

saggi

Dalla scena all'etere e ritorno. *L'assoluto naturale* di Goffredo Parise per Radio Tre

Simona Brunetti

ABSTRACT *From scene to the ether and back. L'assoluto naturale*
by Goffredo Parise for Radio Tre

The essay analyses the creative process of a radio performance: *L'assoluto naturale* by Goffredo Parise, with Sandro Lombardi and Sabina Guzzanti, directed by Federico Tiezzi. Broadcasted in 1998 by Radio Tre in an ambitious program conceived by Luca Ronconi, the adaptation for the radio anticipated the corresponding theatrical staging by a few months, thus born from a truly unusual creative path. In order to create a radio play that criticizes mass society through a male-female thematic polarization of Strindbergian memory, the director significantly adapted the text and intervened on actor's acting by combining musical passages, noises or abstract sounds with the performers' emissions. Such a refined vocal score, born from an in-depth study of the characters, constituted a sort of innovative study for a *mise en scène*.

KEYWORDS Parise, radio play, acting technique, script, gender fight.

1. L'alienazione amorosa del maschio

Le opportunità messe recentemente a disposizione dai mezzi di comunicazione digitale accendono spesso dibattiti sull'attualità di forme di spettacolo dal vivo molto diffuse nel ventesimo secolo, come per esempio il radiodramma, in cui gli elementi vocali e sonori sono protagonisti essenziali ed esclusivi di una rappresentazione registrata, in parte o totalmente in diretta, per la fruizione a grande distanza¹. Tuttavia, con la nascita nel 1995 della *web radio*, e soprattutto con la possibilità di creare file audio, o *podcast*, delle trasmissioni radiofoniche, il "teatro alla radio" è oggi sempre più godibile *ad libitum* in forma asincrona². Oltre a presentare que-

1. Questo scritto rielabora alcune riflessioni esposte il 18 maggio 2012 in occasione della giornata di studio *Sulla voce a più voci*, a cura di M. Cristini e N. Pasqualicchio, organizzata nell'ambito del progetto *Theáomai* promosso dall'Università di Verona. Colgo qui l'occasione per ringraziare il prof. Mario Allegri, per le proficue discussioni intrecciate allora sullo scrittore, ed Elena Zilotti, per l'aiuto offerto nelle ricerche bibliografiche presso l'Archivio Metastasio di Prato o la Casa di Cultura Goffredo Parise di Ponte di Piave.

2. A questo proposito il palinsesto proposto *online* da Radio Tre è particolarmente ricco e sca-

saggi

69

ste caratteristiche, la *performance* radiofonica trasmessa da Radio Tre di cui si vuole trattare in questa sede – *L'assoluto naturale* di Goffredo Parise, con Sandro Lombardi e Sabina Guzzanti, regia di Federico Tiezzi³ –, delinea un processo creativo così particolare, intrapreso in sinergia con il corrispettivo allestimento teatrale, da costituire per certi versi un nuovo paradigma del genere.

Definita da Parise (1929-1986) «più un dialogo da leggere che da rappresentare»⁴, la *pièce* parte dalle confuse intuizioni sottese al suo racconto del 1958 *La moglie a cavallo* (poi trasformato in un atto unico l'anno successivo e quindi, nel 1961, nella sceneggiatura del film *L'ape regina* di Marco Ferreri)⁵, per presentare un'impetosa riflessione morale sul rapporto Uomo-Donna. Alla luce di una nuova «cosciente concezione scientifico-filosofica dell'uomo nel mondo»⁶, lo scrittore si propone di dimostrare come nella relazione amorosa l'unico a soccombere sia il maschio. Concepito a Treviso tra l'autunno del 1962 e la primavera-estate dell'anno successivo, *L'assoluto naturale* viene pubblicato nella collana *I Narratori* di Feltrinelli⁷ solo nel febbraio del 1967, forse perché il tema affrontato avrebbe costituito – scrive Mauro Portello – «un ulteriore oggettivo turbamento nei [...] già complicati rapporti personali»⁸ dell'autore, dato che il suo primo legame matrimoniale si conclude proprio nel novembre 1963⁹. Da un carteggio privato intrecciato con Italo Calvino, però, reso noto di recente in un volume monografico edito per ricordare i trent'anni dalla morte dello scrittore vicentino, si scopre come, in realtà, un tentativo di pubblicare l'opera presso Einaudi risalga già ai primi mesi del 1964¹⁰:

ricabile *offline* dal sito: <https://www.raisplayradio.it/programmi/ilteatrodiradio3/archivio/puntate/> (ultimo accesso 14/08/2020).

