ G. De Martino, *Tentazioni ad alta quota*, in E. De Luca–G. De Martino, *Sottosopra*, cit., p. 56. Questa è ancora la via che filosoficamente – e solo secondariamente teologicamente – è stata ben determinata da Marion. Riprendendo le parole di Heidegger afferma che questo Dio è «rigorosamente un idolo, quello offertoci dall'Essere dell'ente metafisicamente pensato – per cui, continua ancora il filosofo – la profondità di Dio può cominciare a colpirci solo se, con un'inversione radicale, abbiamo la pretesa di procedere fuori dell'onto-teo-logia» (J.-L. Marion, *L'idole et la distance. Cinquétudes*, Grasset, Paris 1977; tr. it. *L'idolo e la distanza*, a cura di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1979, p. 27). Il riferimento ad Heidegger è al noto scritto *Identität und Differenz* ove si legge: «L'essere dell'essente è rappresentato fino in fondo nel senso del fondamento solo come *causa sui*. Con quest'espressione si indica il concetto metafisico di Dio. [...] Tale è il nome che si addice al dio della filosofia. A questo dio l'uomo non può né rivolgere preghiere, né offrire sacrifici. Davanti alla *causa sui* l'uomo non può né cadere in ginocchio pieno di riverenza, né può davanti a questo dio produrre musica e

Chi non abita lo “sbaraglio” – altro termine che si aggiunge al trascinamento semantico della già riportata condizione di “estraneità” –, affidandosi all’opera della tecnica, volge la sua fede ad una divinità olimpica, ad un *deus ex machina*, ad un *remedium* di cui l’uomo può prometeicamente disporre e gestire come di immagini artefatte destinate a scadere⁵¹. Ben diversa è la semantica della rivelazione del Mar Rosso che, in primissimo luogo, si oppone dicotomicamente alla predetta situazione ed in ragione della stessa occupa una posizione me-

danzare. Così, il pensiero privo di un dio, il pensiero che deve fare a meno del dio della filosofia, del dio come *causa sui*, è forse più vicino al dio divino. Ciò significa, qui, soltanto che un tale pensiero è più libero per il dio divino di quanto la onto-teo-logia non sia disposta ad ammettere» (p. 28 e pp. 35-36).

⁵¹ «Comparare la scrittura sacra, comunque la religione monoteistica, alla mitologia è improprio perché lì si tratta di divinità scadute, anzi, scadute perché vinte e soppiantate dalla divinità del monoteismo. Dunque, sono termini di paragone che servono solo a marcare la distanza, non ad accomunare. La Bibbia non è un mito perché un mito è una divinità scaduta. Mentre questa si è radicata bene» (E. Montel-Hurlin, *Intervista a De Luca*, cit., p. 552 e ss.). È interessante come questa concezione di alterità ed estraneità possa poi portare De Luca a una non originalissima, ma sicuramente particolare visione che così come lo avvicina ad un uso certamente platonico. In questo specifico caso, ci sembra di poter vedere una vicinanza con quanto spesso sottolineava autorevolmente Giovanni Reale, rispetto ad un impiego dello stile mitico che «parla dell’al di là e quindi delle sorti escatologiche della vita umana – oppure, ancora – lo chiama in causa anche in dimensione metafisica e cosmologica» (G. Reale, *Introduzione generale*, in Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2001², p. XXXII).

diana tra due altre più celebri rivelazioni. Cerchiamo di essere più chiari: la prima rivelazione è quella di *Es* 3, 14, seguita al controllo delle nascite operato dal Faraone che, con «l'eliminazione per annegamento nel Nilo dei figli e delle donne ebre», sognava «un popolo servile e senza maschi, un alveare»; la rivelazione del Mar Rosso segna l'impraticabilità di questo progetto: «gli Egiziani saranno attesi al varco del Mar Rosso»⁵² perché dietro le sue acque naufraga ogni progetto. Ora, se lo sbaraglio è la condizione esistente perché si possa sperare in quel *divino volgersi*, solo con essa è apprezzabile quanto ad essa seguirà.

Probabilmente, non bisognerà aspettare la rivelazione del Mar Rosso per capire che la summenzionata richiesta era stata già avanzata da Mosè che in *Es* 3, 14 operava qualcosa di impensato ed inaudito; qualcosa che non è e né sarà mai presente in nessuna scrittura sacra, un *unicum* nel suo genere: «nessuno prima di Mosè, né dopo, chiederà a Dio il nome. L'evento che qui si compie è e resta inaudito»⁵³. Del resto, lo scrittore nota molto bene che la risposta pone in un irriducibile sconcerto ed imbarazzo, nonché in una difficoltà insormontabile e se anche il Mosè biblico è esperto ed aduso a scalate impossibili, tutt'altra cosa è udire il nome del divino:

⁵² E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 68.

⁵³ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 52.

Santi, eretici e teologi si sono inchiodati su questo passaggio. Da qui non si può tornare indietro, né si può proseguire aggirando il testo: ogni traduzione connota un'idea di Dio, poiché qui egli risponde con il suo nome⁵⁴.

Eppure, assieme al terzo momento rivelativo dell'esodo, queste rivelazioni costituiscono l'evento «[del]la salita dell'uomo e la discesa divina [...]. È un movimento a fisarmonica fra la terra e i cieli, che si contraggono in un punto, raggiungono la coincidenza [...]»⁵⁵; per questo, ancora, è «il punto più alto dell'Antico Testamento e il più forte punto di saldatura tra Ebraismo e Cristianesimo»⁵⁶. Ritornando alla relazione tra questi momenti rivelativi, è da farsi che si debba rilevare una più profonda coincidenza. Quale correlazione e legame potrà mai sussistere tra l'ascolto del nome divino e la richiesta del divino volgersi? Riteniamo che l'implicazione tra le rivelazioni va ricercata nella condizione dell'impossibile: in questo insistere verso l'alto – così come più oltre nota lo scrittore – non si può che affidarsi «solo a se stessi e alla nuda roccia, oppure aggiungere artificialmente qualche appiglio piantando chiodi, utilizzando staffe per issarsi oltre»⁵⁷. Il divino pone in scacco perché la grammatica, come ogni traduzione, non viene in aiuto: tale nome pone nello sbaraglio, non dice nulla di Dio. Questo “a-agnosticismo” preteso dal nome del divino, sarà for-

⁵⁴ E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 52.

⁵⁵ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., pp. 15-16.

⁵⁶ E. De Luca, *Esodo/Nomi*, cit., p. 90, nota 257.

⁵⁷ *Ibidem*.

se più aderente alla proposta che il filosofo italiano Luigi Pareyson consegna nel suo testo *Ontologia della libertà*:

l'ego sum qui sum vuol dire anche «io sono chi mi pare». Alla domanda «Qual è il tuo nome?», che significa fondamentalmente: «Qual è la tua essenza?». Insomma: «Chi sei tu?», la risposta è: «Io sono chi mi parte e tanto basti. Io sono chi voglio; io sono chi voglio essere. Io sono quel che voglio essere e voglio essere quel che sono, e, in generale, voglio essere. Tanto basti per la mia essenza, e per la mia esistenza: il mio essere me lo do io come voglio» – ed addirittura – continua ancora il filosofo «Io sono libero al punto d'esser libero anche dal mio essere, giacché il mio essere me lo do come voglio»⁵⁸.

Sarà forse questo il filo conduttore a costituire il legame con la rivelazione del Mar Rosso? Ora è evidente che l'interrogazione sul nome di Dio è premessa di quanto avverrà presso il Mar Rosso. Riteniamo che De Luca sia vicino a questa interpretazione di abissale libertà che sfugge ad ogni pretesa di necessità, la medesima con cui lo stesso Mosè si scontra quando ascolta dal roveto quanto gli si propone:

⁵⁸L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 2000, p. 129. Ancora lo scrittore napoletano glossa: «“Sarò ciò che sarò”: non è una risposta sprezzante, come può apparire a prima vista, del tipo: fatti i fatti tuoi. Invece Dio qui riprende e ripete per sé la definizione data a Mosè che esordiva dicendo: “Chi sono io?” Sarò con te (eiè immac): quel medesimo Sarò (eiè) ritorna in “Sarò ciò che Sarò” (eié ascer eié). Non è più solamente il Dio dei padri e del passato, ma è il Dio del futuro che a Mosè si dichiara» (E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 53).

“Chi sono io perché vada dal Faraone e faccia uscire i figli di Israele dall’Egitto?” Questa è la prima domanda che Mosé rivolge a Dio e in essa c’è già la richiesta capitale della sua vita: chi sono io? Chiede innanzitutto a Dio della propria identità [...]. Perciò chiede: chi sono io? Dio risponde alla domanda così: “Sarò con te”⁵⁹.

È una sottolineatura abbastanza interessante nella misura in cui se ne apprezza il valore teofanico del “volto” e meglio, dello *sguardo di Dio*. La nuova identità si costituisce attorno ad un’unica persuasione: «noi ci siamo perché Dio ci guarda. Il nostro essere è un *essere guardati*»⁶⁰ e che, pertanto, porta la speranza mosaica – incarnando il *capo*-volgimento ermeneutico anzi rilevato – a «fonda[re] il sottosopra, la sovversione delle precedenze in terra» e fare del rifiuto del mondo «i primi del mondo»⁶¹. Si tratta di un «“capovolgimento psichico” o *trasfigurazione* del mondo, nello sguardo escatologico della fede teologale»⁶² e così nella narrazione di Mosè l’inviato della divinità invoca il volto divino perché nel suo sguardo si abbia l’impensato; se infatti – come insegna Giacomo Biffi –

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁰ G. Barzagli, *Lo sguardo di Dio. Saggi di teologia anagogica*, Cantagalli, Siena 2003, nota 8.

⁶¹ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 21.

⁶² Ancora, De Luca, molto precisamente riguardo all’insegnamento di Gesù scrive: «Lassù i valori sono rovesciati. La serie successiva delle letizie nuove è messa a contrappunto delle miserie gerarchiche terrestri [...]. La novità è uno scardinamento. Queste letizie scottano come un tizzone da afferrare con le mani. Lieti, lieti, lieti tutti quelli che sono dati per spacciati oggi, i migratori respinti, i bombardati in casa, [etc.]» (*ibidem*).

«La meta [...] non è un ‘altro mondo’, ma è la trasfigurazione di questo»⁶³, tutta la storia viene alla sua significazione nello sguardo *ex parte Dei*:

meglio essere guardati che guardare. Direi che è proprio della lezione evangelica: la tristezza dei discepoli si muta in gioia non perché rivedono Gesù, ma perché sono rivestiti da lui (*Gv* 16, 22)⁶⁴.

⁶³G. Biffi, *Linee di escatologia cristiana*, Jaca Book, Milano 1984, p. 50. Questo è il senso del consiglio paolino alla comunità di Corinto «d’ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l’avessero; coloro che piangono, come se non piangessero e quelli che godono come se non godessero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano del mondo, come se non ne usassero appieno: perché passa la scena di questo mondo!» (*1 Cor* 7, 29-31).

⁶⁴G. Barzaghi, “*Omnia in omnibus* e speculazione teologica”, in Dionigi, *I nomi divini*, ESD, Bologna 2010, p. 108; ancora: «siccome in Dio vedere è anche la stessa cosa di amare, il suo guardarmi è il suo amarmi e il farmi essere e vivere. Amando la nostra vita, noi amiamo la dolcezza dell’amore con cui Dio ci ama e che è Dio stesso. Infatti in Dio, vedere è essere e far essere» (G. Barzaghi, *Lo sguardo di Dio*, cit., nota 8). In simil modo, De Luca scrive: «Dalla cima di quella letizia pronunciata, nell’udito perfetto dei contemporanei, si deve scendere. [...] da quel discorso si sa che esiste un punto di orizzonte verso il quale voltarsi, c’è una altura calcata da quelle impossibili parole. Hanno piantato letizia dove più imperversa la mancanza. La terra verrà giudicata dai suoi monti» (E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 22).

1.3. *La dimora dell'Assoluto*

Approfondendo quest'ultimo risvolto, dovremmo ritenere che lo smisurato e l'insopportabile appartengano allo sguardo divino quali sue condizioni specifiche, come di ogni transito in esso. Detto ciò, ritornando al linguaggio ed alla narrazione da cui si era partiti – per parlare con Levinas – dobbiamo chiederci se e come tale assenza di misura possa essere criterio per intenzionare la concretezza fenomenologica delle *circostanze* in quanto «tracce» della trascendenza e del divino. Del resto, fare riferimento alla nozione «traccia» implica dover considerare la presenza di “assenza”, del “non-esser-più” dell'*altro*, di cui si può riferire solamente di essere «un testimone secondario, non ho visto l'orso ma ho trovato le orme, un alveare saccheggiato, indizi insomma di un passaggio»⁶⁵. Ciò significa che per essere “testimoni” si necessita che la sussistenza dell'*altro* sia conservata solo in una mediazione “rovesciata”, solo “come tolta”: essa è una presenza *negativa*. In ragione di ciò, la circostanza richiede e pretende dal verbo “rà” la necessità di imperativo: ineluttabilmente la visione deve essere vedente. È necessario che la visione debba vedere: «vedi: tu devi vedere»⁶⁶. Per quale ragione si esercita questo imperativo?

Perché, evidentemente, sia offerto «un altro modo di intendere le cose più sapute» ed un'*ermeneutica* altra. Questa, infatti, implica che nella storia sia presente l'eterno, *in quanto altro* e, viceversa, nella medesima ragione dell'*altro*, la storia è

⁶⁵ E. De Luca, *In alto a sinistra*, cit., p. 124 e in Id., *Nocciolo d'oliva*, cit., p. 34.

⁶⁶ E. De Luca–G. Matino, *Almeno 5*, cit., p. 13

presente nell'eterno, sicché l'apparire dell'evento mostra in sé una traccia del divino *et conversim*. Per tale motivo, lo scrittore napoletano rende presente tale persuasione ad uno dei tre Magi che afferma: «le vie del cielo stanno sottosopra rispetto a quelle in terra»⁶⁷. Parimenti, lo svelamento dell'*alterità* dell'eterno istituisce e richiama l'*alterità* dello storico: il *volgersi divino* è, infatti, diafania di una ricomprensione con cui l'Assoluto assume il destino dell'uomo: «Sarò ciò che sarò è il titolo di un Dio che si è schierato a fianco del suo eletto, assumendone anche il nome [...]»⁶⁸. Questo imperativo è dunque il fulcro di una dialettica prospettica che si attiva quando Mosè chiama la divinità a testimonianza di quanto è la vicenda umana:

⁶⁷ E. De Luca, *La faccia delle nuvole*, cit., p. 27: «Eccomi giunto a voi, maestà neonata, da un lungo viaggio mi presento a voi vestito dei miei bei panni mentre voi giacete su una stuoia di campagna. Imparo la lezione: le vie del cielo stanno sottosopra rispetto a quelle in terra». Non può essere diversamente ed è ancora più indicativo che l'evangelista Matteo ponga tale capovolgimento proprio nel discorso delle beatitudini rendendoci partecipi della stringente logica di Gesù e della sua esigentissima etica: se si è sempre saputo che si deve amare il prossimo ed odiare il nemico, diversa è la prospettiva di Gesù: «amate i vostri nemici e pregate per i vostri persecutori» e del resto bisognerà imitare Dio «che fa sorgere il suo sole sopra i malvagi e sopra i buoni, e fa piovere sopra i giusti e sopra gli ingiusti» divenendo chiaro che «se amate quelli che vi amano, quale merito ne avete? [...] E se date il saluto soltanto ai vostri fratelli, che cosa fate di straordinario?» (*Mt* 5, 44-48)

⁶⁸ E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 53.

Non perché sia distratta o altrove, ma perché la preghiera come l'ingiunzione, imperativa e dal basso, è scintilla che accende la divinità, fiamma pilota che dal suolo fa richiamo al fulmine. Le mosse e le parole della creatura, nella scrittura sacra, coinvolgono il creatore⁶⁹.

Solo ora viene ad esplicitezza l'inessenzialità di ogni impresa che conservi reminiscenze babeliche: non tenendo ferma la dialettica anzi esposta, accade qui – parlando con Platone – che *transguardando* l'ὑπερουράνιος ci si accorge «salendo di piani oltre le nuvole, che il firmamento era inabitabile e forse inabitato»⁷⁰. Fare a meno di entrambi i poli dialettici porta al grande errore, alla «bestemmia per chi nega residenze all'Assoluto»⁷¹, le quali, del resto, assomigliano a luoghi inaccessibili, sulle vette più alte, e lì, dal tetto del mondo, sembrano più che altro luoghi d'esilio che, *ipso facto*, assumono la forma di confini. Per lo scrittore – che a nostro modo di vedere parrebbe esser vicino all'occorrenza levinassiana – sembrerebbe quasi una naturale conseguenza che il fallimento babelico dovesse essere foriero di maestranze di altre ere e di altri popoli che, in eguale misura «avrebbero innalzato opere mura-

⁶⁹ E. De Luca–G. Matino, *Almeno 5*, cit., p. 14.

⁷⁰ E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 14. Non certo così oltre si è spinto l'astronauta sovietico Titov che, secondo la dichiarazione di John Glenn, affermò di non avere visto Dio nello spazio: «E poi di Titov mi dette fastidio la frase: non ho visto Dio tra le stelle né gli angeli. Lo ripeté anche a me ed io gli dissi che il Dio nel quale credo non va a spasso per le stelle come un mostro volante» (in O. Fallaci, *Se il Sole muore*, Rizzoli, Milano 1965).

⁷¹ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 56.

rie altrettanto estese, ma le avrebbero disposte in orizzontale e le avrebbero destinate a confini»⁷². In ultimo, ci giunge chiarezza di quello che potremmo chiamare il *circolo* dell'ermeneutica anagogica: l'impossibilità che qualsivoglia trascendenza – ammesso e non concesso sia lecito chiamarla ancora così – possa essere inferita o raggiunta da un piano di pura immanenza, il quale, dall'altro lato, garantisce la legalità della trascendenza. Contro ogni logica dell'esilio divino e della concezione per la quale «L'altezza indica la differenza tra Dio e l'uomo, la distanza qualitativa, l'impossibilità di rintracciare. Dio è Dio e l'uomo è uomo. Dio sta in alto, l'uomo in basso [...]»⁷³, l'impresa mosaica porta allo scandalo; ciò avviene non per una oggettiva mancanza di condizioni, ma perché, *ex parte hominis*, «l'infimo agisce sull'onnipotente. “Reè”: convoca uno dei concreti sensi della divinità. Scenda e metta a fuoco. Faccia sentire il peso del suo sguardo sopra la rovina»⁷⁴. Parimenti – è questo dice molto sul cammino del cristianesimo – futile risulta la domanda di quelli che sarebbero stati i suoi primi due discepoli: «Rabbì [...] dove abiti?» (*Gv* 1, 38); come, ancora, il rassegnato ipotetico giovanneo posto sulle labbra di Marta: «Signore, se tu fossi stato qui [...]» (*Gv* 11, 21). Riteniamo che questo tempo verbale tradisce, come un basso ostinato,

⁷² E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 16. Sempre Levinas, nel corso del 1975-1976 così scrive: «Ciò che si chiama Dio può assumere senso solo a partire da queste relazioni altre. È solo a partire da tali relazioni che Dio può “manifestarsi” [...] (si tratta) di mettere l'accento sulle relazioni umane intese come lo straordinario in un significa un *al di fuori non spaziale*» (DMT, 253-254).

⁷³ E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 56

⁷⁴ E. De Luca–G. Matino, *Almeno 5*, cit., p. 14.

il sogno di un'unica fabbrica che arrivi all'origine dell'infinita varietà. Dio demolì a Scin'ar la pretesa di agguantare per virtù di tecnica, di ingegneria, l'universo. Non ne siamo rimasti persuasi. La dispersione lì avvenuta delle lingue e delle fedi da parte di Dio costituisce prova di una provvidenza che non è stata ancora apprezzata⁷⁵.

Ancorché non bisogna indulgere in questa direzione – che nelle scritture orienta la gran parte delle narrazioni – è pur sempre vero che essa è condizione antropologica dell'imperativo, del divino volgersi: così come precisa lo scrittore, l'ebraico utilizza il termine “hatà”, il cui significato – ben lontano dalla comune semantica di “peccato” – indica “uno sbaglio nella mira”, una “infedeltà al bersaglio”⁷⁶. Questa non tiene in debito conto che «il primato del cielo» si annuncia al pensiero nella dimora carnosa delle circostanze che, *de facto*, costituiscono la «scena» di Dio⁷⁷:

Tu amico scampo addita
Al dubbio, errante piè!
Pietoso Dio! ne àita':
Noi non viviam, che in Te!

⁷⁵ E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 19.

⁷⁶ E. De Luca–G. Matino, *Almeno 5*, cit., p. 14.

⁷⁷ «quel Dio soppianta ogni scrittore, è egli stesso artefice totale, anche del testo. Dio è autore della Bibbia e suo protagonista. In letteratura questa coincidenza si chiama autobiografia. Quel testo ne è la forma insuperata» (E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 10).

Non è questo, forse, l'aspetto più vistoso e significativo delle rivelazioni bibliche? Mosè, abile scalatore, sapeva per esperienza che se faticosa è la scalata in vetta, non meno lo sarebbe stata la discesa. Il passo decisivo per uscire dall'imbarazzo dell'idolatria e della perfezione del divino – che abitano vette sante, simili ad isole beatissime – sta in un necessario cambiamento di rotta⁷⁸: «è giunto il momento in cui né su questo monte, né in Gerusalemme adorerete il Padre» (Gv 4, 21).

Conclusioni

Giunti agli esiti ultimi della rapida lettura delle interpretazioni offerte da Erri De Luca⁷⁹ – nell'ampio ventaglio di considerazioni certamente possibili – dovremmo ancora indugiare su alcune altre osservazioni. Se, *in primis*, l'oggetto della nostra lettura è stato il De Luca lettore e narratore della Scrittura, ciò non è stato solamente frutto di una scelta metodologica precisa, ma il risultato di quello che avevamo fissato come esito del

⁷⁸ Cfr. G. Di Martino, *Salite e risalite per i monti cari al vangelo*, in E. De Luca, *Sottosopra*, cit., p. 71.