3. Di questa trasmissione si è conservata una copia registrata su nastro, ma in questa sede si farà riferimento alla versione accessibile in streaming al seguente link: <https://www.raisplayradio.it/audio/2019/05/II-teatro-di-Ronconi-alla-radio---L'assoluto-naturale-7b657db6-9aaf-49ff-aea6-a430eb1da9f5.html> (d'ora in poi AN-R), (ultimo accesso 16/08/2020).

4. C. Altarocca, *[Intervista a Goffredo Parise]*, in C. Altarocca, *Goffredo Parise*, La Nuova Italia, Firenze 1972 (*Il castoro* 69), pp. 1-14, citazione a p. 6.

5. Cfr. P. Petroni, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Mursia, Milano 1975, pp. 73-79; G. Parise, *La moglie a cavallo*, *Opere*, terza edizione aggiornata, a cura di B. Callegher e M. Portello, 2 voll., Mondadori, Milano 2001-2005, vol. I, pp. 1361-1392; *Una storia moderna: l'ape regina*, regia di Marco Ferreri, con Ugo Tognazzi, Marian Vlady (Italia/Francia 1963, b/n 90'). Per una scheda del film cfr. voce: *Una storia moderna: l'ape regina*, in P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2011*, 3 voll., Baldini Castoldi Dalai, Milano 2010, vol. II, p. 3239.

6. P. Petroni, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, cit., p. 76; cfr. anche voce: *Parise Goffredo*, in F. Cappa, P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, pp. 813-814.

7. Cfr. G. Parise, *L'assoluto naturale: dialogo*, Feltrinelli, Milano 1967.

8. M. Portello (a cura di), *Notizie sui testi: Teatro*, in G. Parise, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1651-1654, riferimento a p. 1653.

9. Per la biografia dello scrittore cfr. B. Callegher, *Cronologia*, in G. Parise, *Opere*, cit., vol. I, pp. XLI-LXVIII.

10. «Parleremo anche di altri progetti (una commedia già scritta dal titolo *L'assoluto naturale*) e altre cose»: Lettera di Goffredo Parise a Italo Calvino, Roma, 3 gennaio 1964, in «Riga» (numero monografico: *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa), n. 36, luglio 2016 (d'ora in poi RIGA), doc. 5, p. 203.

Ti spedisco insieme a questa lettera una commedia (ma è una commedia o semplicemente un dialogo di vecchia fattura?) dal titolo *L'assoluto naturale* che è appunto un rapporto – dialogo – bisticcio tra il maschio e la femmina nell'eterno bisticcio dualistico degli avvenimenti naturali. Anche questo forse si potrebbe pubblicare ma non so se la collana di teatro sia giusta per un lavoro pressoché irrepresentabile¹¹.

Tuttavia, per un disguido Parise riesce a spedire il manoscritto a Torino soltanto all'inizio di maggio¹² e il 9 luglio 1964 riceve da Calvino un sintetico e incisivo giudizio che, come riassume Marco Belpoliti, ne «coglie i significati di fondo: critica alla società di massa, narcisismo dilagante, aspetti originali – non troppi»¹³. Le caratteristiche strutturali dell'*Assoluto naturale* ricordano, da un lato, lo *Stationendrama* di matrice strindberghiana¹⁴, dall'altro, il dialogo filosofico che, secondo Claudio Altarocca, «riprende le antiche consuetudini del “contrasto” amoroso e dell'operetta morale»¹⁵. Nel corso di nove quadri, identificati ciascuno da un titolo significativo, che si succedono in modo paratattico, ma secondo una linea temporale conseguente, due figure anonime, chiamate semplicemente UOMO e DONNA perché rappresentanti «dell'universale bipolarità sessuale e dell'universale lotta che si conduce nel gran seno della natura e della sua evoluzione»¹⁶, dialogano in termini assoluti dell'amore¹⁷. Ad un certo punto, a loro si affiancano altri personaggi: dapprima una figura maschile pressoché muta (NEANDERTHAL), dalle caratteristiche primitive ma imborghesite, enorme e «vagamente mostruosa»¹⁸; quindi, quattro rappresentanti della genealogia femminile della DONNA (MADRE, NONNA, BISONNA e TRISAVOLA), a volte nominate anche collettivamente come le VECCHIE.

Il quadro d'avvio della *pièce*, intitolato *L'incontro*, ha un tono leggero e avvincente. L'attrazione che i protagonisti provano reciprocamente si esplica in una seduzione verbale, da cui appare chiaro come il desiderio carnale scaturisca per entrambi da visioni opposte: da un piano immaginativo e ideale per l'UOMO, da uno «naturale e della realtà dei sensi»¹⁹ per la DONNA. Già dal secondo quadro, però,

11. Lettera di Goffredo Parise a Italo Calvino, Roma, 3 marzo 1964, in RIGA, doc. 7, p. 205.

12. «Caro Calvino, mi accorgo solo ora di non averti spedito la mia commedia-dialogo *L'assoluto naturale* che ti avevo promesso tempo fa. Trovo infatti il plico sepolto sotto i libri e le carte. Te lo spedisco contemporaneamente a questa lettera»: Lettera di Goffredo Parise a Italo Calvino, Roma, 4 maggio 1964, in RIGA, doc. 8, p. 205.

13. M. Belpoliti, *Movimenti di tempo*, in RIGA, pp. 209-211, citazione a p. 211.

14. Sull'argomento cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000, pp. 31-45. Per un primo approccio all'opera di Strindberg si vedano almeno: F. Perrelli, *Introduzione a Strindberg*, Laterza, Roma-Bari 1990; F. Perrelli, *Strindberg la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze 2009.

15. C. Altarocca, *Goffredo Parise*, cit., p. 125. Sull'ambigua natura formale dell'opera cfr. anche E. Golino, *La femmina del signor Neanderthal*, in «L'Espresso», 21 maggio 1967.

16. C. Altarocca, *Goffredo Parise*, cit., p. 126.

17. Cfr. G. Parise, *L'assoluto naturale*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 563-648 (d'ora in poi AN). Il testo utilizzato nella raccolta è quello dell'ultima edizione pubblicata vivente l'autore (Mondadori, Milano 1982²).

18. AN, 6, p. 615.

19. AN, 1, p. 573.

definito *L'accoppiamento*, il tono del loro dialogo si trasforma, risulta meno lieve e l'incontro amoroso da poco consumato viene commentato e argomentato in modo didascalico-cerebrale. La minuta descrizione razionale della fisiologia del piacere provato, infatti, sembra in qualche modo sovrastare l'esperienza concreta. Accanto al tema del desiderio di "divoramento" reciproco innescato dall'amplesso (sia da un punto di vista metaforico che fisico), in questo scambio di battute si contrappongono anche l'idea maschile della cultura, intesa come salvaguardia contro il mondo istintivo-primigenio, e quella femminile dell'amore, recepito come valore assoluto di ordine naturale. Il terzo quadro è riservato a *La gelosia*. L'iniziale motivo del contendere è un presunto tradimento dell'UOMO con un'altra donna, ma, dall'exasperata aggressività verbale della DONNA si evince ben presto che ciò che non accetta e teme è il pensiero astratto, la capacità di elaborazione metaforica del compagno («DONNA: Rinuncia alla ragione, caccia lontano da te il demone del pensiero, riacquista la fede nella natura...»²⁰). Successivamente, nel quarto quadro, nominato *Il litigio*, da un lato, si assiste a un *match* sado-masochista con pugni, calci e soffocamenti reciproci come nuova condizione di esaltazione erotica, dall'altro, a una violenta invettiva femminile contro le idee dell'UOMO, il piacere artistico-intellettuale e «le gioie dello spirito»²¹.