⁷⁹ Bisogna precisare che questa espressione non è del tutto corretta, almeno al dire dello stesso scrittore: «Studio l'ebraico, leggo la Bibbia. Alcune pagine, alcune parole mi hanno rivelato qualcosa della loro verità e mi hanno istigato a darne notizia. Non ho adattato il testo ad una interpretazione, ne sono stato invece piegato. Per accogliere una rivelazione, grande o piccola che sia, basta a volte essere docili, termine che indicava in origine la disponibilità a farsi istruire» (E. De Luca, *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 9).

presente contribuito. Se metodologicamente si accorda con il parere di L. Zappella, per cui la Bibbia costituisce sia matrice narrativa che modello stilistico⁸⁰, per noi ciò è da ricercarsi sull'altro livello delle "tracce anagogiche" della letteratura deluciana. Per queste è infatti possibile che si esiga un cambiamento del tono critico dei pareri sulla "automitizzazione" quale

costruzione della leggenda personale effettuata sulla base di un grande macrotesto, la Bibbia, fino ad intraprendere il tentativo di concepire la propria biografia e la propria narrativa non solo riferendosi a concetti e contenuti biblici, ma anche cercando di spiegare le tappe della vita dell'autore o delle vicissitudini dei suoi protagonisti attraverso il prisma biblico [...] ⁸¹.

Diversamente, bisognerebbe valutare con più attenzione quelle aperture esistenziali che giustificano lo scrittore ad offrire una interpretazione, in certo senso *biunivoca* o *speculare*, che porta le narrazioni a farsi ermeneutica della esistenza e, *conversim*, questa a farsi interprete delle narrazioni. Per questo s'intende meglio la biblicità delle narrazioni di De Luca: non solo per l'ovvio riferimento a racconti e personaggi biblici, ma soprattutto perché capaci di esprimerne la sua peculiarità: quel che conta è il *participio presente*, il rendere il lettore *partecipante* all'avvenimento della parola:

⁸⁰ L. Zappella, *Il vangelo secondo Erri De Luca*, cit., p. 162 e ss.

⁸¹ A. Porczyk, *Erri De Luca e la Bibbia. Un autore formatosi sulle Sacre Scritture*, Dante&Descartes, Napoli 2019, p. 40.

le persone di fede hanno un vantaggio: conservano la speranza di essere contemporanee del Messia e della fine del mondo, di vedere i cieli squarciarsi come un lenzuolo vecchio e compiersi l'imperscrutabile democrazia del giorno ultimo. Le persone di fede dipendono meno delle altre dal capriccioso alternarsi dei molti saltimbanchi del terrore⁸².

Questa consapevolezza prospettica, sotto la «luce degli inizi», porta lo scrittore ad intendere e comunicare del trasparire da quelle sante parole la ragione *altra*, quel senso di una grazia, a cui una lingua assieme alle sue narrazioni chiamano la storia del mondo: ragione che risiede nell'unica tautologia di quel *nome* che ogni ebreo fa cercatore sul testo di «pezzi del nome di Dio, non simboli ma lettere sue medesime [...]»⁸³ che eccede ogni fiato. Di qui, in ultimo, viene a chiudersi il cerchio del nostro discorso perché questa ricerca affannosa, inesausta, insonne, di quel *Nome*, sembrerebbe corrispondere – concedendo spazio alla nota lirica di Friedrich Hölderlin – a quell'*Aperto*: «Su vieni! Guardiamo nell'Aperto, / Cerchiamo ciò che è nostro, per quanto lontano»⁸⁴. Di contro al parere di

⁸² E. De Luca, *Pianoterra*, cit., pp. 75-76.

⁸³ Id., *Una nuvola come tappeto*, cit., p. 55.

⁸⁴ F. Hölderlin, *Pane e vino*, in Id. *Liriche*, Adelphi, Milano 1977, vol. II, p. 115. Riteniamo che la stessa tensione abiti le parole di *Dt* 30, 11-13: «Questo comando che oggi ti ordino non è troppo alto per te, né troppo lontano da te. Non è nel cielo, perché tu dica: Chi salirà per noi in cielo, per prendercelo e farcelo udire e lo possiamo eseguire? Non è di là dal mare, perché tu dica: Chi attraverserà per noi il mare per prendercelo e farcelo udire e lo possiamo eseguire? Anzi, questa parola è molto vicina a te, è nella tua bocca e nel tuo cuore».

Severino – riportato in apertura del presente contributo – qui si tratta non dell'isolamento, dell'astrazione, ma della partecipazione, della integrazione alla vita del Tutto, dell'Intero, dell'Eterno, che con le lettere di un alfabeto ha voluto legare nell'*uno* qualsivoglia molteplicità.

Giannicola Maraglino

XI. Cenni e luoghi di *pietà* nei poemi gerosolimitani di Tasso

di *Serena Nardella*

1.

Era stato Salviati, nel corso della *querelle* cinquecentesca¹, a focalizzare l'attenzione sul primo verso della *Liberata* («Canto

¹ Il dibattito coinvolse, ancor prima dell'autore, un numero elevatissimo di letterati e intellettuali provenienti dall'intera penisola e, prendendo il via con la divulgazione di un testo dialogico di Camillo Pellegrino, interessò anche Salviati e la Crusca: a partire dal dualismo tassisti/ariostisti si passarono in rassegna tutte le peculiarità del poema. Per una consultazione agevole degli scritti nel loro insieme vd. AA. VV., *Controversie sulla Gerusalemme Liberata*, 6 voll., Capurro, Pisa 1827-1828. Per una ricognizione della polemica vd. Vivaldi, *La più grande polemica del '500 (pro e contro la «Liberata» e il «Furioso»)*. *Studi di storia letteraria*, Calìò, Catanzaro 1895; A. Solerti, *Bibliografia delle polemiche intorno alla «Gerusalemme Liberata»*, in *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*, Le Monnier, Firenze 1892, pp. 33-49; E. Scarano, *La critica rinascimentale, in Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di G. Baroni, Utet, Torino 1997, pp. 205-222; C. Gigante, F. Sberlati, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'«Orlando furioso» e sulla «Gerusalemme liberata»*. *Torquato Tasso, in Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 391-413; S. Nardella, *Schede sul lessico*

l'arme pietose e 'l capitano»), quando considerava tra gli errori «non del Tasso, ma del suo non intender la lingua»² l'uso improprio dell'epiteto³ *pietoso* in luogo di *pio*. Se la riserva dell'Inferinato aveva già interessato più generalmente la questione degli *aggiunti*⁴, la difesa del poeta si era incentrata su una questione meramente linguistica, e cioè sulla necessità di tradurre *toscanamente*⁵ il *pius* latino. La stessa tesi sosterranno alcuni letterati, come Giulio Guastavini («*pietoso* è il volgare di *pio*, e da lui deriva»)⁶ e Giulio Ottonelli («era parimente biso-

dell'epica tassiana tra 'Liberata' e 'Conquistata'. Saggio d'analisi alla luce della polemica cinquecentesca antitassiana, in *Giornale di Storia della Lingua Italiana*, III, 2, 2024, pp. 61-78.

² L. Salviati, *Degli Accademici della Crusca, difesa dell'«Orlando Furioso» dell'Ariosto contra 'l dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima*, Domenico Manzani, Firenze 1585, c. 37v.

³ L'insistenza nell'uso degli epiteti è uno dei temi dibattuti (L. Salviati, *Lo 'nferinato secondo ovvero dell'Inferinato accademico, Risposta al libro intitolato Replica di Cammillo Pellegrino*, A. Padovani, Firenze 1588, p. 299). Gli epiteti sono definiti da F. Giambullari (*Regole della lingua fiorentina*, a cura di I. Bonomi, Accademia della Crusca, Firenze 1986, p. 273, VII, 347) come *aggiunti* accostati «al nome sostantivo, per più evidente dimostrazione del significato particolare».

⁴ Gli aggettivi sono considerati dai grammatici *aggiunti*, «poiché si aggiungon sempre all'altre voci, cioè ai nomi sostantivi» (cfr. G. Ruscelli, *De' commentarii della lingua italiana*, a cura di C. Gizzi, vol. I, Vecchiarelli, Manziana 2016, p. 801, VII, 5, 3).

⁵ T. Tasso, *Apologia del sig. Torquato Tasso in difesa della Gerusalemme Liberata*, Giulio Cesare Cagnacini, Ferrara 1585, p. 109.

⁶ Cfr. G. Guastavini, *Risposta di Giulio Guastavini all'Inferinato Accademico della Crusca intorno alla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*, Comino Ventura, Bergamo 1588, c. 75v.

gno che essi fiorentini mostrassero la differenza che essi fanno tra *pietoso* e *pio*)⁷, coinvolti nel dibattito, mentre la Crusca insisterà ancora, sia sulla ricorsività del solo *pio* nei modelli letterari trecenteschi⁸, sia sull'inadeguatezza dell'accostamento ossimorico della forma *pietoso*, quale sinonimo di 'misericordioso', 'compassionevole', al sostantivo *armi*⁹ nel verso gerosolimitano.

⁷ G. Ottonelli (*Discorso di Giulio Ottonelli sopra l'abuso del dire Sua Santità, Sua Maestà, Sua Altezza, senza nominare il papa, l'imperatore, il principe. Con le difese della Gierusalemme Liberata del sig. Torquato Tasso dall'opposizioni de gli Academici della Crusca*, Vassalini, Ferrara 1586, p. 106) sottolinea la sovrapponibilità dei due attributi impiegati indistintamente da Petrarca: *Rvf*, CCLXXXV, 1 («Ne mai pietosa madre al caro figlio») e *Tr. Mor.*, II, 93 («Ne per ferza è però madre men pia»).

⁸ L. Salviati (*Dello infarinato accademico della Crusca, Risposta all'Apologia di Torquato Tasso intorno all'«Orlando Furioso» e alla Gerusalemme Liberata*, Meccoli-Mugliani, Firenze 1585, p. 130) citerà a tal proposito Petrarca (*Tr. Pud.*, I, 11) e Dante come promotori dell'aggettivo *pio*.

⁹ Cfr. C. Fioretti, *Considerazioni di Carlo Fioretti da Vernio, intorno a un discorso di m. Giulio Ottonelli da Fanano sopra ad alcune dispute dietro alla «Gierusalemme» di Torquato Tasso*, Padovani, Firenze 1586, p. 46. Autore delle *Considerazioni* fu in realtà lo stesso Salviati, «il qual veramente [*in*] queste medesime considerazioni cita il suo *Infarinato II*, dopo avere espresso il suo nome, in tempo che questo *Infarinato II* da niuno era stato peranche veduto; poichè scappò fuori solamente nel 1588, che vuol dire due anni dopo uscite in luce queste *Considerazioni*» (G. Fontanini, *Biblioteca Dell'eloquenza Italiana Di Monsignore Giusto Fontanini, Arcivescovo D'Ancira: Con Le*

L'episodio polemico ha sollecitato dapprima una ricerca più ampia, nel primo e nel secondo poema di Tasso, relativa alla presenza (ed eventualmente compresenza) dei due aggettivi, per verificare l'esistenza di una differenza di impiego tra gli stessi. Nella *Liberata* il lemma *pietoso* occorre 25 volte¹⁰, divenute 37 nella *Conquistata*¹¹: i passi sovrapponibili sono soltanto 8¹². I casi di espunzione sono dovuti principalmente all'estromissione dalla riscrittura, causata da diverse ragioni¹³,

Annotazioni del Signor Apostolo Zeno, Istorico e Poeta, 2 voll., Gozzi, Parma 1803, vol. I, p. 348).

¹⁰ In *Lib.* VI, 76, 3; XI, 2, 6; XII, 20, 3; XII, 23, 1; XIII, 67, 2; XIII, 77, 2; XIV, 108, 1; XIX, 113, 7; XIX, 114, 2; XX, 129, 2; XX, 142, 2 (*pietosa*); I, 1, 1; III, 54, 5 (*pietose*); XII, 74, 1; XVIII, 33, 1; XIX, 38, 6 (*pietosi*); III, 74, 1; IV, 65, 7; VII, 16, 8; IX, 32, 2; XII, 87, 5; XVI, 61, 8; XIX, 45, 5; XIX, 82, 2; XIX, 101, 5 (*pietoso*).

¹¹ In *Conq.* IV, 15, 3; IV, 41, 6; V, 65, 4; VII, 96, 3; VIII, 75, 6; XV, 1, 8; XV, 20, 3; XV, 23, 1; XIV, 140, 2; XXIII, 126, 6 (*pietosa*); VI, 41, 3; VII, 40, 1; XIV, 2, 6; XVIII, 54, 1; XX, 75, 4; XXI, 48, 6; XXIII, 113, 2 (*pietose*); I, 7, 8; XV, 87, 1; XXII, 17, 1; XXIII, 75, 4 (*pietosi*); I, 70, 6; I, 96, 4, II, 60, 6; II, 77, 8; IV, 21, 6; V, 46, 6; V, 66, 7; VIII, 129, 1; X, 31, 2; XIII, 63, 8; XIV, 18, 7; XV, 100, 5; XVIII, 128, 1; XX, 26, 2; XXI, 58, 7; XXI, 72, 5 (*pietoso*).

¹² *Lib.*, VI, 76, 3 > *Conq.*, VI, 96, 3; *Lib.*, XII, 20, 3 > *Conq.*, XV, 20, 3; *Lib.*, XII, 23, 1 > *Conq.*, XV, 23, 1; *Lib.*, XIII, 77, 2 > *Conq.*, XIX, 140, 2; *Lib.*, XII, 74, 1 > *Conq.*, XV, 87, 1; *Lib.*, XVIII, 33, 1 > *Conq.*, XX, 17, 1; *Lib.*, XIX, 38, 6 > *Conq.*, XXIII, 75, 4; *Lib.*, IV, 65, 7 > *Conq.*, V, 66, 7; *Lib.*, IX, 32, 2 > *Conq.*, X, 31, 2; *Lib.*, XVI, 61, 8 > *Conq.*, XIII, 63, 8; *Lib.*, XII, 87, 5 > *Conq.*, XV, 100, 5.

¹³ Le occorrenze della *Liberata* espunte appartengono a ottave completamente rielaborate nel secondo testo (*Lib.*, XIII, 67; XX, 142; III, 74) o a sezioni cassate: riguardo a *Lib.*, XIX, 108; XIX, 113;

di alcune ottave o sezioni in cui la voce dapprima figurava, anche se esistono tre luoghi confrontabili tra i due lavori, in cui però non sembra individuarsi un criterio di sostituzione incentrato su un aspetto concettuale:

a) «Canto l'arme pietose e 'l capitano» (*Lib.*, I, 1, 1) > «Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano» (*Conq.*, I, 1, 1)

b) «Su le pietose braccia i fidi amici / portarlo, caro peso ed onorato» (*Lib.*, III, 54, 5-6) > «Sul funebre ferètro i fidi amici / portarlo, caro peso ed onorato» (*Conq.*, IV, 64, 5-6)

c) «Con pietosa armonia supplici note» (*Lib.*, XI, 2, 6) > «Con soave armonia, pietose note» (*Conq.*, XIV, 2, 6)

La riformulazione del primo verso (a) obbedisce probabilmente alle istanze accademiche e risente di una problematicità emersa già in una primigenia fase di scrittura¹⁴. Nel secondo luogo (b) è ampliata nel poema riformato la solennità del quadro relativo alle esequie di Dudone-Guidone e il nuovo

XIX, 114; XIX, 45; XIX, 82; XIX, 101, i passi fanno parte di diverse porzioni del XIX canto rimosse o rimaneggiate da Tasso; in *Lib.*, XX, 129 si tratta di Rinaldo che nella *Liberata* uccide Tisaferne e salva Armida in procinto di trafiggersi; in *Lib.* VII, 16 si racconta l'episodio di Ermina fra i pastori anch'esso estromesso dal secondo poema.

¹⁴ Del resto, la prima ottava fu rivisitata molteplici volte (cfr. E. Scotti, *I testimoni della fase alfa della «G.L.»*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 1-9 e M. Pastore Stocchi, *Sopra l'incipit della «Gerusalemme liberata»*, in Id., *Forme e figure. Retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, Cesati, Firenze 2008, pp. 71-88).

verso rincorre meglio il gioco allitterante¹⁵. Nel terzo (c), infine, la sostituzione (*soave*) permette il recupero dell'aggettivo nel secondo emistichio.

Non si riscontrano passi della *Conquistata* in cui il poeta abbia rimpiazzato la forma *pietoso* della *Liberata* con *pio*, difeso dai letterati in fase staccante. Anche *pio* ricorre notevolmente nel primo lavoro di Tasso, in 49 casi¹⁶, ampliati ancora (81) nel secondo¹⁷.

A questo punto è necessario interrogare la lessicografia in chiave diacronica, per comprendere se esista nella produzione letteraria e se sia stata descritta una differenza di uso delle due forme. Consultando il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*¹⁸ è possibile osservare come, solo a partire dalla terza edizione, si attestò per il lemma *pietoso* una duplice definizione: nella prima accezione, l'aggettivo tradurrebbe il lat. *miseri-cors*¹⁹, nella seconda rappresenterebbe un equivalente di *pio*,

¹⁵ Anche il nuovo assetto del rituale funebre concorre al più insistito scenografismo visivo della *Conquistata*, che amplifica i caratteri celebrativi di ogni processo messo in atto (per una breve ricognizione sulla questione, cfr. A. Di Benedetto, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Liguori, Napoli 1996, p. 220).

¹⁶ Si aggiungono 7 occ. del femminile singolare (*pia*), 4 occ. del femminile plurale (*pie*) e 1 occ. del maschile plurale (*pii*).

¹⁷ Si aggiungono 8 occ. del femminile singolare (*pia*), 3 occ. del femminile plurale (*pie*) e 1 occ. del maschile plurale (*pii*).

¹⁸ Vd. *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (di qui in poi *Crusca*), in *Lessicografia della Crusca in rete* (<http://new.lessicografia.it>), s. v. *pietoso*.

¹⁹ Vd. *Crusca I-IV*, s.v. *pietoso*.

quale resa del lat. *pius* (e tra gli esempi è citata *Lib.*, I, 1)²⁰. Nelle precedenti edizioni del *Vocabolario*, invece, per *pietoso* figura solo il significato «pien di pietà: misericordioso, compassionevole», mentre quello di «religioso, devoto» è affidato in esclusiva all'aggettivo *pío*²¹. Il Battaglia riferisce la seguente come quarta definizione di *pietoso*: «che nutre un profondo sentimento religioso ed è scrupolosamente dedito al culto della divinità; pio, devoto»; cita come primo esempio il poeta quattrocentesco Antonio Cammelli²². La sovrapposizione semantica, per la quale *pietoso* ingloberebbe anche la sacralità connessa all'altro aggettivo e più comunemente al concetto di *pietas* romana²³, avviene, tuttavia, già in Dante, se si osservi *Conv.*, II, 10, 5: «Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda *pietoso* lo chiama»²⁴. Sappiamo, però, quanto il richiamo alla figura di Enea sia più spesso prerogativa della forma *pío* («pius Aeneas» in *Aen.* I, 220 + 17 occ.) e nella *Liberata* è certamente già vivo il legame con il poema virgiliano²⁵. Del resto, sono proprio

²⁰ Vd. Crusca III-IV, s.v. *pietoso*.

²¹ Vd. Crusca I-IV, s.v. *pío*. Per *pío*, invece, fin dalla prima edizione il *Vocabolario* attesta anche, come seconda accezione, «misericordioso, pietoso. Lat. misericors. Gr. ἐλεήμων».

²² Vd. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, UTET, Torino 1961 ss. (di qui in poi GDLI), s.v. *pietoso*.

²³ Per una ricognizione sul tema vd. L. Gagliardi, *La "pietas" al tempo di Augusto. Tra sentimento e diritto*, in *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, a cura di S. Segenni, Le Monnier Università, Firenze 2018, pp. 153-169.

²⁴ L'esempio è riportato in GDLI, s. v. *pietoso*, acc. 6.

²⁵ Già V. Vivaldi (*La Gerusalemme Liberata studiata nelle sue fonti*, Vecchi, Trani 1901, p. VIII) definiva la *Liberata* come l'«Eneide del

le virtù dei grandi eroi («si ritrova in Enea l'eccellenza della pietà, della forza militare in Achille, della prudenza in Ulisse»²⁶) enucleate nei *Discorsi dell'Arte poetica* (I, 12) a essere conferite al capitano della schiera crociata. Tuttavia, già nel primo lavoro gerosolimitano di Tasso, l'accostamento di Goffredo all'Enea virgiliano, richiamato fin da I, 1, 4 «molto soffrì nel glorioso acquisto» che ricorda *Aen.*, I, 5 («multa quoque et bello passus»)²⁷ e rincorso dal parallelismo delle rispettive formule incipitarie (*Lib.*, I, 1 «Canto l'arme pietose e 'l capitano» e *Aen.*, I, 1, «Arma virumque cano»), è realizzato dalla forma *pietoso*, che proprio nel primo verso costituisce un ponte tra i due temi principali (la guerra e l'uomo Goffredo, che tale conflitto è chiamato a risolvere), come se il concetto di *pietà* sia atto, da una parte, a mitigare la crudezza dello scontro cui la menzione delle *armi* sembrerebbe accennare e, dall'altra, a chiarire e a giustificare il senso dell'agire del capitano, il cui

Cristianesimo» e ne passava in rassegna i tratti comuni in prospettiva intertestuale. Sulla questione si veda M.T. Girardi, *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Gerusalemme Conquistata»*, in *Studi tassiani*, XXXIII, 1985, pp. 5-68. Su singoli aspetti cfr. M. Saccenti, *Un episodio virgiliano nella «Conquistata»*, in *Lettere Italiane*, XVIII, 4, 1966, pp. 427-435; L. Benedetti, *Tasso, Virgilio e il «sanguinoso mantto» di Goffredo: intertestualità e riscrittura nella Gerusalemme Liberata*, in *MLN*, CXXXIV, 2019, pp. 239-251.

²⁶ Il testo è citato da T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, pp. 1-55.

²⁷ Il testo dell'*Eneide* è citato da Virgilio, *Eneide. Testo originale a fronte*, a cura di E. Paratore, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

ricorso alla contesa troverebbe esclusiva origine nelle finalità missionarie che la stessa *pietas* vuole richiamare.

Sembrerebbe già, quindi, che l'uso di *pietoso* in luogo di *pio* del primo verso della *Liberata* testimoni l'avvio di un processo sincretico tra sacro e profano che si concluderà nella *Conquistata*²⁸. La sovrapposizione di componente classica e religiosa è per Tasso il fine ultimo di ogni produzione poetica²⁹. Ancor più nel poema riformato alle autorità classiche citate nei due libri del *Giudicio*³⁰ (Omero, Virgilio, Cicerone, sofisti e tragici greci, storici greci e latini, Esiodo, Lucrezio, Dante, Platone e Aristotele) si aggiungono i Padri della Chiesa e i riferimenti biblici. Ma l'inglobamento di sapere poetico e dottrina è ottenuto anche attraverso un avvicinamento stilistico tra i due mondi³¹.