A partire dal quinto quadro, dal titolo *Gli oggetti*, l'antitesi dei punti di vista dei due protagonisti si estende dalla loro relazione interpersonale al concetto di proprietà e al ruolo dell'individuo nella società. Il fatto di non poter possedere l'UOMO nella modalità totalizzante che desidera, ovvero come il primo dei molti oggetti necessari alla sua esistenza, fa capire alla DONNA che lui rifiuta di essere «un borghese, cioè un uomo come tutti gli altri»²², che ama il denaro e la realtà materiale. Di conseguenza, nel quadro successivo, il sesto, definito *Neanderthal*, la relazione inizia a precipitare. Il tradimento subito con un rivale dalle caratteristiche primitive (e per questo paradossali) spinge l'UOMO ad arrendersi alle richieste della compagna. Il settimo quadro, *La lezione*, è quindi concepito come una parentesi sadico-onirica popolata di figure femminili travestite da insetti che, tramite esemplificazioni sulla vita sessuale del baco da seta, mirano ad annullare la coscienza razionale del protagonista, per trasformarlo in «un uomo medio»²³ dedito esclusivamente alla copula e alla produzione di un benessere materiale²⁴. All'inizio del penultimo e ottavo quadro, emblematicamente chiamato *Il concetto di schiavitù*, l'UOMO viene incatenato ai polsi e alle caviglie. Attraverso un dialogo smalzato sui temi della libertà di scelta e l'inesorabilità delle convenzioni sociali, la DONNA gli dimostra inequivocabilmente come l'unica via di salvezza sia l'asservimento a una condizione di indistinzione e medietà. Infine, nell'ultimo quadro, dal nome *L'eli-*

20. AN, 3, p. 594.

21. AN, 4, pp. 598-601.

22. AN, 5, p. 609.

23. AN, 7, p. 630.

24. Cfr. G. Pullini, *Il 'bestiario' di Goffredo Parise. Dal «Padrone» all'«Assoluto naturale» (e altre)*, in I. Crotti (a cura di), *Goffredo Parise*, Olschki, Firenze 1997, pp. 181-204, riferimento a p. 203.

minazione, l'UOMO accetta di morire per poter riaffermare la fede nel mondo delle idee e il rifiuto a cedere ai dettami della società di massa; ma anche questo suo atto di ribellione risulterà inutile.

Da questo prospetto appare chiaro come la critica alla società di massa per Parise sia – usando le parole di Calvino – «opposta a quella di molti che si richiamano alla natura e agli istinti contro l'artificializzazione generale»²⁵. Per lo scrittore vicentino, infatti, «natura e uomo-medio-baco-da-seta sono la stessa cosa, e a questa concezione “femminile” contrappone la libertà razional-ideal-storicistica»²⁶. Dunque, riprendendo la polarizzazione classica che mette a confronto l'uomo-ragione alla donna-istinto – già diffusamente indagata a inizio Novecento in ambito teatrale, per esempio, da Luigi Pirandello nel *Gioco delle parti*²⁷ o da Enrico Cavacchioli nell'*Uccello del paradiso*²⁸ –, Parise, alla luce della darwiniana teoria dell'evoluzione, associa anche il binomio “individualità *versus* omologazione” alle due posizioni più consuete.

Alcuni anni dopo, recensendo la pubblicazione dell'*Assoluto naturale* per il «Corriere della Sera» nel marzo del 1967, Alberto Moravia sottolinea che «la riduzione dell'uomo all'animale, magari all'insetto, ha precedenti antichi ed illustri e sta sempre a denotare un moralismo amaro e polemico». A suo avviso, la misoginia profusa nella *pièce* è più frutto di «una risentita e genuina amarezza» personale²⁹, che di un darwinismo di stretta osservanza, ricordando in questo, piuttosto, analoghi accenti presenti nelle opere di Strindberg. Nel *Padre*, per esempio, ciò che oppone la coppia coniugale è solo in apparenza una semplice divergenza sull'educazione della figlia (una lotta di principi tra i due sessi), mentre la vicenda si svolge interamente alla luce della soggettività del protagonista, subdolamente condotto alla pazzia dalla schiera femminile che lo circonda³⁰. Quello stesso atteggiamento d'incoscienza, di cui parla Franco Perrelli³¹, con cui Laura nel *Padre* mette in atto un «omicidio psichico» contro il Capitano per affermare la superiorità del matriar-

25. Lettera di Italo Calvino a Goffredo Parise, Torino, 9 luglio 1964, in RIGA, doc. 10, p. 206.

26. Ivi, pp. 206-207.

27. Cfr. L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, in L. Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, 4 voll., Mondadori, Milano 1986-2007, vol. II, pp. 133-206. Per una prima analisi, cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 29-41; S. Brunetti, *Attori, autori, adattatori: drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008, pp. 170-174.

28. Cfr. E. Cavacchioli, “*L'uccello del paradiso*” ed altri drammi rappresentati 1919/1929, a cura di G. Sammartano, Bulzoni, Roma 1990, pp. 3-49; S. Brunetti, *I personaggi-marionette nell'Uccello del paradiso di Enrico Cavacchioli*, in F. Mazzocchi, A. Petrini (a cura di), *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra 1914 e il 1924*, Atti del convegno di studi (Torino, 5-6 dicembre 2018), Accademia University Press, Torino 2019, pp. 92-106.

29. A. Moravia, *Un dialogo di Parise. Il moralista senza psicanalisi*, in «Corriere della Sera», domenica 5 marzo 1967, p. 11; ripubblicato in RIGA, pp. 282-283.

30. Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, cit., pp. 32-34; F. Perrelli, *Introduzione a Strindberg*, cit., pp. 45-47; F. Perrelli, *August Strindberg: il teatro della vita*, Iperborea, Milano 2003, pp. 59-60.

31. Cfr. F. Perrelli, *Strindberg la scrittura e la scena*, cit., pp. 57-59. Sul concetto di “omicidio psichico” in Ibsen, cfr. A. Strindberg, *Omicidio psichico (a proposito di “Rosmersholm”, 1887)*, in F. Perrelli, *Strindberg: scritti sul teatro*, Cue Press, Bologna 2016, pp. 26-34; una prima traduzione del saggio anche

cato sul patriarcato, a nostro avviso si rintraccia anche nel modo in cui nell'*Assoluto naturale* la DONNA convince l'UOMO al suicidio per attestare la supremazia della razza media. A partire dal quadro sesto, infatti, il processo di eliminazione dell'individualità maschile fa leva, in un primo tempo, sull'instillazione di un dubbio narcisistico di poca virilità, avallato e fomentato dalle VECCHIE («È un omosessuale, abbasso, vergogna!»³²); successivamente, sulla richiesta di perdere la sua unicità per amore (al fine di rientrare negli schemi convenzionali del rapporto borghese), o di uccidersi. Benché l'UOMO sul finale salga su una sedia, si faccia infilare un cappio al collo e legare le mani da NEANDERTHAL (l'uomo medio), a impedire l'ultimo gesto di libero arbitrio arriva la TRISAVOLA, che gli infligge il colpo finale: «non fa in tempo a finire la frase che la trisavola con un calcio alla sedia tronca la parola in bocca all'uomo che penzola nel silenzio più assoluto»³³. Una chiara presa di posizione nei confronti della nascente società di massa in cui l'autore non scorge libera scelta tra omologazione e autoesclusione, perché entrambe portano alla morte del singolo.

2. Un progetto radiofonico come studio di *mise en scène*

Nonostante il testo sia stato definito «pressoché irrepresentabile» dallo stesso autore, all'incirca un anno dopo la sua prima pubblicazione, l'8 novembre 1968, viene messo in scena in prima nazionale al Teatro Metastasio di Prato dalla Compagnia dei Quattro, con l'interpretazione di Valeria Moriconi e Renzo Montagnani, per la regia di Franco Enriquez. Assecondando un'indicazione in cui Parise prevede scene «pressoché inesistenti», «un vuoto, un buco nero» e «una lavagna matematico-geometrica»³⁴, lo scenografo Emanuele Luzzati punta sull'essenzialità, creando una scenografia disadorna, priva di colori, dalle pareti «nude e fredde come specchi»³⁵ con funzione di cornice. Divani «candidamente geometrici»³⁶, con l'aggiunta di «bianchi e gelidi letti»³⁷, completano un allestimento definito dalla critica «di sapore avveniristico»³⁸.

Anche i costumi seguono le indicazioni dell'autore, che così scrive nelle *Note per una impossibile regia*:

I costumi: molto importanti. Specialmente per la donna che deve apparire un fiore, via via una libellula, una farfalla, sempre comunque appartenente al mondo della flora, della fauna. Abiti di colore scuro, mi sono venuti in mente Balenciaga o i pittori spagnoli: Goya,

in F. Perrelli, *August Strindberg. Sul dramma moderno e il teatro moderno*, Olschki, Firenze 1986, pp. 21-30.