²⁸ Cfr. M.T. Girardi, *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Gerusalemme Conquistata»*, cit., pp. 37-47 e S. Nardella, *Resa biblica e sincretismo nella 'Conquistata'*, in *Letteratura e Bibbia. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 14-19 settembre 2020*, Fondazione Natalino Sapegno, Morgex 2022, pp. 201-203.

²⁹ Cfr. M.T. Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*. *Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio»*, ESI, Napoli 2002, p. 15.

³⁰ Per il testo di riferimento: T. Tasso, *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. Gigante, Salerno Editrice, Roma 2000.

³¹ Si veda la questione del solio divino: in *Giud.*, I, 123 Tasso dapprima conferma la provenienza dell'argomento trattato nella *Conquistata* (X, 58-59) dalla *Liberata* (IX, 56-57); poi precisa che nel nuovo poema la descrizione della sede di Dio sarebbe stata affrontata in maniera più consona perché ripresa dalle Sacre Scritture. Infatti, in *Conq.*, I, 10 è parafrasato il testo di *Isaia*, 6, 1-2. Eppure la similitu-

2.

Non resta, quindi, che indagare più a fondo i luoghi e le valenze della *pietà* e dei suoi corradicali nei due poemi, per verificare gli eventuali caratteri di questa fusione concettuale.

Intanto, risulta evidente che il termine sia accolto nella *Liberata* in prospettiva polisemica. Non è un caso che nella sua prima occorrenza poetica (I, 23, 6) la forma rimandi metonimicamente al concetto di *fede*:

Ma fu de' pensier nostri ultimo segno
 espugnar di Sion le nobil mura,
 e sottrarre i cristiani al giogo indegno
 di servitù così spiacente e dura,
 fondando in Palestina un novo regno,
 ov'abbia la pietà sede sicura;

dine centrale, che spiega l'immagine degli *spiriti divini* che coprono il volto e i piedi di Dio, e l'aggettivo *vetusto* per designare quest'ultimo sono tracce inconfondibili dell'ambizione sincretica di Tasso: in *Conq.*, I, 116 Dio assume le movenze di Giove; la presenza di Armida nella *Conquistata* è giustificata dalla nuova immagine della sirena di origine omerica ma ripresa da *Isaia*. Ulteriore esempio multiculturale è rappresentato dalla statua «veduta da Nabucodonosor» (*Giud.*, I, 164): in *Conq.*, XI, 93-94 Tasso fonde insieme il testo biblico (*Daniele*, 2, 31-35), dantesco (*Inf.*, XI, 93-94), Plinio (*Nat. Hist.*, VII, 73) e Agostino (*De civitate dei*, XV, 9). Sul tema si veda R. Morace, *L'allegoria biblica tra la "Gerusalemme Conquistata" e il "Mondo Creato*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, a cura di T. Piras, EUT, Trieste 2011, pp. 41-53.

né sia chi neghi al peregrin devoto
d'adorar la gran tomba e sciòrre il voto³².

La primigenia connessione tra *pietà* e *fede* assume un intento programmatico, come se la *pietà* configurasse simbolicamente la dottrina stessa e ne rappresentasse il dogma essenziale. Lo stesso richiamo sembra ripetersi in II, 9, 7-8 («ben è pietà che, la pietade³³ e 'l zelo/ uman cedendo, autor se 'n creda il Cielo»).

³² Il testo della *Gerusalemme Liberata* (qui e altrove) è citato da T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Carretti, Mondadori, Milano 1957, vol. I.

³³ L'osservazione, in aggiunta alla vulgata, dei testimoni attendibili della *Liberata*, individuati da L. Poma (*Studi sul testo della «Gerusalemme Liberata»*, Clueb, Bologna 2005 pp. 165-167) in N, il ms. XIII C 28 della Biblioteca Nazionale di Napoli, in Es³, il ms. It. 1035: α.K.5.39 della Biblioteca estense di Modena e in B¹, la prima delle stampe Bonnà (*Gierusalemme Liberata. Poema heroico del sig. Torquato Tasso. Al Sereniss. Signore, il Signor Donno Alfonso II d'Este duca di Ferrara. Tratta dal vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre edittioni, et con l'Allegoria dello stesso Autore*. In Ferrara 1581. Per Vittorio Baldini [con dedicatoria al Duca di Febo Bonnà 24 giugno 1581]), ha confermato la compresenza delle forme allotropiche (*pietà*, *pietade*, *pietate*) nel primo poema: diversamente e più in generale per gli astratti latini in -TATEM e -TUTEM, in base a quanto emerso dall'osservazione della *princeps* (T. Tasso, *Gerusalemme Conquistata del Sig. Torquato Tasso. Libri XXIII. All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Signor Cinthio Aldobrandini card. di San Giorgio*, Guglielmo Facciotti, Roma 1593) e del manoscritto autografo (T. Tasso, *Gerusalemme Conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, ed. critica a cura di C. Gigante, Edizioni

La complessità del tema inizierà però a delinearsi nel IV canto, che vedrà Armida supplice nei confronti della schiera crociata a seguito di un falso racconto biografico (IV, 43-64). La richiesta di aiuto della maga commuove e a tratti attrae i cavalieri, ma, almeno inizialmente, non Goffredo (IV, 65-69). Il discorso fallace della pagana farà insistentemente leva sulla *pietà*:

Ed io, che nacqui in sì diversa fede
 che tu abbassasti e ch'or d'opprimer tenti,
 per te spero acquistar la nobil sede
 e lo scettro regal de' miei parenti;
 e s'altri aita a i suoi congiunti chiede
 contro il furor de le straniere genti,
 io, poi che 'n lor non ha pietà più loco,
 contra il mio sangue il ferro ostile invoco.

Io te chiamo, in te spero; e in quella altezza
 puoi tu sol pormi onde sospinta io fui,
 né la tua destra esser dée meno avezza
 di sollevar che d'atterrar altrui,
 né meno il vanto di pietà si prezza
 che 'l trionfar de gl'inimichi sui;
 e s'hai potuto a molti il regno tòrre,
 fia gloria equal nel regno or me riporre.

dell'Orso, Alessandria 2010) si dà netta precedenza nella *Conquistata* alla forma in sorda, secondo una tendenza petrarchesca (cfr. anche M. Vitale, *La lingua del Canzoniere*, «*Rerum vulgarium fragmenta*» di Francesco Petrarca, Antenore, Padova 1996, pp. 102-103).

Ma se la nostra fé varia ti move
a disprezzar forse i miei preghi onesti,
la fé, c'ho certa in tua pietà, mi giove,
né dritto par ch'ella delusa resti.
Testimone è quel Dio cha tutti è Giove
Ch'altrui più giusta aita unqua non desti.
Ma perché il tutto a pieno intenda, or odi
le mie sventure insieme e l'altrui frodi³⁴.

E poi ancora, qualche ottava dopo:

Ma il primo lustro a pena era varcato
dal dì che'lla spogliossi il mortal velo,
quando il mio genitor, cedendo al fato,
forse con lei si ricongiunse in Cielo,
di me cura lassando e de lo stato
al fratel, ch'egli amò con tanto zelo
che, se in petto mortal pietà risiede,
esser certo dovea de la sua fede³⁵.

Come nota Tomasi, «attorno alla *pietas*, intesa da un lato in senso squisitamente cavalleresco e cortese e dall'altro in senso epico cristiano, si svolge, prima in Goffredo [...], poi negli altri cavalieri crociati, un drammatico conflitto che coinvolge le ragioni profonde del senso della missione crociata»³⁶. Armida sollecita l'intervento dei cristiani insistendo sul concet-

³⁴ *Lib.*, IV, 40-42.

³⁵ *Lib.*, IV, 44.

³⁶ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Tomasi, BUR, Milano 2009, p. 96.

to cavalleresco del soccorso, ancora proposto nel *Furioso*³⁷, ma nella nuova ottica controriformista l'invocazione deve essere necessariamente riletta in chiave cristiana, come sentimento di misericordia nei confronti degli oppressi.

Esiste, tuttavia, un terzo livello di trasfigurazione semantica, perché la *pietas* intesa come compassione caritatevole non combacia necessariamente con l'intento evangelizzatore dell'impresa di Goffredo. E ciò è testimoniato dalla battuta del capitano in risposta ad Armida:

Ben ti prometto (e tu per nobil pegno
mia fé ne prendi, e vivi in lei sicura)
che se mai sottrarremo al giogo indegno
queste sacre e dal Ciel dilette mura,
di ritornarti al tuo perduto regno,
come pietà n'essorta, avrem poi cura.
Or mi farebbe la pietà men pio,
sanzi il suo dritto io non rendessi a Dio³⁸.

La compresenza nello stesso verso della forma *pietà* e dell'epiteto *pio* gioca proprio sull'ambivalenza dei significati. Sembrerebbe cioè, in questo caso, che, superato l'ideale meramente cortese cui allude Armida, anche il sentimento di misericordia, che pure è già rivissuto in ottica cristiana, distragga il *pio Buglione* dalla più ampia impresa di conquista. Dunque, *pietas* cristiana e classica (seppure quest'ultima risignificata in

³⁷ Si veda P. Jin-Kyung, *Il Lessico Cavalleresco nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto* (https://iris.unive.it/retrieve/b73141db-7b25-49bc-967e-4edd7e31fc25/Park_955431_tesi.pdf), pp. 101ss.

³⁸ *Lib.*, IV, 69.

prospettiva ecumenica) rivelano adesso la loro incolmabile distanza. Il «titolo di *pio*» (*Lib.*, XIII, 67, 1) rappresenta un'acquisizione diversa e nuova del capitano che, come era per Enea, non è accessibile a tutti. È una qualifica onorifica che tradisce un progetto divino finalizzato al trionfo della fede nel mondo. E può attribuirsi unicamente al prescelto per la missione devota: nelle sue 49 occorrenze *pio* è epiteto del solo Goffredo («pio Goffredo», «pio Buglione» «pio fratel³⁹»); talvolta è assegnato ad azioni che abbiano a che fare con la sacralità rituale («pompa sacra e pia», XI, 3, 8; «grande ufficio e pio», XII, 67, 4) o con il divino («il guardo pio» di XIII, 72, 6 è quello di Dio). In un unico luogo della *Liberata* Tancredi (VI, 74, 8) sarà fregiato del medesimo titolo, ma solo per bocca di Erminia che si interroga sull'illogicità della propria passione amorosa.

Dunque, *Lib.*, XIII, 67 riferisce che, anche nella percezione del primo tra i crociati, i due significati evocati dallo stesso termine non sono sovrapposti. Ma il passo suggerisce un ulteriore approfondimento:

Or mira d'uom c'ha il titolo di pio
 providenza pietosa, animo umano:
 la salute de suoi porre in oblio
 per conservarsi onor dannoso e vano;
 e veggendo a noi secchi i fonti e 'l rio,
 per sé l'acque condur fa dal Giordano,

³⁹ In *Lib.*, I, 40, 3 è così chiamato Goffredo quando nella rassegna degli schieramenti (35-64) è narrata la vicenda personale che lo ha portato al comando.

e fra pochi sedendo a mensa lieta,
mescolar l'onde fresche al vin di Creta⁴⁰.

Si tratta di una porzione del discorso di lamentela dell'esercito nei confronti del condottiero, a causa delle difficili condizioni del campo causate dall'arsura. Qui il riferimento al «titolo di *pìo*», cui fanno cenno i combattenti, assume un tono sarcastico che permette di osservare da una diversa angolazione la figura del capitano, accusato di provvedere adesso alla sua personale realizzazione (e la qualifica di *pìo* sembra da un lato alludere al valore epico della sua missione, dall'altro accennare alla possibilità che il potere a lui conferito possa risolversi in un'autoaffermazione) e, dunque, di non prestare attenzione alla vera componente di misericordia che il sintagma «providenza pietosa» vuole rimarcare.

Questa allusione, che nella narrazione è risolta attraverso la successiva preghiera di Goffredo (XIII, 70-72) che indurrà l'intervento divino, è sufficiente a insinuare nel lettore un marginale sospetto relativo all'inviolabilità del comandante. Il carattere oscillatorio della sua regalità è stato oggetto di diversi studi⁴¹: risulta evidente in alcuni passi il riferimento al suo umano desiderio di preporre il consolidamento della propria autorità a una più remissiva attuazione di un volere superiore. Si vedano i vv. 7-8 di *Lib.*, XI, 52 («Così guardava, e già sentiasì il core / tutto avampar di generoso ardore»). L'impeto del

⁴⁰ *Lib.*, XIII, 67.

⁴¹ E. Russo, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella Liberata*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CXCIV, 648, 2017, pp. 481- 498.

condottiero appare sovrastare la sua capacità di giudizio, rendendo opaco il principio razionale che egli incarna a vantaggio di una nuova ricerca di gloria individuale, la stessa ambizione che, nella sua preghiera di *Lib.*, II, 83, 1-2, si era preoccupato di negare («ché non ambiziosi avari affetti / ne spronaro a l'impresa, e ne fur guida»). Da una parte, dunque, con il «trasser primiero» le mura⁴², titolo d'onore eroico e individuale, l'errore dell'undicesimo della *Liberata*⁴³ abbasserebbe le aspettative riposte dal lettore nel *pío Buglione*, che in *Lib.*, XI, 75, 5 è «avido di battaglia» (poi *bramoso*, invece, in *Conq.*, XIV, 97, 6), ricalcando l'*avidus pugnae* virgiliano⁴⁴; dall'altra, come nel caso del suo *triplice grido* di *Lib.*, XI, 76, 8⁴⁵, della furia sanguinosa che si scatena in *Lib.* XI, 76-77⁴⁶ e delle manifestazioni di ira (come in *Lib.*, V, 26, 6, «ne potà l'ira ormai tener più chiusa»), sembrerebbe verificarsi un avvicinamento tra l'orizzonte cristiano e quello pagano, quasi a screditarsi il primo a vantaggio del secondo.

Ma solo la *pietas* devozionale, quella connessa al valore profetico della missione cristiana e cristallizzata nell'epiteto *pío*, attiene in esclusiva al capitano. Alla *pietà*, invece, concepita come compassione, che pure è forma cristiana di amore, possono fare appello tutti i personaggi dell'opera (talvolta, come visto, ravvisandone persino la carenza nel loro duce).

⁴² *Lib.*, XI, 53, 5.

⁴³ Cfr. anche R. Bruscastelli, *L'errore di Goffredo* (G.L. XI), in *Studi tassiani*, XL-XLI, 1992-1993, pp. 207-232.

⁴⁴ Cfr. Russo, *Goffredo e Solimano*, cit., p. 497.

⁴⁵ Ripreso in *Conq.*, XIV, 98, 8.

⁴⁶ Della stessa cifra le ottave corrispondenti in *Conq.*, XIV, 98-100.

A tratteggiare la purezza di tale sentimento è Tasso che in *Lib.*, XVI, 52 racconta i nuovi impulsi di Rinaldo nei confronti di Armida:

Non entra Amor a rinovar nel seno,
che ragion congelò, la fiamma antica;
v'entra pietate in quella vece almeno,
pur compagna d'Amor, benché pudica
e lui commove in guisa tal cha freno
può ritener le lagrime a fatica.
Pur quel tenero affetto entro restringe,
e quanto può gli atti compone e infinge.

La passione per la maga ha fatto spazio adesso a un più profondo senso di commiserazione per le sorti della donna. E che si tratti di un valore distinto dallo sterile ideale cavalleresco è ben sottolineato qualche ottava più avanti:

Or che farà? dée su l'ignuda arena
costei lasciar così tra viva e morta?
Cortesìa lo ritien, pietà l'affrena,
dura necessità seco ne 'l porta.
Parte, e di lievi zefiri è ripiena
la chioma di colei che gli fa scorta.
Vola per l'alto mar l'aurata vela:
ei guarda il lido, e 'l lido ecco si cela⁴⁷.

Convivono nell'animo del crociato riabilitato le passioni enucleate in una progressiva acquisizione di consapevolezza

⁴⁷ *Lib.*, XVI, 62

del proprio ruolo nell'impresa: la *cortesìa* alla maniera cavalleresca e la più cristiana compassione (*pietà*) sono virtù necessarie a farlo desistere dalla tentazione di seguire l'amata; il senso del dovere (*dura necessità*), poi, lo allontana definitivamente dal precedente errore⁴⁸.

Sembra richiamarsi qui la stessa definizione di *pietà* riferita dal dialogo tassiano *Il N. ovvero de la pietà*⁴⁹:

Quella ch'è per sé giusta o che più tosto è una parte de la giustizia medesima, perciocché dimora in quella parte de l'animo la qual non è soggetta a le passioni, non chiameremo compassione, ma pietà; l'altra, la qual alberga ne l'appetito del senso, dove sono tutti gli affetti, e può partecipare e non partecipare di giustizia, chiameremo compassione o misericordia⁵⁰.

Diversamente dalla compassione, la *pietà* non coinvolgerebbe i sensi e si legherebbe strettamente alla giustizia. Si tratta di un valore che nei poemi del Tasso annichilisce le distanze ideologiche, perché accomuna vincitori e vinti.

Ne è capace lo sguardo di Dio in *Lib.*, XVIII, 14, 5-8:

La prima vita e le mie colpe prime
mira con occhio di pietà clemente,

⁴⁸ Sul passo si veda anche C. Scarpati, *Geometrie petrarchesche nella "Gerusalemme Liberata"*, in Id., *Tasso, i classici e i moderni*, Antenore, Padova 1995, pp. 1-74: 57.

⁴⁹ Il testo è citato da T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, introduzione di E. Raimondi, Rizzoli, Milano 1998, vol. I, pp. 213-228.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 223-224.

Padre e Signor, e in me tua grazia piovì,
sí che 'l mio vecchio Adam purghi e rinovì.

È mezzo di perdono e permette la celebrazione dei sacramenti anche per gli infedeli convertiti: in *Lib.*, XII, 92, 3-4 Clorinda designa con *pietà* il proprio battesimo («tu in grembo a Dio fra gli immortali / e divi, per pietà, di salir degna mi fèsti»; qualche verso dopo (XII, 98, 1-4) Tancredi si riferirà con lo stesso sostantivo alla sepoltura («Dallì lor tu, ché se mai gli occhi gira / l'anima bella a le sue belle spoglie, / tua pietate e mio ardir non avrà in ira, / ch'odio o sdegno là su non si raccoglie»).

Risuona, poi, in *Lib.*, IX, 32, 3 («vana e folle pietà!») l'apostrofe di Tasso alla componente tutta umana e irrazionale dello slancio pietoso di Aramante che, nell'atto di salvare il fratello, rimane egli stesso vittima del conflitto.

È un sentimento che possono e sanno provare i pagani e nel manifestarlo si avvicinano sorprendentemente alla visione cristiana. Solimano ne avverte i limiti, davanti al cadavere esanime dell'amato Lesbino:

E in atto sì gentil languir tremanti
gli occhi e cader su 'l tergo il collo mira;
così vago è il pallore, e da' sembianti
di morte una pietà sì dolce spira,
ch'ammollì il cor che fu dur marmo inanti,
e il pianto scaturì di mezzo a l'ira⁵¹.

⁵¹ *Lib.*, IX, 86, 1-6.

Ed è significativo che solo qualche ottava prima era stato lo stesso paggio a invocare pietà al suo carnefice («ed al supplice volto, il qual in vano / con l'arme di pietà fea sue difese, / drizzò, crudel!, l'inessorabil mano», *Lib.* IX, 84, 1-3) senza che Argillano, che pure combatte tra le fila crociate, ne avesse ascoltato le preghiere.

Sembra registrarsi nella *Liberata* un capovolgimento di prospettive tale che, di un sentimento identitario per il cattolicesimo (come visto, in I, 23, 6 la menzione della *pietà* era atta designare la *fede* stessa) è talvolta capace un sultano più e più profondamente di un credente. Del resto, il favore divino che accompagna l'agire dei cristiani nei poemi gerosolimitani non sempre ne ingigantisce l'operato, ma si limita a legittimarlo: contribuisce, talvolta, a dare lustro alla controparte che, priva dello stesso privilegio, continua tenacemente a combattere con la sola forza delle proprie capacità ed è in grado, diversamente dai favoriti, di riflettere non solo sulla caducità dell'esistenza, ma sull'intera condizione umana votata alla fine. Lo si nota, ad esempio, raffrontando l'attitudine di Goffredo al momento della morte di Dudone, quando il capitano si affida a Dio (*Lib.*, III, 67-68) ma non oltrepassa la propria individualità, con quella di Solimano che, osservando il campo di battaglia (*Lib.*, X, 25-26), ne contempla l'atrocità dimostrandosi in grado di superare la personale vicenda e di abbracciare il dramma collettivo⁵².

⁵² Cfr. S. Nardella, *La visione del nemico tra 'Liberata' e 'Conquistata' nell'evoluzione di un conflitto mancato*, in *Scenari del conflitto, Atti del XXV Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti* (Foggia,

È al valore umanitario di questa attitudine che si riferisce l'aggettivo *pietoso*, appannaggio dell'intero coro dei personaggi. Di un gesto *pietoso* sono indistintamente capaci tutte le figure, anche quelle meno definite nell'opera: in *Lib.*, VII, 16, 8 nel verso «il pietoso pastor pianse al suo pianto» è rivelata la natura umilissima e profondissima del pastore all'incontro con Erminia; la stessa Erminia è considerata «pietosa donna» dopo aver salvato Tancredi anche se sprovvista delle erbe medicinali (*Lib.*, XIX, 113, 7); i «pietosi scudier» circondano il corpo di Tancredi privo di conoscenza (*Lib.*, XII, 74, 1). Persino il *pio Buglione* si riscopre semplicemente *pietoso* davanti al feretro di Dudone, mentre è affidato all'uso di *pia* in riferimento al sostantivo *opra* il compito di rimarcare la sacralità dell'atto: «Ma il pietoso Buglion, poi che da questa /opra si tolse dolorosa e *pia* / tutti i fabri del campo a la foresta /con buona scorta di soldati invia» (*Lib.*, III, 74, 1-4).

3.