32. AN, 7, p. 630.

33. AN, 9, p. 648.

34. G. Parise, *Note per una impossibile regia*, in AN, p. 565.

35. P.E. Poesio, *Lui e la mantide*, in «La Nazione», 10 novembre 1968.

36. *Ibid.*

37. M. Dursi, «L'assoluto naturale» di Goffredo Parise, in «Il Resto del Carlino», 10 novembre 1968.

38. R. Ricchi, *Una storia amara dello scrittore Parise*, in «Avanti!», 10 novembre 1968.

*Velásquez. O Richard Avendon. Cioè eleganza vera, non illusione ottica. Per l'uomo i costumi devono essere simbolici: una marsina nera, essenziale, che rimandi figurativamente alle teorie idealistico-romantiche della fine del secolo scorso*³⁹.

Da quanto si legge nelle recensioni dell'epoca, nel corso della rappresentazione Valeria Moriconi indossa nove costumi diversi, uno per ogni quadro, seguendo in questo un'altra annotazione di Parise contenuta nella didascalia del terzo quadro⁴⁰, agevolata nei cambi dalla presenza di intermezzi musicali eseguiti alla fine di ogni sezione.

A trent'anni di distanza, il 21 gennaio 1998 una nuova versione dell'*Assoluto naturale* debutta a Gubbio in un allestimento della Compagnia Teatrale i Magazzini, con la regia di Federico Tiezzi, scene di Pier Paolo Bisleri, costumi di Giovanna Buzzi. Interpreti principali Sandro Lombardi e Sabina Guzzanti. Contestualmente, per le Edizioni l'Obliquo di Brescia viene pubblicato anche un opuscolo, a cura dell'attore principale, con vari appunti di *mise en scène*, la *pièce* nell'ultima versione licenziata da Parise e il copione dello spettacolo⁴¹. Il volume propone al lettore una stesura dell'opera particolare, perché, mediante alcune indicazioni convenzionali e l'uso di specifici caratteri tipografici⁴², permette di confrontare l'ultimo testo edito, vivente l'autore, con la riduzione-rielaborazione drammaturgica proposta da Tiezzi nello spettacolo teatrale. In alcune pagine è possibile apprezzare anche la concezione dei bozzetti per la scenografia e i costumi.

Per quanto riguarda l'impianto visivo, le diverse recensioni alla *performance* del debutto concordano con quanto riassume Pierfrancesco Giannangeli a fine stagione nella rivista «Hystrio»:

Ad accogliere gli spettatori che si siedono in sala c'è il sipario aperto. All'interno della cornice si delinea una stanza di un bianco accecante, così come lo scarno mobilio. Sullo sfondo, appoggiati a due tavolini da bar, due figure di gesso: rappresentano un uomo ed una donna. Nell'aria si odono versi d'uccelli. Alcuni schizzi di sangue di un rosso vivo, che contrasta con l'ambiente – solo, inquietante richiamo alla condizione umana –, macchiano la parete più lontana⁴³.

Scegliendo di inscenare la *pièce* in una candida stanza semivuota il regista si propone di alludere intenzionalmente all'ambientazione di *Ultimo tango a Parigi*

39. G. Parise, *Note per una impossibile regia*, cit., p. 565.

40. «La donna (se possibile dovrebbe cambiare d'abito ad ogni quadro) in un vestito nero e irto di creste»: AN, 3, p. 589.

41. Cfr. G. Parise, *L'assoluto naturale*, a cura di Sandro Lombardi, Edizioni l'Obliquo, Brescia 1998 (d'ora in poi AN-C).

42. Per le indicazioni adottate, cfr. *ivi*, p. 9.

43. P. Giannangeli, *La Guzzanti "sedotta" dal macho Neanderthal*, in «Hystrio», n. 4, ottobre-dicembre, 1998, pp. 85-86, citazione a p. 86. Cfr. anche F. Quadri, *Sabina, un bruco fra uomini-insetto*, in «la Repubblica», 4 febbraio 1998, p. 41; G. Raboni, *Parise: è l'uomo il sesso debole*, in «Corriere della Sera», 9 febbraio 1998, p. 23; M.G. Gregori, *La guerra dei sessi nel mondo misogino di Parise*, in «l'Unità», 9 febbraio 1998, p. 15.

di Bernardo Bertolucci⁴⁴, anche se le figure dei protagonisti delle due opere sono caratterialmente opposte⁴⁵. In questo «bianco assoluto di una pagina da scrivere»⁴⁶, secondo la suggestiva definizione di Franco Quadri, i corpi degli attori «con i loro costumi colorati»⁴⁷ assumono posizioni innaturali, immobili e fumettistiche in stile Roy Lichtenstein perché, illuminati da una luce cruda e tagliente da obitorio, «devono rimandare all'ossessione dell'autore di voler studiare la dinamica inafferrabile del rapporto amoroso»⁴⁸.

Il 13 febbraio dello stesso anno, nell'ambito del ciclo *Teatri alla Radio* a cura di Luca Ronconi, viene messo in onda su Radio Tre un adattamento radiofonico dell'*Assoluto naturale* realizzato con i medesimi attori e regista. L'apparente successione cronologica tra debutto scenico e trasmissione radiofonica, però, non deve trarre in inganno. Infatti, già nel giugno 1997 la Guzzanti riferisce alla giornalista Emilia Costantini del «Corriere della Sera» di essere stata scelta per recitare come protagonista nell'opera di Parise, con la regia di Tiezzi, all'interno del palinsesto di teatro radiofonico curato da Ronconi⁴⁹.

Il progetto *Teatri alla radio*, fortemente voluto dall'allora direttore di RadioRai, Stefano Gigotti, proprio per la stagione 1997-1998 anticipa, secondo Ugo Ronfani, «un ritorno in massa della drammaturgia radiofonica»⁵⁰. Presentato a Ravenna nell'ambito del *Prix Italia*, il piano esecutivo si articola in due fasi: da un lato, un cartellone di trentacinque serate programmate il venerdì sera su Radio Tre, con poco meno di una quarantina di testi teatrali del Novecento italiano e tedesco affidati a venti registi e duecentocinquanta attori del panorama contemporaneo; dall'altro, una selezione di quindici testi, scelti tra i precedenti, con tematiche femminili da proporre il sabato pomeriggio su Radio Due. Le *pièces*, le voci e i registi vengono attentamente selezionati da Ronconi per lasciare una testimonianza di quanto, in ambito teatrale, all'epoca non ancora presente nell'archivio radiofonico di RadioRai. Inizialmente il progetto prevedeva anche una possibile commercializzazione in *compact disc* delle registrazioni audio⁵¹.

Da un *dossier* dedicato al *Radioteatro*, pubblicato nella rivista «Hystrio» a sostanziale conclusione delle trasmissioni del cartellone, si apprende che la durata delle commedie proposte era fissata per tutte in un'ora e trenta, con riduzioni a

44. Cfr. *Ultimo tango a Parigi*, regia di Bernardo Bertolucci, con Marlon Brando, Maria Schneider (Italia/Francia 1972, col. 126'). Per la scheda del film cfr. voce: *Ultimo tango a Parigi*, in P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2011*, cit., vol. II, pp. 3536-3537.

45. Cfr. F. Tiezzi, *L'odore del sangue. Alcune considerazioni [sic] sulla recitazione tratte dagli appunti di regia*, in AN-C, pp. 65-68, riferimento a p. 67.

46. F. Quadri, *Sabina, un bruco fra uomini-insetto*, cit., p. 41.

47. F. Tiezzi, *L'odore del sangue*, cit., p. 67.

48. Ivi, p. 68.

49. Cfr. E. Costantini, «Mi vuole Ronconi». *Sabina Guzzanti debutta alla radio, come mantide*, in «Corriere della Sera», 23 giugno 1997.

50. U. Ronfani, *I teatri alla radio: un fuoco di paglia o un futuro?*, in «Hystrio», a. XI, n. 3, luglio-settembre 1998, pp. 16-19.

51. Cfr. N. Tarantini, *Registro, dunque ricordo. Con la radio Ronconi salva il teatro*, in «l'Unità», 25 giugno 1997, p. 11; R. Di Giammarco, *La radio dà voce al teatro*, in «la Repubblica», 30 novembre 1997.

cura del regista incaricato, o del traduttore, e che i tempi di lavorazione erano circoscritti in una settimana di registrazione e in una di montaggio, perché, come puntualizza in un'intervista la vicedirettrice del settore radiofonico Roberta Carlotto, si voleva «che fossero delle operazioni d'autore, ma non così estreme da comportare poi un tempo infinito di realizzazione»⁵².