Veniamo quindi alla *Conquistata*. È stato già sottolineato come subentri nel secondo poema una più sentita inclusione dottrinale che coinvolge diversi campi del sapere. In linea con un progressivo inglobamento di elementi appartenenti più in generale al passato, appare fondante l'operazione di Tasso⁵³, che consisterebbe non solo nella rottura degli equilibri strutturali

15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A.R. Daniele, G. Antonio Palumbo, AdI Editore, Roma 2024.

⁵³ Cfr. G. Baldassarri, *Il sogno di Zeus*, Bulzoni, Roma 1982, p. 85.

consoni al genere, ma anche in un arricchimento della materia stilistica, una «foga inesausta di annessione»⁵⁴.

Questo processo ingigantisce i caratteri dell'impresa crociata risignificandola complessivamente come il trionfo del Bene nel mondo. Per tale motivo sembrerebbe che nel poema riformato il capitano non figuri più come l'esclusivo conoscitore del fine ultimo dell'operazione cristiana, ma che il percorso che porterà alla vittoria coinvolga a più ampio spettro tutti i fedeli partecipanti alle vicende del conflitto. Ciò spiegherebbe una più democratica estensione dell'aggettivo *pio* dapprima connesso alla sola devozione adempiuta da Goffredo. Nella *Conquistata* accresce il numero dei *pii* cavalieri: «pio Tancredi» (VII, 94, 7), «pio Rosmondo» (VIII, 62, 4), «pio Riccardo» (XII, 60, 2), «pio Guglielmo» (XXI, 104, 7), «pio Germano» (XX, 27, 6 e XX, 95, 7), quest'ultimo nella rassegna encomiasta dei principi moderni di *Conq.*, XX, 93-145⁵⁵. Può dirsi *pio* nel poema riformato uno qualsiasi dei *guerrieri* («pio guerrier» in XXI, 95, 1 è ancora Riccardo, in XXIII, 105, 1 è Tancredi in procinto di uccidere Argante). D'altra parte, è incrementata la quantità degli epiteti di Goffredo che coinvolgono adesso una pluralità di caratteri legati alla sua figura. Quest'ultimo processo, tuttavia, risponde al tentativo messo in atto nella *Conquistata*, per cui la sola forma *capitano* subisce una riduzione sensibi-

⁵⁴ M.T. Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*, cit., p. 17.

⁵⁵ M. Residori, *L'idea del Poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2004, p. 154.

le⁵⁶ funzionale al nuovo lavoro di Tasso, molto più attento all'innalzamento formale. La sua sostituzione con locuzioni encomiastiche⁵⁷, quali *sommo duce*, *sovran duce*, *pio signor*, *pio guerrier*, *sacro re*, *cavalier*, *duce pio*, *gran duce*, *invitto duce*, *cavalier sovrano*⁵⁸, si verificherebbe maggiormente nello spazio dedicato alla clausola e, tuttavia, non risulterebbe totalizzante⁵⁹. Di Benedetto considera la tendenza sostitutiva manifesta

⁵⁶ Le 78 occorrenze nel primo poema (*capitano* in *Lib.*, I, 1, 1; I, 37, 7; I, 40, 4; II, 57, 6; II, 88, 4; III, 64, 1; IV, 37, 1; V, 6, 3; V, 67, 2; V, 69, 1; VI, 17, 5; VIII, 5, 1; IX, 42, 5; IX, 43, 8; IX, 88, 7; XI, 21, 2; XI, 23, 6; XI, 56, 3; XI, 71, 2; XIII, 19, 5; XIII, 26, 1; XIV, 13, 2; XV, 13, 8; XVII, 39, 5; XVIII, 99, 6; XIX, 50, 5; XIX, 100, 1; XIX, 127, 7; XX, 18, 1; XX, 70, 6; *capitan* in *Lib.*, I, 12, 6; I, 74, 1; II, 56, 8; II, 80, 5; III, 2, 1; III, 71, 5; IV, 79, 6; IV, 82, 4; V, 37, 1; V, 41, 6; V, 49, 5; V, 64, 7; V, 71, 8; V, 89, 5; VI, 7, 6; VI, 24, 8; VII, 60, 2; VII, 71, 2; VII, 90, 1; VII, 103, 5; IX, 45, 3; XI, 1, 1; XI, 1, 7; XI, 6, 2; XI, 51, 5; XI, 57, 1; XI, 68, 3; XI, 78, 2; XIII, 30, 5; XIII, 50, 1; XVII, 74, 4; XVIII, 51, 8; XVIII, 65, 5; XVIII, 79, 5; XVIII, 86, 5; XVIII, 97, 7; XIX, 62, 1; XIX, 64, 1; XIX, 123, 5; XIX, 126, 5; XIX, 130, 1; XX, 17, 1; XX, 21, 7; XX, 45, 3; XX, 110, 3; XX, 137, 1; XX, 139, 4; *capitani* in *Lib.*, I, 40, 4) si riducono a 19, nella sola forma apocopata, nel secondo (*Conq.*, I, 97, 7; I, 100, 7; II, 1, 5; III, 77, 5; IV, 2, 1; IV, 45, 5; V, 40, 2; V, 81, 4; VI, 55, 1; VII, 21, 5; VIII, 90, 1; XIV, 1, 7; XIV, 72, 5; XIV, 90, 3; XVI, 34, 5; XVII, 57, 1; XVII, 59, 1; XVII, 71, 5; XXIV, 17, 1).

⁵⁷ A. Di Benedetto, *Con e intorno*, cit., p. 203.

⁵⁸ Cfr. *ibidem* e G. Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, Liguori, Napoli 1986, p. 408.

⁵⁹ Tra le eccezioni a questa considerazione va annoverato il passo di *Conq.*, VII, 21, 5 in cui il *pio Buglion* di *Lib.*, VI, 18, 5 diventa *capitan*: Di Benedetto giustifica la preferenza in base al contesto e alla

già durante lo stadio di elaborazione della prima *Gerusalemme*⁶⁰. La forma *Buglion/Buglione*, poi, appare consistentemente in decremento nella riscrittura. Le 41 occorrenze della *Liberata* sono ridotte a 3 (*Conq.*, I, 75, 2; IV, 64, 7; XIV, 51, 8) riprese dai corrispondenti luoghi del primo testo (*Lib.*, I, 54, 2; III, 54, 7; XI, 30, 8): contrariamente a quanto affermava Getto, secondo cui, insieme a *capitano*, sarebbero scomparse nel rifacimento anche le «più famigliari»⁶¹ formule *pio Goffredo* e *pio Buglione*, nella seconda *Gerusalemme* sembra accrescere la frequenza sia del nesso *pio Goffredo* (da 14 a 26 occorrenze), sia dello stesso aggettivo *pio* (come visto, da 49 a 81 occorrenze). La differenza fondante risiederebbe soltanto nella progressiva scomparsa del soprannome del cavaliere.

All'estensione dell'attribuzione dell'epiteto *pio* è associato un innalzamento referenziale della forma *pietoso*, che riprende e amplifica l'accorpamento semantico evocato dall'occorrenza di *Lib.*, I, 1 (in cui l'aggettivo, come visto, alludeva anche alla devozione più propriamente richiamata dall'uso di *pio*). Del resto, il sintagma *armi pietose* è recuperato in *Conq.* XXI, 48, 6 e XXIII, 113, 2. Se, in altre parole, in apertura di poema Tasso opta adesso per una rielaborazione in linea con i suoi interrogativi iniziali sul primo verso e con le pretese dei cruscanti («Canto l'arme pietose e 'l capitano», *Lib.*, I, 1 > «Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano», *Conq.*, I, 1), non disdegna di portare avanti il processo di fusione dei due

necessità di evitare una ripetizione in due ottave consecutive (cfr. Di Benedetto, *op. cit.*, p. 203).

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ G. Getto, *Malinconia*, cit., p. 409.

significati nell'aggettivo *pietoso*. In *Conq.*, IV, 15, 3 sarà *pietosa* la storia della vittoria del cristianesimo sugli infedeli ed è già potenziata la valenza dottrinale dell'epiteto:

Libano a te concederà la gloria de l'abete,
del busso e del suo pino,
perché s'adorni con pietosa istoria
il tempio sacro al tuo Signor divino.
Vedrai 'l superbo in chiara alta vittoria
a te venirme riverente e chino,
l'orma adorando de' suoi piedi impressa,
e chiamarti di Dio città promessa⁶².

Non solo *pii* ma contestualmente *pietosi* sono gli eroi di cui si cantano le gesta: «Ambo intanto gradite i novi carmi, / e de' pietosi eroi l'imprese e l'armi» (I, 7, 7-8). In *Conq.*, I, 96, 4 il «pietoso zelo» è ancora quello divino, invocato da Goffredo.

La stessa professione di fede, nella sua componente più rituale, è ormai *pietosa* («né perturbi di morte empio tumulto / l'animo sacro e 'l suo pietoso culto», *Conq.*, II, 77, 7-8), non soltanto *pia* («e fatto intanto a' suoi guerrieri estinti / l'ultimo onor di sacre esequie e pie», *Conq.*, X, 75, 3-4).

Non si perde la consistenza egualitaria dell'agire *pietoso*: in *Conq.*, VII, 96, 3 il sintagma «pietosa tua medica mano»

⁶² *Conq.*, IV, 15. Il testo della *Gerusalemme Conquistata* è citato (qui e altrove) da T. Tasso, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di Bonfigli L., 2 voll., Laterza, Bari 1934. Sono stati in aggiunta consultati la *princeps* del poema (T. Tasso, *Gerusalemme Conquistata*, ed. Facciotti, cit.) e il manoscritto autografo (T. Tasso, *Gerusalemme Conquistata*. Ms. Vind. Lat. 72, cit.).

è impiegato ancora in riferimento alle doti guaritrici di Erminia. Ma a conferma di questo meccanismo di parificazione semantica tra *pío* e *pietoso*, come se nella *Conquistata* il triplice senso della *pietas* si riducesse ad un unico valore che ingloba l'umanità, la spiritualità e la sua concreta realizzazione, basti notare che lo stesso Goffredo al momento della visione dei «i secreti del cielo e de le stelle; / anzi i divini» XX, 6, 4-5 è menzionato semplicemente come «signor pietoso»:

Tali immagini e tante ha in sonno offerte
 il divin sogno a quel signor pietoso,
 che le luci de l'alma in sé converte,
 mentre è da l'opre esterne almo riposo.
 Quando ecco al ciel son già, tonando, aperte
 L'eccelse porte ov' aspirò bramoso:
 e città nuova or da' celesti regni
 scende, perch'ei v'ascenda e 'l varco insegni⁶³.

Sembra concludersi, quindi, una seconda e impalpabile rivoluzione dottrinale di Tasso, per cui la grandezza del disegno divino pensato per l'umanità, che pure è concretizzato nel decisivo assalto a Gerusalemme e raccontato nel poema epico della cristianità⁶⁴, è suggerita anche dall'impercettibile apertura di tutti gli attanti a tale progetto. E questo dato convive, come sottolineato, con una progressiva adesione alle ragioni dei vinti. Il poeta, quindi, sembra ancora una volta oltrepassare il mero tentativo di

⁶³ *Conq.*, XX, 26.

⁶⁴ Cfr. M.T. Girardi, *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Gerusalemme Conquistata»*, cit., p. 29.

trattare gli aspetti più condivisi della dottrina (in linea con le esigenze della Controriforma) e lasciare spazio, tra le righe, alla più profonda percezione della complessità del sentire e del vivere umano.

Serena Nardella

Interventi critici

XII. Narrativa italiana: note critiche sull'annata letteraria 2023-2024

di *Roberto Carnero*

1. *Omaggio a Vitaliano Trevisan*

Vogliamo cominciare questa nostra rassegna annuale sulla narrativa italiana con un omaggio a uno scrittore che non c'è più, in occasione di un'importante uscita editoriale. Parliamo di Vitaliano Trevisan, scomparso il 7 gennaio 2022 all'età di sessantuno anni, il quale ha lasciato un'opera che siamo certi rimarrà a lungo con un suo posto preciso nella letteratura italiana contemporanea. Togliendosi la vita con un gesto volontario, Trevisan poneva fine a un percorso nella scrittura costellato di riflessioni sulla morte e sul suicidio. Pochi mesi dopo la sua scomparsa, Einaudi pubblicava *Black Tulips*, l'ultimo libro a cui l'autore stava lavorando e che aveva fatto appena in tempo a inviare all'editore. Era un lungo racconto, condotto per frammenti, sulla vita e sulla letteratura vissuta come atto esistenziale: «Scrivere, per quanto atto privo di speranza, o forse proprio per questo, significa aver fede».

Ora la casa editrice torinese ha riproposto in un unico volume, *Trilogia di Thomas* (con una postfazione di Emanuele Trevi, Einaudi, Torino 2024), tre romanzi che hanno per protagonista il personaggio del titolo: *Un mondo meraviglioso* (1997), *I quindicimila passi* (2002) e *Il ponte* (2007).

Un mondo meraviglioso è il lungo flusso di coscienza di Thomas, un giovane disoccupato in rotta di collisione con la

famiglia, con la società, ma prima ancora con sé stesso. Un romanzo duro e intenso, capace di mettere a nudo vizi e ipocrisie di una realtà provinciale efficacemente deformata in base a tonalità a tratti surreali (la Vicenza dello scrittore come un cadavere avviato alla decomposizione), ma soprattutto di descrivere la discesa agli inferi di un'anima tormentata dalle proprie angosce (il titolo, va da sé, è apertamente antifrastico). C'è il difficile rapporto tra il padre, un agente di polizia teso a regolare razionalmente ogni aspetto dell'esistenza, e il figlio Thomas (io narrante come anche negli altri due romanzi), il cui senso di diversità, lontananza, estraneità è irriducibile a qualsiasi tentativo di normalizzazione.

I quindicimila passi è il resoconto di una mente assediata da una sorta di mania ossessivo-compulsiva consistente nel contare i passi che servono a percorrere alcuni tragitti che si ripetono nel tempo: da casa alla questura, al tabaccaio, al negozio di alimentari. Con un'inquietudine di fondo: «Mai lo stesso numero di passi all'andata e al ritorno» (p. 141), salvo rarissime (e perciò significative) eccezioni. Una di esse riguarda il percorso da casa allo studio del notaio Strazzabosco. Da qui la decisione di «redigere questo resoconto, il più possibile dettagliato, degli eventi intercorsi durante detto spostamento e la conversazione avuta con il notaio Strazzabosco nel suo studio» (p. 142). Ciò offre al narratore il pretesto per le sue divagazioni sulla realtà esterna e ancor più interiore.

Il ponte, infine, è l'ultimo atto: Thomas ha lasciato la famiglia e l'Italia, ma, a distanza di anni, la notizia della morte del fratello lo induce a tornare nei loghi d'origine. Nel libro c'è dunque un ritorno, mentale prima ancora che fisico, alle proprie radici e alle radici della propria alienazione.

In tutti e tre i libri (non solo nel secondo), Thomas cammina e pensa. Ma il suo non è il camminare del *flâneur* che vaga oziosamente in una condizione di sostanziale tranquillità. Esso è, al contrario, conseguenza di una coercizione interna, sintomo di una nevrosi. La felicità è cosa che riguarda il passato: pochi, isolati momenti dell'infanzia rievocati nel ricordo. Il muoversi del protagonista è accompagnato da una voce originale, dotata di un timbro personalissimo. Trevisan punta non tanto sulle trame, quanto su un procedere meditativo e introspeztivo che affonda nel vissuto. La pagina segue il pensiero, fino alle estreme conseguenze: in alcuni casi sino a un avvita-mento su sé stessa a cui sembra non esserci soluzione. Spesso però la pesantezza di un disagio che è innegabile viene sollevata da momenti di ironia e umorismo, quando il narratore coglie il grottesco nelle situazioni più comuni, osservando le abitudini sociali e riflettendo sui loro lati assurdi. Sempre, in ogni caso, lo stile possiede un passo di estrema precisione, musicale, quasi ipnotico.

2. *Janek Gorczyca e Nicola Lecca: editoria di ricerca e libri di plastica*

Trevisan non era uno scrittore di “professione”. Nella sua vita aveva fatto i mestieri più disparati (soprattutto lavori manuali). Capita di rado, oggi, che l'editoria maggiore pubblici – come accadeva negli anni Settanta – storie scritte in prima persona da autori “non letterati” provenienti dai mondi della marginalità sociale.

Per questo desta interesse la proposta, da parte di Sellerio, della *Storia di mia vita* (Sellerio, Palermo 2024) di Janek

Gorczyca, un *clochard* polacco, classe 1962, che da quando aveva trent'anni ha scelto di abitare a Roma. Aveva un mestiere, quello di fabbro, che a tratti ha esercitato, ma che non è stato sufficiente a garantirgli una piena integrazione. Il fatto di vivere in una situazione così precaria è stata una scelta soltanto fino a un certo punto. Nel riepilogare questi suoi tre decenni romani, Janek si chiede, in uno sforzo di autoanalisi, le ragioni del proprio percorso *borderline*: «A distanza di anni mi domando che cosa mi ha spinto a fare questa scelta difficile. Sentimenti? Ne ho pochi. Carattere ribelle? Mancanza di senso di responsabilità? Più probabile voglia di vita un po' sbandata» (p. 15). Ma non c'è alcuna idealizzazione di questa vita, anzi: «Sembra tutto tranquillo ma la vita per strada non concede sconti» (p. 22). «È estate e la vita continua, ma questa vita non la auguro a nessuno» (p. 66).

Il romanzo è esattamente quanto il suo titolo promette. L'autore ripercorre i fatti salienti della propria vita romana, ma anche tutta una serie di accadimenti minuti che consentono a chi legge di entrare davvero in una realtà che con tutta probabilità non conosce, se non per quanto talora ne emerge dalla cronaca. Troviamo l'amicizia e la solidarietà tra chi vive alla giornata, per strada o in ripari di fortuna, ma anche la conflittualità e la violenza che povertà, degrado e disperazione facilmente propiziano. Ci sono le associazioni di volontariato che provano ad aiutare chi ha bisogno, ma che non sempre ci riescono: «Per me due panini a settimana e domande cretine tipo "come stai" sono una umiliazione» (p. 17).

C'è l'amore per Marta, una connazionale che vive a Roma come lui, da giovane bellissima, poi rovinata dalla malattia. Eppure Janek, nonostante gli alti e bassi di una relazione problematica, le rimane vicino sino alla fine. Anche lui, però,

non sta bene. La piaga dell'alcolismo lo devasta, come accade alla maggior parte di coloro che fanno la sua stessa vita (come più volte viene sottolineato). Una volta tenta il suicidio, un'altra si dà fuoco (per una sorta di sfida a Marta, il cui amore vuole mettere alla prova). Per un certo periodo finisce a Rebibbia. «Dentro Rebibbia ci stanno anche mafiosi, politici, di Nap, di Brigate rosse, etc. Incontro anche uno della loggia P2 (massoneria a cui appartiene anche Berlusconi)» (p. 89). Da quest'ultima citazione si possono cogliere le caratteristiche di uno stile diretto, immediato, privo di filtri, spesso capace – come in questo caso – di generare dei cortocircuiti logici che hanno l'effetto di mettere in evidenza certi lati assurdi della società cosiddetta perbene.

In una lunga analessi collocata verso la fine del romanzo, Janek Gorczyca rievoca la propria infanzia e giovinezza: la Polonia soffocata dal regime comunista, il servizio militare che lo porta in Afghanistan e poi in Unione Sovietica, il matrimonio con una donna russa che gli dà un figlio, la rottura della loro relazione che sembra spezzare l'equilibrio di Janek. Forse è proprio lì, in una situazione insieme storica e personale, che vanno individuate le cause di quella irrisolutezza esistenziale sulle cui ragioni l'autore stesso si interroga più volte nel corso del romanzo.

Se Sellerio ha avuto coraggio a scommettere su Gorczyca, una critica all'editoria *main stream* è sottesa alla trama dell'ultimo libro di Nicola Lecca, *Scrittori al veleno* (Mondadori, Milano 2024). Le sue pagine sono articolate su una lunga intervista: l'intervistatrice è una celebre giornalista inglese, Doris Coleman, e l'intervistata è la scrittrice sarda Antonina Pistuddi. In diretta da Cagliari, viene trasmesso dalla BBC il confronto tra la reporter d'assalto e quella che è uno dei principali indi-

ziati della morte di quattro suoi colleghi, avvelenati da un risotto preparato con dei funghi tossici. A cucinare è stata lei, la Pistuddi: una scrittrice che ai suoi esordi aveva vinto i più importanti premi letterari italiani e che negli anni successivi ha coltivato la scrittura all'insegna di una serietà che invece gli altri quattro autori di cui sopra neanche potevano lontanamente sognarsi: Alvaro Moret era un influencer; Lizzie Eden una ex prostituta nel frattempo eletta nel Parlamento del Regno Unito; Arlanda Levin una cantante svedese il cui romanzo era stato scritto da un *ghost writer* e lei neanche l'aveva letto; Julien Corbusier un modello francese dipendente da un analgesico e autore di versi molto adatti al mondo di Instagram.

Antonina Pistuddi si era trovata proprio malgrado a condividere con il variegato quartetto un soggiorno a Villa Solitudine, una residenza per scrittori arroccata sulle Cinque Terre. Solo che la donna si era subito resa conto di non avere nulla a che spartire con loro. Forse è stata spinta dall'invidia per il successo di pubblico dei suoi malcapitati compagni (successo che a lei da tempo non arrideva più) a compiere il crimine? Nell'intervista la donna sputa veleno su ciascuno dei quattro, senza mostrare alcuna pietà per il fatto che sono morti. Il suo punto di vista è chiaro: è per colpa di gente come loro, che il mondo letterario non è più quello di una volta. Ma in realtà il suo bersaglio polemico è più ancora l'editoria di oggi, la quale privilegia volumi che sono dei non-libri rispetto alla ricerca letteraria e alla pratica di una scrittura dotata di una qualche profondità culturale.

Il libro ha una sua prima godibile chiave di lettura nel genere giallo. Antonina ha deliberatamente avvelenato i suoi fastidiosi concorrenti? Oppure ignorava che quei funghi, da loro stessi consegnatili, fossero mortali? Ma allora perché lei

quel risotto non l'ha mangiato? Forse la verità è ancora più sottile. Naturalmente di questo aspetto del libro non diremo di più. Possiamo però svelare che il romanzo avrà una conclusione paradossale: proprio l'essere tornata prepotentemente sulla ribalta mediatica offrirà ad Antonina Pistuddi, colpevole o innocente che sia, nuove, inattese possibilità.

Scrittori al veleno è un romanzo a tesi, in cui, attraverso la voce non simpaticissima della protagonista, Nicola Lecca si è tolto più di un sassolino dalla scarpa, affermando che cosa dovrebbero essere per lui la scrittura, la letteratura, il mercato librario: cose molto diverse da ciò che sono oggi per ragioni soltanto commerciali. Va detto però che l'intento per così dire saggistico non inficia affatto la narrazione, che si snoda con ritmi ben calibrati e spesso con trovate inattese (come, a un certo momento, il dialogo un po' surreale tra il premier britannico e la moglie, a commento dell'intervista televisiva alla Pistuddi). Il discorso di critica socioculturale non prende, insomma, il sopravvento su un racconto vivace, brillante, ironico, graffiante. Con un finale a sorpresa che tiene il lettore con il fiato sospeso sino all'ultima pagina.

3. *Aldo Nove: evoluzione di un ex "cannibale"*

È negli anni Novanta del secolo scorso che si colloca il fenomeno degli scrittori "cannibali" o *pulp*. Quest'ultima dicitura viene dal *cult movie* di Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1994), che un manipolo di autori riconobbe come propria fonte di ispirazione, mentre la prima compare nel titolo dell'antologia *Gioventù cannibale*, curata per Einaudi da Daniele Brolli nel 1996. Vi troviamo racconti, tra gli altri, di Niccolò Ammaniti,

Andrea G. Pinketts e Aldo Nove (sul quale ci concentreremo tra poco).

Questi scrittori, che prediligevano situazioni di violenza gratuita, orrore estremo e ordinaria follia, miravano a raccontare il vuoto della società consumistica e mediatica non in maniera metaforico-simbolica (come per esempio aveva fatto Pasolini in *Petrolio* o in film quali *Teorema*, *Porcile* e *Salò*), ma in modo diretto, letterale, realistico o, per meglio dire, iper-realistico. Rispetto al fenomeno, la critica allora si spaccò: alcuni recensori li osannavano, altri facevano notare, in questo appiattimento su una realtà già di per sé deforme e magari ulteriormente deformata fino a giungere al grottesco e al surreale, la mancanza di una presa di distanza e di un posizionamento etico, anche solo indiretto.

Veniamo dunque ad Aldo Nove, del quale nel 2024 sono tornati in libreria due volumi. Il primo, *Woobinda* (il Saggiatore, Milano 2024), è la riproposta della sua opera narrativa d'esordio, una raccolta di racconti uscita originariamente presso Castelvechi nel 1996 e ristampata due anni più tardi in edizione accresciuta da Einaudi con il titolo *Superwoobinda*. Il primo racconto, *Il bagnoschiuma*, è esemplare (tanto da essere stato antologizzato in diversi manuali di letteratura). In esso il protagonista uccide in maniera efferata entrambi i genitori per un motivo sostanzialmente inesistente: la marca del bagnoschiuma da loro utilizzato, che non è di suo gradimento. L'esile vicenda è solo il pretesto per l'esibizione gratuita di sangue e violenza. Il testo si interrompe con una parola monca, senza senso come era iniziato.

Ma la moda dei cannibali passò presto. Della fine di quel movimento si parlò già a partire dal 1998: sempre che di movimento si potesse parlare, e non piuttosto, forse, soltanto

di una scaltrita strategia di marketing da parte di alcune case editrici (e di una in particolare, Einaudi, che sul fenomeno si era inventata una nuova collana, “Stile Libero”). Nel frattempo gli autori che ne avevano fatto parte sono transitati verso nuove soluzioni. Aldo Nove ha scritto diversi libri, anche molto diversi tra loro: per esempio, nel 2000 uscì da Einaudi *Amore mio infinito* (nuova edizione Crocetti, Milano 2022), cinque storie d’amore che insieme costituivano una sorta di romanzo di formazione sentimentale, mentre nel 2014 Bompiani pubblicò un *Tutta la luce del mondo*, un romanzo incentrato sulla figura di San Francesco d’Assisi.

Ed eccoci al secondo libro uscito nell’ultimo anno. Si intitola *Pulsar* (il Saggiatore, Milano 2024) e, più che romanzo autobiografico, potrebbe essere definito una rilettura lirica e stralunata della storia personale dell’autore. L’io narrante nasce infatti nel 1967 all’ospedale di Varese, proprio come Antonello Centanin (del quale Aldo Nove è il *nom de plume*). Dal 1967 al 1980 la narrazione procede anno per anno e poi di decennio in decennio, forse con un intento di mimesi di quella fuga del tempo di cui tutti fanno esperienza con l’avanzare dell’età. Allo stesso modo, ai ricordi personali si aggiungono sempre più quelli della vita collettiva.

Nel racconto dell’infanzia di Antonello a Viggìù (Varese) ci sono innanzitutto i familiari: la madre, emigrata dalla Sardegna per lavorare in Svizzera; il padre, che aprirà con la moglie un negozio; la nonna, sempre con il rosario in mano, e il nonno, il cui odore era quello della brillantina Linetti. Gli anni vengono ricostruiti attraverso i ricordi. Nel 1969 Antonello impara a lavarsi i denti. In seguito frequenta l’asilo, dal quale scappa accompagnato da "Susanna tutta panna", il personag-

gio immaginario che aveva dato il nome ai formaggini di una nota marca.

Nel 1970 compie con la madre il primo viaggio in aereo, per andare in Sardegna dai parenti di lei. Allo stesso anno risalgono i primi ricordi della religione: «Gesù era un uomo che stava seduto in mezzo a delle pecore oppure era tutto pieno di sangue e gli tiravano le pietre sui giornali di mia nonna dove c'era anche il disegno di un angelo custode grande, seduto sopra un ponte colorato» (p. 67). Anche solo da questa breve citazione si può comprendere il tenore dell'operazione stilistica: rievocare i pensieri, le sensazioni, le emozioni del protagonista bambino attraverso un linguaggio che è anch'esso infantile e perciò immediato, vale a dire il meno possibile mediato dal punto di vista dell'adulto che nel frattempo egli è diventato. C'è uno sguardo favoloso, sempre particolarmente attento alla dimensione sensoriale (soprattutto olfattiva). Così per far entrare il lettore nel piccolo mondo del villaggio sardo della madre: «C'era moltissimo odore di legno, more, fuoco e cenere, gatti, sapone normale, fogna, fiori bianchi, scarabei schiacciati, patate, mandorle, galline, fieno, cipolle, pomodori, cani sudati, limone, olio buono, nonno» (p. 79).

Nella mente del piccolo Antonello c'è però anche una certa dose di paura: dei «mostri nascosti dietro delle porte che ci sono per strada» (p. 85) o degli sceneggiati trasmessi da una tv ancora in bianco e nero, come *Belfagor* o *Ritratto di donna velata*. E un'ossessione mortuaria che, a partire dalla morte del nonno (alla quale sono dedicate alcune delle pagine più intense del libro), si fa sempre più potente e disturbante, allargando la propria ombra dal piano familiare a quello globale: «morte. La decomposizione. / Dei giorni. / Della storia. / Delle feste di paese. // morte. Lo sventramento. / Della Storia». Ad essa va

posto un argine: «Lo sanno le bare, a questo predisposte, che i morti non devono uscire. Per loro integrità e quella altrui» (p. 227). Eppure in questo libro Aldo Nove ha avuto l'imprudenza (e l'impudenza) di agire in senso opposto a tale monito.

4. *Lidia Ravera e Alessandro Piperno: storie di giovani di oggi*

Quando nel 1976 uscì *Porci con le ali*, Lidia Ravera (autrice del romanzo insieme a Marco Lombardo Radice, con gli pseudonimi lui di Rocco e lei di Antonia) aveva venticinque anni e si era calata nei panni di una adolescente. Allora la distanza anagrafica tra la scrittrice e la sua protagonista era minima. Quasi mezzo secolo dopo, e con decine di libri alle spalle, nel suo nuovo romanzo, *Un giorno tutto questo sarà tuo* (Bompiani, Milano 2024), Ravera dà vita (e voce) a un quindicenne di oggi. All'età di settantatré anni, l'autrice riesce perfettamente a disegnare un adolescente credibile: credibile nella sua originalità (per nulla succube degli stereotipi che circolano sul "pianeta giovani"), nel modo di pensare, nel linguaggio.

Seymour è un ragazzo «disadattato» (p. 7). È lui stesso a definirsi tale alla prima riga del libro. Soffre di una leggera forma di autismo che lo porta a isolarsi e a evitare il contatto fisico con le altre persone. Vorrebbe fare lo scrittore e scrivere un capolavoro. Non per vanità, ma per ambizione: ambisce a racchiudere nella propria opera l'attenta, scrupolosa osservazione della realtà che sembra essere la sua principale occupazione. Vanitoso è già suo padre, e ne basta uno in famiglia. A sessantanove anni d'età, Giovanni Sartoris è uno scrittore di successo (ha anche vinto il Premio Strega), «egocentrico e fa-

sullo. E naturalmente si sforza di nascondere» (p. 7). «È vanitoso [...]. Ed è convinto che nessuno se ne accorga» (p. 9). Si sa che gli adolescenti sono spesso impietosi nel giudicare i genitori. Ma Seymour qui scatta una fotografia tutto sommato fedele del padre: osannato dai lettori, sempre in televisione, pronto a commentare con aria compunta qualsiasi fatto di cronaca (possibilmente nera). Ha alle spalle tre mogli, quattro figli (la prima figlia ha quasi cinquant'anni, l'ultima due) e qualche amante. Seymour ha deciso di lasciare la madre (la seconda moglie di Giovanni), per andare a stare a Roma presso il padre.

Sono in corso dei provini per trovare l'attrice adatta al ruolo di protagonista in un film che sta per essere girato a partire da un bestseller di Sartoris, *Seduzioni. Nomen omen*: una delle aspiranti, rifiutata dallo scrittore al quale si è offerta (implicitamente in cambio della parte), si vendica diffondendo la voce che lui l'ha molestata. Ma Seymour, nascosto, era presente nell'appartamento e sa come sono andate davvero le cose. Quando la notizia si diffonde, a Giovanni crolla il mondo addosso. E fa perdere le tracce di sé. È a questo punto che Seymour, quasi andando contro il proprio carattere così riservato, decide di intervenire e di esporsi pubblicamente per ristabilire la verità e far tornare a casa il padre. In questa occasione scopre l'inattesa vicinanza di una compagna di scuola, Matilde, che forse non gli è indifferente: le pagine incentrate su un dialogo, a tratti surreale, tra i due ragazzi sono tra le più tenere e felici del libro.

Lidia Ravera conduce questa commedia familiare e sociale in uno stile sempre caratterizzato da ironia e leggerezza, con toni umoristici già presente nel modo di esprimersi del protagonista, del quale l'autrice è abile, sul piano della psicologia e insieme su quello della tecnica narrativa, a rendere il

mondo interiore. Così riflette a un certo punto Seymour: «I personaggi vanno scoperti poco per volta, delibati a piccoli sorsi, devono imporsi attraverso dialoghi e azioni» (p. 56). La consapevolezza del protagonista è, naturalmente, anche dell'autrice, che applicando questa regola aurea ha dato vita a un romanzo brillantemente risolto.

Anche l'ultimo romanzo di Alessandro Piperno, *Aria di famiglia* (Mondadori, Milano 2024) mette in scena il personaggio di un ragazzino. Il professor Sacerdoti è un docente universitario di mezza età e uno scrittore di successo, la sua vita di scapolo scorre tranquilla, ma sta per succedergli qualcosa. A seguito di una segnalazione di alcune studentesse, l'università lo convoca chiedendo spiegazioni: è vero che nelle sue lezioni di letteratura francese ha pronunciato frasi inequivocabilmente misogine? Lui ammette, ma non intende scusarsi, come gli viene chiesto di fare: le parole incriminate non erano sue, ma di Flaubert! Erano citazioni proposte per illustrare la personalità dell'autore oggetto del corso. In realtà, la polemica è del tutto pretestuosa: a montarla è stata una sua collega, femminista intransigente e settaria, che da sempre lo detesta.

Di fronte alla sua riluttanza ad accondiscendere alle esigenze del politicamente corretto, l'università prima lo sospende e poi lo licenzia. Il professore diventa oggetto di una generale gogna mediatica ed entra in crisi come scrittore.

Siamo a questo punto a circa metà del romanzo, quando, nel buio in cui è piombata la vita dell'ormai ex docente, entra una luce. Una luce che ha nome Noah. Un bambino di otto anni, suo lontano parente, che ha perso entrambi i genitori in un incidente di montagna. Gli viene chiesto di occuparsene. Lui all'inizio non vuole saperne, poi tergiversa, alla fine accetta. La sua esistenza, così, cambia radicalmente. Noah è un ebreo

ortodosso, mentre il professore, che pure è di famiglia ebraica, non è granché osservante, perché lo zio che l'ha cresciuto ama-va ripetere un motto paradossale: «Non serve credere in Dio per essere un buon ebreo».

Non è semplice star dietro a un bambino e poi a un preadolescente, soprattutto quando non avevi messo in conto di diventare padre. A un certo punto, una fuga di Noah diventa per il genitore affidatario una prova da superare. E quando qualcuno, con pretestuose ragioni legali (in realtà per interesse), cerca di sottrarglielo, ne soffre molto. Avrà la forza di lot-tare?

Se la prima parte del romanzo è molto riuscita nella rappresentazione satirica del mondo accademico, dei suoi riti e delle sue tare (a partire dalla figura del "maestro" con cui Sa-cerdoti si è formato), nella seconda, nel descrivere il rapporto tra il protagonista e il ragazzo, Piperno abbandona il consueto distacco ironico per attingere toni di commozione: commozio-ne sempre trattenuta, ma non per questo meno autentica.

5. *Alfredo Palomba e Marco Erba: la scuola senza retorica*

Per un'indagine e per una (auspicabile) comprensione della realtà giovanile, la scuola continua a essere – ed è naturale che lo sia – uno dei punti di osservazione privilegiati. Non c'è per nulla retorica nel racconto della scuola offerto da Alfredo Pa-lomba nel suo libro *Il cuore dell'uragano. Lettera a un ministro dell'istruzione sulla scuola che meritiamo* (Bompiani, Milano 2024). C'è invece un sano realismo, che è la prima ragione per cui queste pagine si fanno apprezzare.

L'autore è un docente di Lettere precario quasi quarantenne. Di origini campane, lavora in Romagna. È uno che ha investito molto nella propria formazione: oltre al titolo di studio richiesto per insegnare (la laurea magistrale), ha conseguito in aggiunta un dottorato di ricerca in Letterature comparate. Eppure lo Stato, che si riempie la bocca della parola "merito", non sa distinguere: e a lui, come a tanti suoi colleghi più che qualificati (se non addirittura iperqualificati), assunti ogni anno a settembre e licenziati a giugno, ora ha chiesto di acquisire decine di crediti formativi aggiuntivi per poter ambire all'immissione in ruolo. Naturalmente non è che questi nuovi crediti cambieranno la loro pratica quotidiana. La cosa serve forse alle università chiamate a erogare i corsi, le quali si ritrovano un piccolo "tesoretto" di tasse universitarie aggiuntive (cifre niente affatto modeste, soprattutto per chi non ha ancora raggiunto il sospirato "posto fisso"), ma che si sono trovate a dover attivare in tutta fretta tali percorsi proprio in questi mesi estivi (tra l'altro con grosse difficoltà a reperire professori disponibili).

Le giuste e sacrosante rimostranze rispetto a un sistema di reclutamento dei docenti le cui regole cambiano di continuo, così scoraggiando molti giovani dotati dall'intraprendere questa carriera, sono contenute nell'ultima parte del libro di Palomba, nella lettera propriamente detta. Lettera non *al* ministro dell'istruzione, ma a *un* ministro dell'istruzione, giacché Palomba scrive pensando anche ai futuri titolari del dicastero di viale Trastevere, perché le politiche scolastiche dovrebbero avere un respiro di lungo periodo.

Nella prima parte del libro, invece, l'autore racconta la vita scolastica e la sua quotidianità per come l'ha conosciuta e praticata prima da studente e poi, soprattutto, da insegnante,

specialmente negli istituti professionali. Forse le scuole più difficili, perché le classi sono spesso formate da molti ragazzi “problematici”. In Italia è diffuso il pregiudizio per cui gli studenti migliori vanno al liceo, i peggiori al professionale. Ed è una distorsione assurda anche questa. Eppure nel racconto di Palomba a essere “problematici” sono soprattutto certi docenti: quello che dovrebbe insegnare matematica ma non conosce neanche i rudimenti della materia, però in compenso sa insultare con frasi razziste uno studente straniero; il collega di sostegno che si vergogna di essere un insegnante di sostegno; la professoressa di francese che anziché insegnare la propria disciplina intrattiene le classi con predicozzi animalisti e vegani.

La politica discute se sia opportuno richiedere una valutazione psicologica per i magistrati. Forse sarebbe più urgente farlo per gli insegnanti: «Si sprecano molte risorse a testare, mediante concorsi-macelleria e commissioni troppo spesso opinabili, la mera nozionistica in possesso dei docenti; non ci si chiede mai, almeno non in via ufficiale, se questi abbiano competenze psicoattitudinali tali da saper gestire un gruppo di persone non necessariamente responsabili. (...) Eppure, il problema dell'affidabilità emotiva e relazionale di chi varca ogni giorno la soglia delle classi dovremmo cominciare a porcelo, da insegnanti e da cittadini» (p. 69-70).

Per fortuna, però, ci sono anche docenti dotati di equilibrio e professionalità. Di fronte ai fatti che la colpiscono, una classe «ha bisogno di qualcuno che la guidi nel ragionamento e tenti di mettere ordine nella sua emotività scossa» (p. 43). Spesso ad assumersi questo ruolo è proprio l'insegnante di Italiano. Questo è il lavoro di Palomba: una professione che il suo libro racconta con passione e verve narrativa, facendo assapo-

rare dall'interno la vita scolastica con le sue ombre ma anche con le sue luci.

Anche Marco Erba è insegnante ed è per questo che quando scrive di scuola (per esempio sulle colonne del quotidiano *Avvenire*) si sente che conosce bene ciò di cui parla (cosa che non sempre si può dire di coloro che affrontano questi argomenti sui giornali e in tv). Ciò si percepisce molto chiaramente anche dalla lettura del suo nuovo romanzo, *Il male che hai dentro* (Rizzoli, Milano 2024). Il target di lettura indicato dall'editore è quello dei ragazzi dagli undici anni in su, ma diciamo subito che si tratta di un romanzo che può senz'altro coinvolgere anche i lettori adulti per le tematiche affrontate e per le riflessioni che esse sono in grado di sollecitare.

Al centro della narrazione ci sono due personaggi principali. Elisa, detta Eli, una ragazza di sedici anni, studentessa liceale intelligente e capace di appassionarsi alle materie di studio (soprattutto alla letteratura, che legge in chiave personale e poco scolastica) ma che fatica a farsi apprezzare per il proprio valore dagli insegnanti (in particolare dalla temibile e scostante professoressa di Lettere). Eli è molto bella, ma profondamente insicura. Per questo accetta passivamente le discutibili modalità di relazione instaurate da Angelo, detto Mare per il colore azzurro degli occhi, che è da poco diventato il suo ragazzo: altrettanto bello, ma manipolatore e controllante. L'altro protagonista della storia è un compagno di Eli, Cristian, che da quando era piccolo vive in affido a una coppia. Per la propria introversione, Cristian è oggetto di bullismo da parte dei coetanei (tra i quali Mare e la corte di scagnozzi che lo assecondano nei suoi atti di teppismo), ma trova riscatto nello sport, il ciclismo, che pratica con ottimi risultati, anche grazie al sostegno del suo allenatore, il quarantenne Mike. Quest'ultimo rie-

sce a capire il ragazzo, perché anche lui è abituato a lottare per affermare sé stesso contro le discriminazioni omofobe di cui è stato ed è tuttora vittima: a qualcuno – siamo in un piccolo centro del Nord, dove allignano, anche a livello politico, pulsioni razziste nei confronti degli stranieri e dei “diversi” – non sta bene che ad allenare i ragazzi sia un omosessuale. È stato proprio Cristian un giorno a trovare sul parabrezza dell’auto di Mike un biglietto anonimo, scritto con un normografo, pieno di insulti e di minacce.

Mentre la relazione tra Eli e Mare procede tra alti e bassi (e la ragazza acquisisce sempre più la consapevolezza della tossicità del loro rapporto), a Mike succede uno strano incidente, che mette in sospetto sia Eli sia Cristian. Altri personaggi di contorno, positivi e negativi, arricchiscono il quadro: Adri, l’amato zio di Eli, un professore di Italiano osannato dagli studenti dell’istituto professionale dove insegna; Federico, un amico di Eli, figlio di un agente di polizia, che non vede nel figlio le qualità che avrebbe desiderato e che per questo non perde occasione per ferirlo manifestandogli il proprio disprezzo (sarà proprio Federico ad avere un ruolo centrale nell’epilogo della vicenda); il nonno di Eli, il potente sindaco del paese, che forse è meno buono di quanto la nipote ha creduto fino a questo momento.

Il male che hai dentro è un romanzo ben costruito nella struttura, con uno stile sempre aderente alle cose raccontate, plausibile nella caratterizzazione dei personaggi, efficace per il movimento conferito al testo da dialoghi sempre dotati del giusto ritmo, dotato, soprattutto nella seconda parte, di una certa dose di suspense relativa al mistero, tutto da sciogliere, di ciò che è successo davvero a Mike. Alcuni momenti risultano particolarmente felici: come le pagine che descrivono la conversa-

zione, un po' surreale e al tempo stesso perfettamente verosimile, tra Adri e un suo studente o quelle incentrate sul rapporto sempre più problematico tra Cristian e i genitori affidatari (rapporto che spesso proprio con l'adolescenza tende a entrare in crisi per le mille domande che il ragazzo finisce per porsi).

Ma possiamo dire che un po' tutto il libro è ricco di spunti di interesse, offerti da temi e motivi di grande attualità nella nostra società. Se al bullismo e all'omofobia abbiamo già accennato, aggiungiamo che con il suo libro Marco Erba esplora la psicologia adolescenziale, le dinamiche di gruppo, le tensioni nei rapporti familiari, la mancanza di dialogo tra genitori e figli, l'incapacità degli adulti di valorizzare i talenti dei giovani, i pericoli di un uso criminale (l'aggettivo non sembri esagerato) dei social network con i discorsi d'odio e i ricatti a sfondo sessuale, la solitudine dei ragazzi e la loro fragilità emotiva, il rischio di sviluppare dipendenze di vario tipo (compresa quella sentimentale) a fronte di una mancanza di autostima che si cerca di colmare nei modi sbagliati. Con un messaggio centrale che possiamo sintetizzare con le parole che a un certo punto Mike consegna a Eli: «Ricordatelo, la tua fragilità è la tua forza. Ogni caduta è una rampa di lancio» (p. 138).

6. *Isacco Turina, Silvia Avallone ed Ezio Sinigaglia: narrazioni tra sociologia e psicologia*

Sono cinque racconti a comporre l'ultimo libro di Isacco Turina, *Gli intrusi* (Graphe.it Edizioni, Perugia 2024). Il titolo della silloge definisce la condizione dei protagonisti. Nel primo testo, *Sottomissione*, Michael si introduce furtivamente nel lussuoso appartamento di un politico di destra. La madre, filippi-

na, è la colf dell'onorevole e il ragazzo, che è riuscito a impossessarsi delle chiavi, decide di entrarvi con la fidanzatina sulla quale vuole fare colpo. Succede però qualcosa di imprevisto.

Giuliana, titolo del secondo racconto, è il nome di uno scimpanzé femmina che, complice un blitz animalista, riesce a fuggire da un dipartimento universitario di psicologia dove l'animale viene utilizzato per una sperimentazione: rifugiata in un condominio vicino, Giuliana inizia una turbinosa convivenza con un uomo che decide di prendersene cura, impietoso dalla sua sorte.

Il nodo racconta di una singolare scultura che, alla morte di un uomo, viene trovata nel suo appartamento. Quando le autorità chiedono al direttore del locale museo di valutarne l'interesse artistico, questi si appassiona alla decifrazione di questo misteriosissimo oggetto che è un autentico enigma. Ed ecco che da intruso nell'intimità del defunto, egli diventa complice del suo segreto.

Più lunghi dei primi tre, sono gli ultimi due racconti. *Il dio* è l'epiteto con cui è stato soprannominato Modest, l'ancora giovane fondatore e proprietario della Donkey, la massima azienda informatica del mondo. Barbara, una donna italiana senza particolari qualità che lavora come operaia in un vivaio, comincia a ricevere messaggi e-mail da qualcuno che dice di essere niente meno che Modest. Lei è incredula, come le persone alle quali si confida, ma quando le viene recapitato un biglietto aereo per gli Stati Uniti, dove ha sede la casa madre dell'impero commerciale di Modest, decide di partire. Si troverà a vivere un soggiorno surreale in un ambiente dai tratti fortemente distopici.

Infine *La parentesi* ha per protagonista un piccolo spacciatore che, nella fuga durante una retata della polizia, trova ri-

fugio in un monastero. Quei giorni di forzata convivenza con i monaci, che lo accolgono senza chiedergli nulla, sarà davvero una parentesi nella sua esistenza oppure il preludio di una nuova vita? Il finale sembra propendere per una delle due alternative, ma non si può affermare che venga esclusa l'altra.

Con una non comune efficacia di scrittura, Isacco Turina affronta in questi testi, tutti dotati di trame avvincenti, diversi temi di ampia portata sociologica (l'autore è ricercatore in Sociologia all'Università di Bologna) e teologica: la violenza di cui sono vittime le persone meno economicamente favorite e culturalmente attrezzate da parte di chi non esita a manipolarle, il sesso come arma di ricatto, le storture di certa politica, i rischi di un utilizzo senza freni di una tecnologia che vorrebbe sostituirsi a Dio. Ma anche, pur tra le contraddizioni della natura umana, la resistenza dei valori spirituali, emblematicizzata, nell'ultimo testo, dalla scelta di vita dei monaci: «Rendere grazie sempre e di nuovo è il loro lavoro, e per quanti ne possano morire, la loro certezza è che altri verranno al loro posto a proseguire nei secoli questo canto che si alza e si abbassa come una marea senza mai spegnersi. Il giorno in cui finisse - pensano a volte, vergognandosi in quel momento stesso del loro orgoglio - quel giorno finirà anche il mondo che noi teniamo in piedi con la nostra perseveranza» (p. 305).

Non mantiene ciò che promette, invece, l'ultimo libro di Silvia Avallone, *Cuore nero* (Rizzoli, Milano 2024). Sassaia, in Piemonte, è un piccolissimo borgo di montagna, abitato ormai da due sole persone: Bruno, trentasei anni, maestro elementare, e Basilio, sessantaquattro anni, che si guadagna da vivere restaurando gli affreschi delle chiese e le decorazioni delle dimore signorili delle vicine vallate. Questa l'ambientazione iniziale del romanzo, che comincia con l'arrivo della trentunenne

Emilia, che ha deciso di andare a vivere lì, in quella che un tempo era la casa di una zia ormai defunta, per intraprendere una nuova vita. Apprendiamo presto che la giovane ha alle spalle anni di carcere minorile per aver commesso un grave delitto quando non era ancora maggiorenne (che cosa abbia fatto il lettore lo scoprirà solo alla fine).

Dopo alcuni giorni vissuti in preda al nervosismo e al disorientamento, Emilia inizia ad ambientarsi. Incomincia a collaborare con Basilio, che la prende con sé per un senso di protezione (ma si apprenderà più avanti che lui conosce la sua storia), e intraprende una relazione con Bruno. Entrambi hanno avuto un'infanzia difficile: quella di Emilia segnata dalla perdita della madre per un cancro, lutto che l'ha consegnata a «una sorda, implacabile rabbia» (p. 104); quella di Bruno dalla morte di entrambi i genitori in quello che lui si rifiuta di chiamare incidente, preferendo definirlo «massacro».

L'uomo è all'inizio un po' infastidito da questa ragazza misteriosa e stramba. Lui intuisce che sta male, non vorrebbe farsi coinvolgere, ma poi decide di starle accanto. Nel frattempo Patrizia, un'attempata collega, in preda alla gelosia per questa nuova amicizia dell'uomo su cui aveva da tempo messo gli occhi, si mette a indagare sull'identità di Emilia, non esitando a informarlo tempestivamente della sua scoperta. Bruno reagisce molto male, decidendo di allontanare da sé Emilia tanto rapidamente quanto rapidamente le si era avvicinato: e in entrambi i momenti si sente la mancanza di un maggiore approfondimento delle sue ragioni interiori. Ma per fortuna Emilia può contare sul sostegno di una vera amica, Marta, una che in carcere è riuscita a laurearsi e che oggi ha una posizione sociale di tutto rispetto, anche se si capisce dai suoi comportamenti che cova ancora in sé una profonda infelicità.

Tecnicamente la storia viene presentata come narrata dal punto di vista di Bruno, che nella finzione narrativa ricostruisce a posteriori anche azioni, parole e pensieri di Emilia, dando così vita, di fatto, a un'alternanza di punti di vista: a essere onesti, poco riuscita in termini di compattezza dell'impianto romanzesco. Se stando al patto narrativo la voce che racconta dovrebbe essere quella di Bruno, spesso sembra essere quella di Emilia o anche quella di un narratore onnisciente.

Alcune delle pagine meglio riuscite sono quelle dedicate alla descrizione della vita in carcere, luogo di dolore e spesso di disperazione, che però talora rende concreta la prospettiva del riscatto: la differenza possono farla una direttrice, un'assistente sociale o un'insegnante. Questo è un primo messaggio del romanzo. La cui morale di fondo viene ribadita a più riprese. Per esempio nelle parole di Emilia: «Non siamo i nostri traumi. Il risultato di quello che abbiamo commesso o subito. Il passato non coincide con il punto in cui ci troviamo adesso. Siamo altrove». O in quelle di Basilio: «Nessuno di noi contiene una persona soltanto» (p. 225). Esplicito è anche l'insegnamento che Bruno impartisce a un suo alunno "difficile", Martino, in merito alla violenza domestica di cui lui e la madre sono vittime per la brutalità del padre: «Dovete denunciarlo. Vi accompagno io. (...) Non c'è un'alternativa, Martino. (...) Le persone come tuo padre devono essere fermate» (p. 265).

Il rischio, in casi come questi, è sempre quello di un certo didascalismo, cioè di una trasformazione (con maggiore o minore consapevolezza da parte dello scrittore) dell'opera letteraria in strumento di educazione civica o in discorso parentetico. Mentre è sempre preferibile che letteratura mantenga un

marginale di ambiguità e di non detto. Lo insegna l'autore di *Delitto e castigo*, il romanzo prediletto da Marta.

Su ragioni psicologiche e sociali fa perno anche la narrazione messa in campo da Ezio Sinigaglia in *Grave disordine con delitto e fuga* (TerraRossa Edizioni, Bari 2024). In *Teorema* di Pasolini, romanzo e film entrambi del 1968, l'irruzione di un ospite misterioso in una famiglia borghese ne scardina i fittizi equilibri. Seducendone tutti i membri (madre, padre, figlio, figlia, oltre alla domestica), mette in crisi le loro certezze e li spinge all'autodistruzione, una volta che, come all'improvviso è arrivato, altrettanto improvvisamente se ne andrà.

Qualcosa di simile avviene nel romanzo di Sinigaglia. La vita ordinata del facoltoso ingegner De Rossi – sul lavoro uomo tutto d'un pezzo, sposato, padre di un bambino di tre anni – viene turbata da Michelangelo detto Jimmy, un giovane fattorino che da subito lo inquieta con la sua sconvolgente bellezza. «L'elemento di disordine era tanto più fastidioso nella sua persistenza in quanto si trattava di un semplice fattorino, l'ultima ruota del carro della più piccola delle quattordici aziende» (p. 6) di cui De Rossi era presidente. Jimmy diventa così per De Rossi (ma non solo per lui nell'azienda) l'elemento perturbante: «Jimmy era disordine vivente, in quanto tutto ciò che aveva un suo ordine lo scompigliava per riordinarsi verso di lui» (p. 9). Attraverso alcuni colloqui, l'ingegnere si mette a studiare il carattere di Jimmy: di umili origini, educato e intelligente, lavora per mantenersi agli studi serali di ragioneria, con l'intento di iscriversi poi alla Bocconi. «Il magnifico Jimmy» assurge per De Rossi a vera e propria ossessione. Fino a un ambiguo epilogo, in cui il ragazzo si rende artefice di un'azione inspiegabile, che getta un'ombra nera sulla sua interiorità.

Ezio Sinigaglia, nato a Milano nel 1948, ha percorso un'importante carriera nel mondo editoriale e pubblicitario. Aveva esordito come narratore nel 1985 con *Il pantarei*, un metaromanzo sui classici del Novecento (riproposto nel 2019 da TerraRossa), al quale è seguito un silenzio di oltre trent'anni, interrotto soltanto nel 2016 dal romanzo breve *Eclissi* (Nutrimenti, Roma).

Il romanzo ora pubblicato esce nella collana "Sperimentali", dedicata – leggiamo nel colophon del volume – «agli scrittori in grado di coniugare solidità narrativa e originalità stilistica». Una volta tanto, almeno a proposito del libro di Sinigaglia, possiamo dire che non si tratta di una formula di circostanza o di un lancio promozionale. Perché *Grave disordine con delitto e fuga* possiede effettivamente le due qualità indicate: una storia avvincente, che aumenta le proprie ragioni di interesse man mano che la narrazione procede, e uno stile non sperimentale in maniera velleitaria, bensì solidamente fondato su un uso della lingua sempre di altissima precisione, spesso vivacizzata da guizzi di inattesa ironia. Ciò è frutto di una maturità letteraria che probabilmente si è definita in Sinigaglia anche grazie al suo lavoro di traduttore (tra gli scrittori da lui volti in italiano, figurano Perrault, Proust e Julien Green).

7. *Valerio Varesi, Marco Balzano, Francesca Melandri e Hans Tuzzi: quando la Storia si fa romanzo*

Con i prossimi quattro libri, passiamo dalle piccole storie personali alla grande Storia collettiva: però sempre intrecciata, anche quest'ultima, alle vicende particolari dei personaggi, come

insegna la grande lezione del romanzo storico dell'Ottocento.

Milano all'indomani della Liberazione «era un rosario di crolli. Breccie oscene si aprivano sull'intimità di bagni e salotti, e le vie si presentavano ostruite da frane di macerie scese da palazzi sbriciolati come montagne fragili di arenari. Non c'era niente da cui ripartire tranne che la voglia di riscatto» (p. 11). A parlare è Teresa Noce, io narrante del romanzo di Valerio Varesi, *Estella*. Era questo il nome di battaglia di Teresa Noce (1900-1980), la cui figura Varesi si è proposto di sottrarre all'oblio, per consegnarla soprattutto alle nuove generazioni.

Nata a Torino in una famiglia molto povera, è presto costretta a interrompere gli studi per lavorare come fattorina di un fornaio, stiratrice, sarta, tornitrice. È proprio nel lavoro, a partire da una istintiva insofferenza per i soprusi, che Teresa matura la propria coscienza politica, entrando nel Partito socialista. Dopo la scissione di Livorno del 1921, aderisce al Partito comunista d'Italia. In quello stesso anno conosce Luigi Longo, che segue prima a Roma e poi a Milano. Lo sposerà nel 1925: non prima, perché la sua famiglia, di estrazione borghese, non vedeva di buon occhio quella ragazza «brutta, povera e comunista», come l'aveva bollata la madre di lui. Negli anni della dittatura è a Mosca, dove si forma alla Scuola internazionale Lenin, e a Parigi, da dove svolge attività antifascista. Dal 1936 al 1938 è in Spagna per prendere parte alla guerra civile. Dopo l'invasione nazista della Francia, viene internata nel campo di concentramento di Ravensbrück e poi in quello di Holleischen, dal quale è liberata soltanto alla fine della guerra.

È qui che ha inizio il romanzo di Varesi, il quale racconta quella che potrebbe definirsi la “seconda vita” di Estella: che nel dopoguerra, sulla spinta di una grande voglia di riscatto, si

consacra all'attività politica e sindacale. Deputata all'Assemblea costituente, è membro del Comitato dei Settantacinque che scrive la Costituzione e in seguito viene eletta alla Camera nelle prime due legislature repubblicane. Varesi ne traccia, in maniera molto efficace, l'impegno in battaglie come quelle per la parità salariale e per la tutela delle lavoratrici madri. Il suo combattimento è duplice: non solo contro i "padroni" e le forze della reazione, ma anche, dentro lo stesso Pci, contro i pregiudizi maschilisti di molti compagni (compresi alti dirigenti) che non accettano la determinazione di una donna difficilmente arginabile.

Intanto entra in crisi il suo matrimonio con Longo, che ne ottiene l'annullamento con un inganno. Lei lo denuncia alla Commissione centrale di controllo del Pci, ma il Partito non apprezza. Sullo sfondo scorrono gli eventi storici, rievocati nel libro con rapidi, efficaci tratti: la strage di Portella della Ginestra (1947), le elezioni politiche del 1948, l'eccidio delle Fonderie Riunite di Modena (1950), la morte di Stalin e la "legge truffa" (1953), i fatti d'Ungheria del 1956, e poi la contestazione e il '68. Anni di scontri accesi tra democristiani e comunisti: «Ero e rimanevo un'anticlericale, ma non ero per nulla antireligiosa. Ho sempre avuto rispetto per le fedi, quella comunista e quella cristiana. Quando erano sincere avevano lo stesso scopo: stare dalla parte degli ultimi» (p. 47).

Ma, sfibrata dal troppo lavoro, la sua salute è sempre più precaria, e allora Teresa comprende che è venuto il momento di farsi da parte. La scrittura diventa un modo per rielaborare il passato, fare pace con sé stessa, superare i traumi che la vita non le ha risparmiato: come la femminilità soffocata dall'attività pubblica, che rimane per lei il proprio segreto cruccio di donna.

La Storia è al centro anche del romanzo di Francesca Melandri, *Piedi freddi* (Bompiani, Milano 2024). La guerra ci è apparsa per molto tempo come qualcosa di lontano, perché fortunatamente non ne abbiamo avuto esperienza diretta. Eppure, attualmente nel mondo sono in corso decine di conflitti che causano centinaia di morti ogni giorno. Due di essi – quello tra Russia e Ucraina e quello tra Israele e Palestina – sono peraltro vicini a noi e sono considerati potenzialmente distruttivi su una scala più ampia, qualora, come in parte sta già accadendo, determinassero il coinvolgimento di altri Stati. Tanto che secondo alcuni osservatori si potrebbe parlare di una terza guerra mondiale attualmente in corso, sebbene “a pezzi”, per riprendere l’espressione utilizzata in varie occasioni da papa Francesco.

La Storia, però, a volte è difficile da raccontare. Per il suo nuovo romanzo, *Bambino* (Einaudi, Torino 2024), Marco Balzano ha scelto un’epoca, dei luoghi, dei temi niente affatto scontati né facili da affrontare dal punto di vista storico e ideologico: siamo a Trieste, nella prima metà del Novecento, tra fascismo, guerra, Resistenza, occupazione jugoslava, foibe. Ma la sfida più grande che lo scrittore si è posto è stata quella di mettere al centro delle vicende un protagonista negativo, un anti-eroe con il quale chi legge è difficilmente portato a solidarizzare. Si riesce a provare un senso di empatia soltanto a proposito della ricerca della madre, quando scopre che la donna che l’ha cresciuto non è la genitrice biologica. E ci si potrebbe spingere a identificare in questa mancanza una delle ragioni del vuoto interiore che lo porterà a compiere azioni vili e spregevoli, ma anche lavorando di psicologia non si arriva comunque a comprenderlo del tutto né tanto meno a giustificarne i comportamenti.

Si chiama Mattia Gregori, è nato nel 1900 e molto giovane compie la sua scelta di campo. È lui a raccontare la propria vita in prima persona, partendo dall'infanzia. È uno squadrista della prima ora, che esercita violenze e soprusi (bersagli preferiti gli operai e gli sloveni) senza mostrare alcun senso morale. La presenza attorno a sé degli altri camerati gli dà sicurezza e contribuisce a rafforzare la sua deriva violenta, garantendogli un senso di impunità di cui si fa forte, ancor più dopo che, con l'avvento del regime mussoliniano, «la violenza degli squadristi era diventata violenza dello Stato» (p. 51). Lo chiamano “Bambino” perché è appena ventenne e ha la pelle glabra. Ma il senso di questo suo essere bambino rimanda anche all'immaturità, etica ed emotiva, che rimarrà un tratto della sua personalità negli anni a venire.

In una Trieste attraversata da tensioni, confini, conflitti, con l'avvicinarsi dei poteri (i fascisti, i nazisti, gli jugoslavi), Mattia non si fa scrupoli ad approfittare delle diverse situazioni per il proprio tornaconto (è solo per questo che si arruola volontario nella campagna di Grecia) e neanche a tradire, facendosi delatore, per opportunismo o per sopravvivenza. L'unico vero amore è quello per la sua città, Trieste, da cui verrà allontanato una volta per tutte nel finale tragico del romanzo.

Apparentemente Bambino non è una vittima, ma un carnefice. Eppure non è un vincitore. Se non è una vittima della Storia, è quanto meno vittima di sé stesso e della propria renitenza al senso di responsabilità. Il personaggio di Ernesto, ex compagno di scuola e amico, addita un'alternativa possibile, che però lui non coglie e non segue.

Bambino è un romanzo intenso, diretto, a tratti molto duro, condotto in uno stile incalzante da vero maestro della narrazione, quale Balzano ha da tempo provato di essere. Non

credo che lo scrittore avesse intenzione di scrivere solo un romanzo storico. Sembra che in filigrana il libro contenga un messaggio valido anche oggi, nel nostro mondo percorso, in ambito internazionale, da tensioni, guerre, scontri di civiltà, e sul piano interno da fenomeni sociali, come i vari tipi di criminalità, sempre più allarmanti. Di fronte a chi opta per la violenza – sembra volerci dire Balzano – possiamo fare tutti gli sforzi possibili per spiegare i fenomeni con i limiti e i guasti del contesto storico e sociale in cui le persone si trovano a nascere, vivere e crescere. Ma poi c'è un momento in cui a essere discriminante è la decisione individuale: per il bene o per il male.

Anche per Francesca Melandri, come per tanti di noi, l'invasione russa dell'Ucraina all'inizio del 2022 ha rappresentato un autentico choc. E l'ha portata a riandare con la memoria ai racconti del padre, il giornalista Franco Melandri, che non ha fatto in tempo a vedere profilarsi questo nuovo scenario bellico perché era “andato avanti”, come dicono gli alpini, dieci anni prima. Lui, giovane tenente di complemento, era stato negli stessi luoghi dell'Ucraina che ora giornali e tv ci hanno fatto conoscere. Ciò era accaduto quando anch'egli aveva vissuto i tragici giorni della ritirata di Russia: noi italiani combattevamo al fianco di Hitler, e dopo la disfatta di Stalingrado, nella successiva ritirata, di circa 230.000 uomini più di 84.000 furono i morti e i dispersi. I nostri soldati erano stati spediti in Russia impreparati e mal equipaggiati. Tra i crimini del fascismo bisognerebbe ricordare anche questo.

In *Piedi freddi* la scrittrice si rammarica di non poter più rivolgere al padre delle domande sulla sua esperienza militare. Francesca Melandri immagina che le donne ucraine oggi sofferenti per l'aggressione russa siano le nipoti e le pronipoti di quelle che, ottant'anni prima, avevano salvato molti soldati

italiani (che pure erano i nemici, gli invasori) grazie a un gesto di pietà: offrendo un po' di cibo, un riparo dalle intemperie, magari un paio di *valenki*, gli stivali di feltro, morbidi e caldi, dei contadini ucraini. La ritirata di Russia è stata infatti, a essere precisi, “la ritirata di Russia e di Ucraina”. Solo un gesto di umanità può porre un argine alla brutalità della guerra, e le donne spesso sanno darne l'esempio.

Diversi scrittori italiani hanno raccontato la ritirata di Russia: Nuto Revelli, Mario Rigoni Stern, Giulio Bedeschi. Anche Franco Melandri l'ha fatto, con un libro che, dopo molte vicissitudini, è uscito nel 1970, in una collana di letture per la scuola pubblicata da Le Monnier, con il titolo *Ritorno col mazzo*. Un titolo forse incongruo, che fa riferimento a un episodio del racconto in cui un sergente impazzisce dopo aver visto morire un bambino colpito da un proiettile. Ci sono però altri due fronti sui quali il tenente Melandri era stato operativo, quello greco e quello jugoslavo, rispettivamente prima e dopo la Russia. Su questi altri momenti, però, la «leggenda familiare» è più carente, ed ecco allora infittirsi l'indagine dell'autrice, anche al rischio di qualche scoperta che potrebbe mettere in cattiva luce il genitore, il quale aveva aderito al fascismo, magari in modo irriflesso, come fu per molti della sua generazione (Franco Melandri era nato nel 1919).

Piedi freddi è un memoir familiare che ha al centro la figura del padre, con il quale si instaura un colloquio ormai impossibile, ma che comunque prende forma grazie ai ricordi consegnati dall'uomo alla propria famiglia. E insieme un libro, scritto da «una donna di mezz'età vissuta sempre nella pace e nel benessere» (p. 13), che riflette, oggi, sull'assurdità e sulla inumanità della guerra. E su come quella pace e quel benessere siano condizioni che potrebbero esserci negate da un momento

all'altro. Anche qui è alla figura del padre che la narratrice fa appello: «La guerra la odiano tutti, perfino chi l'ama. Per questo ti chiedo: insegnami la guerra, papà. Insegnamela proprio tu che eri dalla parte sbagliata, e non puoi rivestirla di nessun ideale» (p. 20). Ma le fonti della scrittrice sono anche le notizie di cronaca di oggi, i video che circolano in Rete, le *fake news* e la propaganda russe (l'accusa, paradossale, di nazismo all'Ucraina e al suo presidente Zelensky) smontate attraverso quel vaglio critico di cui ogni persona dotata di buon senso e di onestà intellettuale potrebbe facilmente dotarsi.

C'è infine, nel libro, un altro filo rosso, intrecciato con i precedenti: quello di un racconto autobiografico di formazione. L'autrice, attraverso i ricordi, ripercorre le tappe della propria crescita umana e culturale. Alcune pagine particolarmente felici sono dedicate al ricordo di una professoressa di storia e filosofia, fieramente comunista, incontrata sui banchi del liceo; altre alle letture che hanno formato la futura scrittrice. È dunque un'opera che sa scavare nella memoria, personale, familiare e collettiva, con acutezza e sensibilità di sguardo.

Romanzo storico e familiare è anche l'ultimo libro di Hans Tuzzi, *Colui che è nell'ombra* (Bollati Boringhieri, Torino 2024). Questa volta non ci sono commissari, vicequestori o agenti segreti (i personaggi a cui ha abituato i lettori con i suoi fortunati romanzi gialli e di spionaggio), bensì una nobile famiglia friulana che attraversa l'ultimo secolo con le trasformazioni epocali che l'hanno interessato.

All'inizio siamo nell'ottobre del 1937, l'anno successivo all'ingresso di Badoglio ad Addis Abeba e alla fondazione dell'Impero da parte di Mussolini. Il 12 ottobre 1937 la moglie del conte Costanzo Avogadro partorisce un bambino, al quale viene dato il nome di Cesare: «un maschio, dunque un rivale»

(p. 9). La scena ricorda l'incipit dell'*Edipo re* di Pasolini, che certifica l'interpretazione freudiana dell'antico mito ricorrendo alla biografia dell'autore: con il gesto del padre, ufficiale del regio esercito, che solleva dalla culla il bambino piangente alzandolo per i piedini, a significare una sorta di castrazione simbolica.

Il Friuli dell'inizio del romanzo di Tuzzi «era un mondo di silenzi. Nel variare del paesaggio, dall'Alpe al mare, nell'alto stupore del meriggio lo schiaffo d'un pesce in uno stagno, il frullo improvviso di ali nel sottobosco schiantavano il cuore assai più del lontano latrare d'un cane che salutava il raro trascorrere di un mezzo a motore» (p. 10). In questo universo sospeso fra natura e Storia – un luogo «fiabesco, bello e per sempre perduto» (p. 22) – è situata la solida villa secentesca che è l'antica dimora degli Avogadro. C'è una leggenda nera che la circonda: il periodico ritorno dell'anima dannata del conte Curzio, il conte Folle, fuggito dai Piombi per uccidere il delatore che lo aveva denunciato agli Inquisitori di Stato «per occultamento di rendite nelle cariche e per intrattenere un rapporto carnale con una monaca» (pp. 15-16).

A raccontare è il figlio dell'intendente della nobile famiglia, destinato a succedere al padre nel medesimo ruolo, che ripercorre le vicende del casato, nei momenti felici come in quelli tragici. Ma intanto la storia collettiva si incarica di spazzare via quel piccolo mondo antico, così suggestivamente tratteggiato nella prima parte del romanzo. L'avvicinarsi di quattro generazioni in cui i nomi del maschi di famiglia tendono a ripetersi (Costanzo, Cesare, Curzio, Costanzo) è segnato da un susseguirsi di fatti eclatanti: l'ingresso dell'Italia nel Secondo conflitto mondiale, l'armistizio, le elezioni del 1948 (il cui esito viene festeggiato con un pranzo in onore dell'arcivescovo di

Udine), il miracolo economico, la guerra del Vietnam, il Sessantotto, la caduta del Muro di Berlino, infine lo smarrimento di un mondo che ha perso quelle tradizioni sulle quali si costruisce l'identità.

Abbiamo citato sopra Pasolini, ma un altro riferimento pertinente potrebbe essere l'Ippolito Nievo di quello che, insieme ai *Promessi sposi*, è il più bel romanzo italiano dell'Ottocento, *Le confessioni d'un Italiano*: in *Colui che è nell'ombra* troviamo un analogo radicamento in un territorio geografico e sociale, drammaticamente percosso dal vento del cambiamento e tratteggiato dal narratore a volte con emozione, altre con ironia. D'altra parte Hans Tuzzi, scrittore e bibliofilo, è autore dotato di sicura cultura letteraria, che qui ha messo a frutto in maniera originale, per approdare a un risultato convincente. Con un libro il cui significato ultimo potrebbe essere quello sintetizzato in questa sua frase, dal sapore di sentenza biblica: «Dileguarono gli anni, come vino, e spazio breve ha davvero ogni lunga speranza» (p. 98).

8. *Silvia Cassioli e Sandro Veronesi: dalla cronaca alla Storia*

Anche la cronaca, quella di un passato recente avviato a diventare Storia, può trasformarsi in romanzo. Ne *La scuola cattolica*, che è il suo libro più importante (non so se anche il più bello, perché di libri belli ne ha scritti diversi: tra i migliori ricordiamo *Maggio selvaggio*, del 1999), Edoardo Albinati ricostruiva, tra le altre cose, l'ambiente sociale e (sotto)culturale in cui maturò un fatto tragico e orrendo come il massacro del Circeo (settembre 1975): tre amici neofascisti "pariolini" avevano uc-

ciso una ragazza e ne avevano ridotta un'altra in fin di vita, dopo averle sequestrate e seviziate per molte ore. L'opera, vincitrice del premio Strega nel 2016 (e da cui nel 2021 sarebbe stato tratto un film per la regia di Stefano Mondini), era un tomo di quasi milletrecento pagine, in cui veniva messo in campo un racconto di tipo tradizionale, con commenti di un narratore che il lettore tende a percepire come vicino alla figura biografica dell'autore.

Ora Silvia Cassioli (scrittrice e poetessa nata a Torrita di Siena nel 1971) ha pubblicato un libro su un dramma che attraversò l'Italia nel 1953 (dunque ventidue anni prima dei fatti del Circeo): *Wilma* (Milano, il Saggiatore 2024). Anche qui c'è un film ispirato alla vicenda, l'ultimo Saverio Costanzo, dal titolo *Finalmente l'alba* (che però non è tratto dal libro della Cassioli).

Il caso Montesi scioccò l'opinione pubblica italiana e fece a lungo discutere. L'11 aprile 1953, sulla spiaggia di Torvajonica, a una cinquantina di chilometri da Roma, viene trovato il corpo di una donna riverso sulla battigia. Wilma Montesi, che viveva nel centro della capitale, era scomparsa due giorni prima. Era una giovane di ventuno anni, di famiglia di modeste condizioni economiche (il padre era falegname), in procinto di sposarsi (il matrimonio era previsto per il dicembre successivo) con un agente di polizia. Nessuno riesce a spiegarsi come mai sia morta (incidente, omicidio o suicidio?) e perché sia finita così lontana da casa. Inizialmente la polizia chiude il caso ritenendo verosimile l'ipotesi di un malore: scesa in spiaggia a Ostia per immergere i piedi nell'acqua del mare, Wilma sarebbe svenuta e poi annegata. Le correnti ne avrebbero trasportato il corpo a Torvajonica.

Ci sono però delle stranezze, e i giornalisti le mettono subito sotto la lente. C'è chi sospetta che tutta questa fretta nel chiudere le indagini serva a coprire i veri responsabili della morte della giovane, che sarebbero molto vicini a certi "poteri forti". A un dato momento viene chiamato in causa un "biondino", che si scoprirà essere il compositore Piero Piccioni, figlio di Attilio Piccioni, quest'ultimo tra i fondatori della Democrazia Cristiana e ministro in vari governi dal 1950 al 1968 (in quel frangente era vicepresidente del Consiglio, presieduto da Alcide De Gasperi). Il giovane musicista viene arrestato. In seguito sarà scagionato da ogni accusa, ma intanto la carriera politica del padre subisce una pesante battuta d'arresto. La stampa di sinistra cavalca il caso. Si parla di persone altolocate, corrotte e spregiudicate, che organizzano festini reclutando ragazze bisognose. Sui giornali escono i verbali degli interrogatori dei sospettati, ma anche interviste a improbabili personaggi che cercano ciascuno il proprio quarto d'ora di celebrità. Il caso Montesi fu, insomma, uno dei primi casi mediatici della storia repubblicana, capace di tenere incollati gli italiani alle pagine dei giornali (la tv non c'era ancora, sarebbe arrivata l'anno successivo).

Silvia Cassioli si è immersa nei documenti dell'epoca, elaborando un testo assai singolare, che non è né un romanzo né un saggio storico. La via scelta è perciò diametralmente opposta a quella dell'opera di Albinati da cui siamo partiti. Citazioni testuali di atti processuali, testimonianze, articoli giornalistici si susseguono e si incrociano senza particolari commenti dell'autrice, la quale non risolve neanche le discrepanze tra le diverse fonti, in tal modo offrendo il quadro contraddittorio di fronte al quale per lungo tempo fu posta l'opinione pubblica di allora.

Si tratta senza dubbio di una scelta stilistica originale: a partire dai dettagli che si affastellano sulle pagine, al lettore si precisa gradualmente l'immagine sociale, politica, culturale del nostro Paese nei primi anni Cinquanta, con tutte le sue contraddizioni. Tuttavia l'assenza di un punto di vista unitario favorisce il rischio che chi legge finisca per perdersi tra le diverse fonti (di nessuna delle quali, peraltro, con una scelta discutibile, vengono mai indicati gli estremi).

A un'Italia che non c'è più (ma qui è quella degli anni Settanta) ci riporta anche il romanzo di Sandro Veronesi, *Settembre nero* (La nave di Teseo, Milano 2024). L'estate al mare negli anni Settanta del secolo scorso aveva un odore particolare: un sentore indefinibile, fatto di plastica, gomma, nylon, shampoo, crema solare. È questa una delle tante suggestioni sensoriali attraverso cui Veronesi restituisce le atmosfere della vacanza di un ragazzino che nel 1972 ha dodici anni. Il suo nome è Luigi Bellandi, ma tutti lo chiamano Gigio.

Per Gigio, quelli sono i mesi del passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Siamo in una località balneare della Versilia, Fiumetto, dove trascorre le vacanze con la madre e la sorellina di sette anni, Gilda, mentre il padre, avvocato penalista, li raggiunge appena può nei fine settimana. In questi casi non manca mai di portare il figlio in un'uscita al largo sulla sua amata barca. Per la villeggiatura, i Bellandi affittano una casa dai Raimondi, una ricca famiglia di industriali del marmo che sono anche i loro vicini di ombrellone. Perciò nelle estati di Gigio è una presenza fissa Astel Raimondi, di un anno più grande di lui, che però quest'anno non si vede. Il ragazzo apprende che è andata in Inghilterra per un soggiorno di studio. Non pensava che ne avrebbe sentito la mancanza, invece... Il fatto è che Gigio non è più il bambino dell'anno prima. Ed è quindi colto da

un sentimento di gioia quando un bel giorno vede comparire in spiaggia la ragazza, finalmente di ritorno: le pagine in cui viene descritta la trepidazione del ragazzo sono tra le più delicate del libro. Non arriva però stabilmente il padre di Gigio, neanche per le due settimane canoniche attorno a Ferragosto, perché – dice – sta coordinando la difesa di alcune persone ingiustamente accusate nell’ambito delle indagini sul caso di Ermanno Lavorini, il ragazzino rapito e ucciso a Viareggio tre anni prima: un caso che in quegli anni fece molto scalpore. Ma è quella la vera ragione della sua assenza? O c’è dell’altro?

Veronesi è molto abile nel ricostruire l’epoca in cui è ambientata la storia attraverso una serie di elementi che attengono alla società e alla cultura del tempo: gli oggetti d’uso, le canzoni, il cinema, i fumetti, lo sport. L’estate del ’72 è quella delle Olimpiadi di Monaco e della strage perpetrata al villaggio olimpico dal gruppo terrorista palestinese denominato Settembre nero: ma questo è solo uno dei significati del titolo. Sono ben delineati anche i personaggi di contorno, come Gilda, intelligente intuitiva, e lo “zio” Giotti, un amico di famiglia timido e impacciato, ma – si scoprirà – dal passato turbolento. La vicenda è raccontata in prima persona da un narratore adulto che però si fa un punto d’onore di riferire tutto dal punto di vista del protagonista dodicenne. Tanto che, se per un attimo contravviene a questa regola che si è imposto, si sente in dovere di scusarsi con chi legge (altra cosa è quando inserisce deliberatamente delle analesi riferite a tempi successivi della propria vita).

Non si pensi però, da quanto detto sin qui, che *Settembre nero* sia un’elegia della giovinezza. Il romanzo è attraversato da una tensione che si origina già alla prima pagina. Gigio ci informa che racconterà fatti che l’hanno sconvolto e rispetto ai

quali, dopo un'infanzia felice, si è accorto per la prima volta che i genitori non sono più stati in grado di proteggerlo. C'è una rottura che incombe. Quale sia il dramma, si scopre soltanto solo molto avanti nel romanzo. Il quale si caratterizza così per una trama che sino alla fine mantiene alta la capacità di attesa.

9. *Giovanni D'Alessandro, Piergiorgio Paterlini e Angelo Ferracuti: le famiglie e i destini*

Che cosa decide il corso della nostra vita? Ci sono avvenimenti capaci di imprimere all'esistenza di una persona una direzione diversa da quella immaginata. È quanto accade a Marcello, che, a poche settimane dall'esame di maturità comprende che presto sarà padre. La sua ragazza, una compagna di scuola, Maria Vittoria detta Mavi, ha scoperto di essere in dolce attesa. Si sono incontrati e si sono amati. Per entrambi è stata la prima volta. L'irruenza giovanile e l'inesperienza hanno fatto il resto. Ma un figlio è sempre un dono di Dio. L'idea di sbarazzarsi di quella vita nascente non li sfiora neppure. Il matrimonio tra Marcello e Mavi non è solo "riparatore", è la celebrazione di un amore autentico, che si rafforzerà con il passare degli anni. Nasce una bellissima bambina, Benedetta.

Siamo a Pescara nel 1989. La società italiana si è evoluta, la contestazione giovanile e la cosiddetta rivoluzione sessuale hanno cambiato la percezione delle cose. Ma in provincia certe situazioni vengono vissute ancora con un qualche imbarazzo. Soprattutto se appartieni a una famiglia borghese come quella di Marcello. Il padre ha dei progetti precisi sul figlio, al quale vorrebbe affidare la prosecuzione delle attività del suo

ben avviato studio notarile. Già l'ha deluso Teresa, la prima figlia, che ha deciso di laurearsi in Medicina. Anche Marcello si sente chiamato alla professione medica, ma ora, visto quello che è successo con la sua troppo precoce paternità, non se la sente di dare al padre un'altra delusione. Si iscrive perciò a Giurisprudenza.

Nel suo nuovo libro, *Lo sperduto* (Città Nuova, Roma 2024), Giovanni D'Alessandro ripercorre la vita di Marcello a partire da quel fatto che ha determinato un inatteso ma inesorabile punto di svolta. Lo fa entrando nelle dinamiche psicologiche del protagonista. Il lettore sa dall'inizio che Marcello diventerà notaio come il padre, perché il romanzo è costituito da un lungo flash-back attivato dalla data che lui appone su un atto di compravendita, 23 maggio 2016, la quale lo riporta allo stesso giorno di ventisette anni prima, quando Mavi gli aveva comunicato la notizia della gravidanza e lui si era deciso a parlarne con i propri genitori. Non era stato un momento facile, ma a sostenerlo era giunta Teresa, pronta a controbattere a proposito del «disastro» (come mamma e papà si erano espressi) che il figlio aveva combinato.

Il titolo dell'opera, *Lo sperduto*, definisce la condizione interiore di Marcello, di cui le pagine di D'Alessandro raccontano la maturazione, indagando le costanti che caratterizzano i rapporti interpersonali soprattutto in ambito familiare. Marcello «era stato istradato a una vita che non smetteva di apparirgli estranea, e senza diritto di profferire una parola al riguardo» (p. 45). Il suo futuro lo ha deciso il padre, ma la sorella, iscrivendosi a Medicina, era consapevole di mettere un'ipoteca sull'avvenire del fratello? Marcello è un marito e padre esemplare, ma – Mavi se ne accorge – ha smesso di sorridere. Sarà l'amore, l'intelligenza, l'ironia e talora anche l'insolenza della

moglie a rimetterlo in carreggiata. La nascita di un secondo figlio, Niccolò, sancisce il ritrovato equilibrio, corroborato dalla decisione di aprirsi a un impegno solidale a favore dei più bisognosi. Gli anni trascorrono in una condizione di sostanziale serenità, finché si addensa una nube nera. Un grave lutto colpisce la famiglia. Ma chi rimane troverà la forza di andare avanti.

Lo sperduto – romanzo che inaugura “Narrazioni”, una nuova collana di narrativa italiana diretta, per la casa editrice Città Nuova, da Stefano Redaelli, nella quale sono previsti prossimamente in uscita opere, tra gli altri autori, di Saverio Simonelli, Remo Rapino, Antonella Ossorio – è un libro che porta il lettore a riflettere su ciò che di più autentico c’è nelle nostre relazioni e nei sentimenti che ci legano gli uni agli altri, ma anche sulla precarietà della nostra condizione di creature fragili.

Anche nell’ultimo libro di Angelo Ferracuti, *Il figlio di Forrest Gump* (Mondadori, Milano 2024), campeggia il tema del rapporto tra un padre e un figlio. Quanto conosciamo i nostri genitori? Da bambini li idealizziamo, li pretendiamo perfetti. Crescendo, capiamo che sono persone come noi: con le loro qualità, difetti, ombre, insicurezze. Abbiamo trascorso tanti anni con loro, ma, quando non ci sono più, ci accorgiamo che molto di essi ci è rimasto misterioso.

Ferracuti ha deciso di confrontarsi con la figura paterna: «Lui è morto senza sapere niente di me e io di lui, la cosa peggiore che poteva capitarci, il motivo per cui ora sto scrivendo» (p. 17). Lo fa provando a ripercorrere le stesse strade, quelle che l’uomo, «nato negli anni Venti, nel silenzio del mondo contadino» (p. 19), dopo aver subito un intervento chirurgico per un tumore (forse benigno) che lo aveva molto spaventato, aveva cominciato a calcare da maratoneta. Di mestiere

sportellista alle Poste, sportivo dilettante e pioniere della corsa amatoriale, nelle Marche negli anni Settanta era diventato una sorta di mito popolare, terzo italiano per gare effettuate, dalle “marcialonghe” (a cui Raul Casadei dedicò nel '73 una fortunata canzone) fino alle gare internazionali.

Ma la narrazione trae origine da una storia familiare che annovera un suicida, il nonno paterno, che portava lo stesso nome dello scrittore. Abbiamo detto scrittore, non narratore, perché *Il figlio di Forrest Gump* è un romanzo dichiaratamente autobiografico. Che ricostruisce le modalità salienti del rapporto tra padre e figlio, per molti anni destinati a non comprendersi: il primo cattolico popolare anticomunista, il secondo giovane contestatore marxista con simpatie anarchiche. «La mia era una visione che si espandeva caotica, la sua era un'idea chiusa di ordine, conservativa. E maniacale» (p. 99). Il padre e la madre descritti nel romanzo sono persone oneste e laboriose: «A volte penso alla loro vita da monaci, votati alla semplicità e al sacrificio, tutta improntata alla massima serietà e severità, come in clausura» (p. 42). Ma c'è un mondo – siamo negli anni Settanta – che è sul punto di sfaldarsi. La religione, la famiglia, la patria sono realtà che molti giovani, tra cui il narratore, sentono ormai lontane: «Né Dio né padroni» (p. 44), diventa il suo motto.

Ma non era solo quella la ragione della distanza: lo scontro era diventato nel corso del tempo l'unica modalità di relazione tra loro. Solo momento di vicinanza è il calcio, in virtù della comune fede interista. Eppure a quel padre – la cui autorità in famiglia era indiscutibile, come quella di tutti i padri della sua generazione – lo scrittore si riconosce debitore «di aver infranto una regola della piccola città, quella dell'ipocrisia, la regola che dominava i rapporti sociali, quella di non dire mai

la verità, di tenerla nascosta, anzi di camuffarla, di travestirla, di mentire con sfacciataggine» (p. 22).

La decisione del padre di mettersi a correre segna nella sua vita un punto di svolta: «Cominciò a correre, e quel correre fu la sua ribellione, dannatamente istintiva, quasi inconsapevole, un gesto rivoluzionario e nichilista di cui non compresi mai la portata» (p. 45). Ora è il momento di indagare: c'è qualcosa di analogo nel gesto di correre come in quello di scrivere, una passione che ti lega al mondo, che ti fa sentire vivo. Per questo Ferracuti, riandando alla corsa del padre, finisce per approfondire le ragioni della propria scrittura. E sono stati i libri accumulati dal genitore, che però non ne aveva letto neanche uno, a fargli scoprire per la prima volta il piacere della lettura durante una lunga convalescenza.

Il romanzo, difatti, è insieme memoir familiare e racconto di formazione, collocato su un preciso sfondo storico, sociale, di costume. Un libro sincero e commovente, in cui l'autore non nasconde le proprie ferite. Su tutto aleggia un rimpianto insanabile. Rivolgendosi direttamente al padre, scrive Ferracuti: «I miei ricordi più forti sono quelli delle cose che non ti ho mai detto» (p. 108).

Di famiglia parla anche molto il romanzo di Piergiorgio Paterlini, *Confiteor* (Piemme, Casale Monferrato, AL, 2024). La nascita in un paesino della Bassa reggiana nel 1954, in una famiglia contadina a cui arrivano, gradatamente, le innovazioni del boom economico. Un'educazione cattolica vissuta tra adesione e ribellione alle consuetudini non solo religiose, ma anche sociali, di un mondo in rapida trasformazione. La scuola e la cultura come riscatto e come via alla libertà interiore. Sono, questi, alcuni temi di questo ricco, poliedrico, appassionante romanzo autobiografico. "Confesso" nel duplice significato che

assume questo verbo latino nel lessico cristiano: confessare il proprio vissuto (non necessariamente i peccati, in questo caso), ma anche la propria fede, ciò in cui si crede.

Il libro di Paterlini è un'autobiografia dell'interiorità: se vogliamo indicare un modello archetipico, questo non può che essere le *Confessioni* di Sant'Agostino (autore peraltro citato, insieme a Pasolini, per demistificare l'idea dell'infanzia come età di un'assoluta innocenza). È un testo fatto di andirivieni temporali, che non seguono un rigoroso ordine cronologico, ma mimano piuttosto un parlare tra amici, in base a libere associazioni di idee. C'è una strenua volontà di ricostruire il passato, rievocando fatti, incontri, persone, attraverso una minuziosa ricomposizione delle tessere di quel mosaico che è la nostra memoria, a partire dalle origini e dalle radici. Molto spazio viene dedicato ai pensieri dell'autore, che si collocano nel presente della scrittura come anche nei tempi da lui attraversati nel corso della vita. Fatti e riflessioni si intrecciano tra loro, dando sostanza a un originale andamento narrativo che avvolge il lettore.

La famiglia, si diceva, è il punto di partenza. Una famiglia non si può dire felice: domina la figura della nonna paterna, dispotica e dittatoriale, che suscita nel piccolo Piergiorgio un'istintiva avversione alle ingiustizie. Quest'ultima si sposterà, negli anni della formazione, con quella dei giovani del Sessantotto e della sua onda lunga: in particolar modo in seminario, da dove il ragazzo uscirà, per terminare il liceo in una scuola laica, in quanto ormai ha capito di essere omosessuale e marxista. Presa la maturità, studierà in parallelo Pedagogia e Teologia, finché la facoltà ecclesiastica non tollererà più la presenza di uno studente invisibile a molti per le sue posizioni contestata-

rie. Ma quelli erano gli anni in cui, per dirla con don Milani, l'obbedienza non era più una virtù.

Paterlini intraprenderà poi una brillante carriera di giornalista e scrittore, e incontrerà un collega che diventerà suo compagno di vita. Non smetterà però di interrogarsi sulle questioni della fede. Oggi si dichiara «agnostico militante», ma si capisce che il problema di Dio non ha smesso di inquietarlo. Non lo ha risolto: ma chi di noi, onestamente, potrebbe dire di averlo risolto? Su tutto, colpisce la grande trasparenza intellettuale con cui l'autore ha scelto di raccontarsi, nella dimensione pubblica come in quella privata.

10. *Antonio Prete e Carmine Abate: le radici nel Sud*

Se volessimo trovare un nobile modello letterario per l'ultimo libro di Antonio Prete, *Album di un'infanzia nel Salento* (Bollati Boringhieri, Torino 2023), potremmo individuarlo in *Infanzia berlinese* di Walter Benjamin: frammenti di memoria, immagini di un passato lontano, il tentativo di ricostruire un mondo felice (ma della cui felicità ci si rende conto soltanto dopo) nel momento in cui non c'è più e lo si percepisce come irrimediabilmente perduto. Il posto della Berlino degli ultimi anni dell'Ottocento e dei primi del nuovo secolo viene preso, nel libro di Prete, dal Salento degli anni Quaranta del Novecento, essendo nato l'autore – uno dei massimi studiosi di Letterature comparate (disciplina che ha a lungo insegnato all'Università di Siena) – nel 1939.

I primi ricordi sono legati alla madre, Antonietta, della quale viene allegata una fotografia, l'unica presente nel volume, e ai bombardamenti alleati: la guerra vista dagli occhi di un

bambino, che ha avuto la fortuna di sopravvivere, ha sempre qualcosa di avventuroso (è un'avventura correre in un rifugio quando si intensifica il rombo dei bombardieri), ma non può non indurci a pensare a come, oggi come allora, i conflitti colpiscono sempre anche gli innocenti. Poi c'è un Sud povero, «il Sud della povertà che la guerra aveva privato anche delle piccole difese da sopravvivenza» (p. 23), una povertà che persiste nei primi anni della ricostruzione: «Ripensare alle stagioni del dopoguerra, per chi fu, allora, bambino nel Sud, è rivedere nella mente vicoli bui con donne e bambini vestiti di stracci, stanze che sono tuguri, compagni di giochi macilenti, figure, nelle strade, di mutilati e di storpi» (p. 88). Un Sud in cui la mortalità infantile (lo aveva raccontato Carlo Levi, parlando di terre non così lontane da queste, in alcune pagine memorabili di *Cristo si è fermato a Eboli*) era ancora molto alta: tanto che il funerale di un bambino non era un evento così insolito e una semplice febbre destava nei genitori paura e apprensione.

Eppure la maggior parte dei ricordi sono lieti. La bottega di falegname del padre, nella quale la polvere di legno «col suo profumo dava una felicità simile a quella che qualche volta si provava quando nella campagna, tra bambini, ci si sfidava a chi si imbrattava di più con la creta» (p. 55). Una folla di affabulatori (tra parenti, amici e conoscenti), sempre pronti a raccontare storie avvincenti: con i suoi racconti lo zio Gigi era, tra i reduci dalla guerra, il più coinvolgente, mentre la nonna materna era solita narrare storie in versi, filastrocche, proverbi. E se profondamente radicato nella cultura locale è il ballo della taranta (vero e proprio rito dai complessi significati antropologici, come spiegherà Ernesto De Martino, che l'autore avrebbe letto in seguito), la radio, con le voci in lingue diverse che riesce a captare, e i francobolli, di cui il piccolo Antonio diventa

presto collezionista, aprono finestre su città e Paesi lontani: «Guardavo il nome del Paese scritto sul francobollo, lo pronunciavo in silenzio dentro di me, e l'aria si riempiva di luce» (p. 77).

Nel loro insieme, i ricordi chiamati a raccolta in questo libro dalle trame esili, ma dalla straordinaria forza di rievocazione, hanno un sapore agrodolce: «Il ricordo è un guscio di noce, la polvere degli anni lo incrosta. E anche il gheriglio annerisce; poi, qualche volta, dischiuso, si ravviva, e ha un suo sapore. Che può essere amaro, e allo stesso tempo dolce: per la lontananza che è la sua materia, il suo succo» (p. 35). Ed è proprio in virtù di questa lontananza che Antonio Prete ha potuto scrivere un libro così intenso.

Il Sud e l'a natura sono da sempre al centro anche della narrativa di Carmine Abate. Nel nuovo libro, *L'olivo bianco* (Aboca, Sansepolcro, AR, 2024), ne è emblema (o sineddoche) l'albero di cui al titolo (il romanzo esce nella bella collana "Il bosco degli scrittori", che comprende opere in cui gli autori provano a raccontare il mondo a partire da un albero).

La natura di Abate è quella della sua Calabria, e in particolare della Calabria arbëresh (quella degli albanesi giuntivi dalla metà del XV alla metà del XVI secolo, che hanno conservato sino ad oggi usi, costumi e lingua tradizionali). È una natura mediterranea fatta di terra, vento, mare, colori, profumi, sapori, ma che non ha nulla di folclorico, perché fa da sfondo all'inquietudine di personaggi in bilico tra richiamo delle radici e necessità (talora anche desiderio) di andarsene (quello della migrazione è un altro dei temi ricorrenti di Abate), passato e modernità, aspirazione a un ritorno e impossibilità di realizzarlo pienamente.

Protagonista-narratore del romanzo è Antonio, un giovane che nell'estate dell'esame di maturità, in attesa di iscriversi all'università, trascorre le serate a discorrere del futuro fino a notte fonda con gli amici. Altri ragazzi hanno deciso: la Calabria offre poche prospettive, meglio emigrare in Germania, scelta dolorosa ma sensata. Antonio invece non vuole andarsene, anche perché a legarlo alla sua terra c'è una ragazza, Elena. Stanno insieme, lei gli ha detto «Ti amo», al telefono lo chiama «amore», ma lui dubita dei sentimenti di lei, che a un certo punto si eclissa accampando non meglio precisati problemi familiari. Lei gli scriverà poi da Milano, spiegandogli di essersi trasferita per una grave malattia del padre, meglio curabile lì.

Così quel piccolo paradiso agreste diventa per Antonio luogo di pena. In una sfida alla natura che è un modo per misurarsi con sé stesso, si getta a capofitto, con il padre, a disso-dare e ripulire un vecchio oliveto. Un fazzoletto di terra scosceso e selvaggio, ma che la famiglia ha deciso caparbiamente di recuperare. Ad esso è legato il segreto di Luca, un parente scomparso tanti anni prima in maniera misteriosa (ucciso? fuggito?). Forse il suo destino lo conosce soltanto Sofia, la nonna del protagonista (di cui Luca era cugino), prossima alla fine, eppure desiderosa di raccontare e di raccontarsi, per lasciare le sue parole in eredità al nipote. La presenza, in quella striscia di terra, di un misterioso olivo bianco sa di leggenda, ma forse c'è qualcosa di reale.

L'olivo bianco è un romanzo breve, di orchestrazione narrativa più compatta rispetto ad altri libri di Abate, ma di efficace concentrazione stilistica, con una narrazione che risente dei ritmi di un'oralità legata al senso della famiglia e della comunità. La vicenda di Luca, diluita lungo il racconto, conferisce all'opera la tensione della suspense, ma la tematica fonda-

mentale è quella esistenziale: una meditazione attorno all'origine e al destino.

11. *Marilù Oliva: l'Iliade dalla parte delle donne*

Al Meridione d'Italia è anche legata, per ragioni in questo caso non biografiche ma culturali, la scrittrice bolognese Marilù Oliva. Quello del viaggio in Italia di scrittori nostrani è un genere letterario ben consolidato nel Novecento, da Soldati a Piovene, da Pasolini a Ortese (per tacere dei grandi scrittori europei dei secoli precedenti, come Goethe o Stendhal). In questa nobile tradizione letteraria si inserisce, in un certo senso, *l'Atlante della Magna Grecia* (Rizzoli, Milano 2023) di Marilù Oliva. Perché il volume è sì una guida, ma è la guida di una scrittrice, che, accanto all'informazione e alla documentazione, non fa mancare alle pagine la propria personale sensibilità, unita alla piacevolezza di scrittura tipica dei suoi lavori.

Tra questi ricordiamo *L'Iliade cantata dalle dee* (Solferino, Milano 2024). In ogni narrazione un elemento fondamentale è il punto di vista. È l'occhio attraverso cui vengono percepiti eventi e situazioni. Come accade nella vita reale, così in letteratura prospettive diverse svelano aspetti e significati diversi delle cose, mostrandocene sotto una luce completamente nuova. Ciò è quanto da alcuni anni va facendo Oliva con i classici fondativi del canone occidentale. Se il punto di vista è stato per secoli (per millenni) quello maschile, questa scrittrice sta provando a rileggere queste grandi opere dal punto di vista delle donne. Lo ha fatto nel 2022 con *L'Eneide di Didone* e prima ancora, nel 2020, con *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe,*

Calipso e le altre. Ora ha dato alle stampe “L’Iliade cantata dalle dee”.

In questa sua *Iliade* la scelta di far parlare, questa volta, le dee (e due creature umane toccate dal divino come Elena e Cassandra) nasce da una constatazione. Se nell’*Odissea* le figure femminili possiedono un proprio spessore e una voce ben distinguibile, nell’*Iliade* le donne sembrano incarnare dei ruoli fissi, recitati con scarsa originalità in funzione della controparte maschile. Non c’è una sostanziale differenza tra Briseide e Criseide (cambia solo una consonante nei loro nomi, motivo di frequente confusione da parte degli studenti), come tra Andromaca (che implora Ettore di non andare a combattere) e tra Ecuba (che prega Priamo di non recarsi alla tenda di Achille). «Regine, principesse, schiave», scrive Marilù Oliva in una nota finale al volume, «subiscono una guerra condotta da uomini, decisioni prese da loro, imposizioni che sgorgano da una cieca ostilità tutta maschile, dove l’ansia di supremazia e la volontà di potenza rivestono un ruolo chiave» (p. 175). Diverso è il discorso per le dee. Le quali agiscono nell’*Iliade* con una certa dose di autonomia. Anch’esse sono soggette a una volontà maschile, quella di Zeus, però alla fine hanno un qualche spazio di azione.

Il libro è strutturato in quattordici capitoli preceduti da un proemio. In ciascuno di essi si alternano le voci delle varie dee: Atena, Teti, Afrodite, Era, Eris (oltre alle già citate Elena e Cassandra). Ma a parlare nel proemio e nell’ultimo capitolo è Creusa, la moglie di Enea che, rimasta indietro nella fuga da Troia in fiamme, si perde per sempre. Qui si immagina che essa si sia volontariamente sacrificata affinché potesse essere esaudito un suo voto: «Rinuncio a tutto: al figlio amatissimo, al marito glorioso e al futuro. Ma, come vuole la liturgia, chiedo in

cambio qualcosa, e stavolta mi rivolgo soltanto alle dee. Cantate, vi prego, quello che accadde davvero. Quello che soltanto voi sapete. [...] Perché, se in questa guerra siamo state zitte, voi che potete travalicare i fossati del tempo, vi prego: raccontate le nostre verità». (pp. 12-13).

Così Atena contempla dall'alto gli uomini che corrono e si dimenano spinti dall'ansia di primeggiare. Teti, la madre di Achille, dice di conoscere bene l'orgoglio del figlio. Afrodite cerca con gli occhi il figlio Enea, valoroso in battaglia. Era parla di Zeus, che non è proprio un marito esemplare. Eris confessa il proprio gusto perverso di seminare discordie. Intanto, attraverso l'alternanza dei punti di vista, procede il racconto della guerra di Troia, così come Omero lo ha tramandato. Oliva lo segue da vicino, concedendosi soltanto qualche piccola invenzione. Arricchisce però sistematicamente l'agire dei personaggi femminili con una componente introspettiva naturalmente assente nel testo omerico.

Il risultato è un'opera di intelligente riscrittura: molto più di un gioco di gusto postmoderno, essendo basata su una volontà di risarcimento del silenzio a cui la voce delle donne è stata troppo a lungo condannata. Ma un'operazione di questo tipo può dirsi riuscita sul piano letterario soltanto se consegue un proprio stile. Obiettivo in questo caso pienamente raggiunto: la narrazione si sviluppa attraverso una raffinata modulazione dell'arte allusiva, che parte da Omero per reinterpretarlo, senza rinunciare però alla sua poesia (ricreata attraverso certe parole, epiteti, espressioni formulari).

12. *Felice doppietta per Furio Bordon*

Doppia uscita, in questo 2024, per Furio Bordon. Forse i nomi di Sebastian Melmoth e Joseph Merrick non dicono molto ai più. Il primo è la nuova identità che, per proteggere la propria riservatezza, assume Oscar Wilde a Parigi, dove si trasferisce definitivamente nel 1898. Il secondo è il nome anagrafico di colui che è altrimenti noto come “The Elephant Man”, l'uomo elefante, celebre per le sue deformità fisiche (la sua triste storia è universalmente conosciuta anche grazie all'omonimo film diretto nel 1980 da David Lynch). Merrick muore nel 1890, ma Furio Bordon nel suo ultimo libro, *Il poeta e il suo mostro* (Sellerio, Palermo 2024), ha deciso di far incontrare i due personaggi nel 1900, poco prima della morte di Oscar Wilde.

Nelle prime pagine troviamo un Wilde il cui volto è ricoperto di una pomata biancastra (perché soffre di ricorrenti eruzioni cutanee), il che lo rende oggetto di curiosità da parte dei bambini e di disprezzo da parte degli adulti. Lo scrittore, vagando tra i tendoni di una fiera, si addentra in un padiglione oscuro dove incontra Joseph. Ad attirarlo in quello che sembra un antro infernale è stata la vista del brandello di un manifesto strappato: «*Il ritratto di Dorian Gray*, sì. Era il titolo dello spettacolo. Farsa drammatica di Oscar Wilde. Si sconsiglia l'ingresso alle persone impressionabili» (p. 21). I due iniziano a dialogare, e Joseph non ci mette molto a far capire a Oscar, fortemente impressionato quando l'altro si volta mostrando il proprio volto sfigurato, di averlo riconosciuto.

Conversando, i due personaggi raccontano ciascuno la propria vita, in qualche modo specchiandosi l'uno nell'altro. Seppure di diversa natura, lo stigma della diversità e il senso del rifiuto subito dalla società sono analoghi. Naturalmente il

faccia a faccia tra Oscar e Joseph non può avere avuto luogo, ma tutto il resto di quanto raccontato – assicura Bordon – è storico e oggettivo. In effetti il lettore che sia familiare con le vicende vissute dai due personaggi potrà riconoscere lacerti delle loro biografie (soprattutto di quella di Wilde): lo sfruttamento di Joseph come fenomeno da baraccone, il tentativo del dottor Treves di salvarlo, la morte della madre di Oscar mentre lui era in carcere, la condizione di estrema povertà in cui versava nell'ultimo soggiorno parigino, l'esaurimento della vena creativa, e, risalendo a ritroso nel tempo, il matrimonio con Constance, il processo intentatogli dal padre di lord Alfred Douglas, il marchese di Queensberry. Di fronte a Joseph, Oscar non può mentire neppure a se stesso. Così il primo: «Io di voi so ogni cosa. Sono il mostro del ritratto, ve ne siete dimenticato? E i vostri peccati li porto in faccia» (p. 77). Ma a metà dell'opera un colpo di teatro imprime al racconto una svolta inattesa: Joseph è davvero Joseph Merrick o per caso si chiama Jimmy?

Il poeta e il suo mostro è un libro a metà strada tra romanzo e pièce teatrale, nel quale si fondono toni da commedia, da farsa, da tragedia. L'ironia e il sarcasmo, però, sembrano fare schermo a una solidale vicinanza a Oscar Wilde nel disperato epilogo della sua vita.

Veniamo ora al secondo libro di Bordon, la raccolta di racconti *Album dei rimorsi* (La nave di Teseo, Milano 2024). In India, lontano dalla sua Torino e dal suo Canavese, Guido Gozzano scrisse che la nostalgia è «insistente e importuna come il primo rodio del dente cariato»: un dolore tenue, sottile, ma costante, quasi una musica di sottofondo di cui non riusciamo a liberarci. La similitudine gozzaniana si attaglia bene anche a un altro sentimento: il rimorso.

Sono diverse le tipologie di rimpianti che possiamo sperimentare nella vita e Furio Bordon ne ha messa insieme, con questi racconti, una piccola rassegna. A partire da alcune fotografie (suggerzione anche questa gozzaniana), si sviluppano le reminiscenze personali, che il narratore confida a un interlocutore immaginario, sorta di alter ego introdotto forse a impersonare (seppure con una certa ironia) la coscienza e il suo pungolo inquisitore. Così, in una serie di dialoghi a tratti quasi teatrali, prendono forma i volti di alcune persone alle quali il protagonista non può pensare senza provare rincrescimento. Per ciò che ha fatto, per ciò che ha mancato di fare, per i propri egoismi, esitazioni, attese, scelte sbagliate.

Può essere il ricordo di un compagno di scuola delle elementari, perseguitato dai compagni e anche un po' dal narratore, il quale non riesce a essere sufficientemente Garrone (allora alle elementari si leggeva ancora il libro *Cuore*) nei confronti di questo «figlio di portinaia», continuo bersaglio di scherzi anche per la sua umile estrazione familiare. Anni più tardi apprenderà dal figlio di quel vecchio compagno che il padre lo considerava il suo migliore amico.

I rimorsi più brucianti sono quelli che ci riportano alla memoria persone che non ci sono più. La nonna materna, respinta con immotivata irritazione a una festiccioia di bambini perché, per salutare il nipotino, si è permessa di interrompere un gioco. E quella paterna, morta all'improvviso sotto gli occhi del nipote dopo essere uscita di casa per comprargli i suoi biscotti preferiti. Solo ora, a distanza di anni, l'io narrante comprende di non essere innocente: «La colpa era non averla amata abbastanza, non aver compreso la sua dedizione, la sua stanchezza, la sua fatica di ogni giorno. Averla considerata sempre come una specie di docile elettrodomestico» (p. 57). Ancora,

uno zio scapolo, solitario, maestro di pianoforte muore in ospedale aspettando invano, per tre giorni, la consueta visita del nipote, il quale però lo aveva avvisato che forse non sarebbe potuto tornare a trovarlo, essendo impegnato in teatro con le prove di uno spettacolo. Eppure quel «forse» aveva tenuto il moribondo appeso a un filo di vana speranza.

Particolarmente struggente è il penultimo testo, che abbandona la struttura dialogica per una narrazione più distesa, dedicato a rievocare gli ultimi giorni di vita della madre. Farla ricoverare in ospedale? Consentirle di morire in pace a casa sua? Gli spasmi dell'agonia avrebbero potuto esserle risparmiati se si fosse fatta arrivare per tempo una bombola di ossigeno? Chi si è trovato ad assistere un genitore malato terminale può capire il carico di angoscia che comporta per i parenti dover assumere decisioni senza le necessarie competenze mediche, assillati da dubbi, scrupoli, incertezze.

Attraverso la rievocazione di questi episodi, Bordon ci offre schegge di vita personale e familiare dotate tutte di grande intensità umana ed emotiva. Ciascuno di noi potrebbe accostare a questi racconti quelli dei propri personali rimpianti. Sarebbero storie probabilmente molto simili a quelle raccolte nel libro. Che è capace di parlare al lettore con sincerità e immediatezza, proprio in virtù della capacità di rispecchiare da vicino le esperienze di tutti noi.

Roberto Carnero