Già a partire da questi dati essenziali è possibile supporre non solo che la concezione e la registrazione del radiodramma preceda il debutto dello spettacolo (poi replicato anche nel corso della successiva stagione 1998-1999), ma anche che il lavoro condotto per elaborare la versione radiofonica abbia potuto costituire una sorta di studio preparatorio per la successiva realizzazione scenica. Una prima conferma di ciò si trova in un articolo di Rodolfo Di Giammarco, pubblicato nelle colonne della «Repubblica» il 10 settembre 1997, quando informa i lettori come l'impegno della Guzzanti, di Tiezzi e di Lombardi «ai microfoni della radio-Rai di Firenze per registrare *Parise*», da un lato, si sia rivelato per l'attrice «un'occasione in più per usare la voce in modo creativo»; dall'altro, abbia maturato in tutti loro «la voglia e la possibilità reale di tradurre questo lavoro di voci in spettacolo vero e proprio, con messinscena prevista per metà gennaio ad opera del Teatro Stabile dell'Umbria»⁵³. Ulteriori attestazioni, che lo spettacolo dal vivo sia «sorto» dall'edizione radiofonica, arrivano anche da Lombardi, durante la *tournee* del 1999, e, successivamente, da un'intervista concessa da Tiezzi a Radio Tre nel 2019 per ricordare il lavoro svolto con Ronconi in quel periodo⁵⁴.

Lo spettacolo radiofonico, costruito esclusivamente con voci e suoni, dunque, diventa il viatico per approcciare il vero e proprio allestimento teatrale (con visioni e corpi in movimento) di un dialogo il cui *focus* primario rimane pur sempre la parola. Secondo Tiezzi, infatti, «la radio non disincarna gli attori, ma curiosamente, il fatto che sono esclusivamente voce, dà una possibilità di seguire la testualità come pensiero in via di formazione»⁵⁵. Il processo creativo realizzato dal regista sembrerebbe dunque suggerire che sia stata proprio la forza delle voci, la loro materialità e spinta esplosiva, a dare corpo concreto, tridimensionale, allo spettacolo, realizzato solo successivamente alla registrazione vocale in studio.

Un grande contributo all'analisi della versione radiofonica del dramma di *Parise* è offerto indirettamente dal volume curato da Lombardi per le Edizioni l'Oblivione, in cui il copione dello spettacolo viene significativamente proposto in carattere neretto, mentre il testo del dramma omissso dalla rappresentazione è riportato in carattere tondo e tra parentesi quadre. Da un attento confronto tra le

52. A. Melilli, *I 35 debutti del cartellone più lungo*, in «Hystrio», a. XI, n. 3, luglio-settembre 1998, pp. 20-22, citazione a p. 21.

53. R. Di Giammarco, *Sabina, femmina feroce nella parodia di Parise*, in «la Repubblica», 10 settembre 1997.

54. Cfr. R. Di Giammarco, *Lo spettacolo visto da Lui*, in «la Repubblica», 17 marzo 1999; *Conversazione con Federico Tiezzi*, intervista accessibile al link: <https://www.raiplayradio.it/audio/2019/05/Il-Teatro-di-Ronconi-alla-radio---Conversazione-con-Federico-Tiezzi-1ab52eaa-0a39-476a-aa0e-0517b24aa8.html> (d'ora in poi CFT) (ultimo accesso 19/08/2020).

55. CFT (04:09-04:23).

tre partiture testuali – quella licenziata dall'autore, quella utilizzata come copione dello spettacolo e quella fissata dalle voci del radiodramma –, si scopre, *in primis*, una notevole riduzione della “cerebrale” scrittura di Parise: «un lavoro molto lungo – ricorda Tiezzi – perché il testo era molto verboso e invece doveva acquistare quella duttilità, quel dinamismo, proprio dei miei spettacoli. Doveva acquistare un modo quasi da *vaudeville*»⁵⁶. Per l'accurato adattamento drammaturgico sembra essersi avvalso anche di alcune strategie già offerte dal film realizzato da Mauro Bolognini nel 1969, *L'assoluto naturale*, con Laurence Harwey e Sylva Koscina⁵⁷. Tralasciando le didascalie (eliminate sistematicamente), tra le parti di dialogo espunte si notano, per esempio, le lunghe e dettagliate descrizioni anatomiche e le molte minuziose e insistite spiegazioni.

In secondo luogo, le versioni teatrale e radiofonica presentano una consistente consonanza, anche se talvolta alcuni passi tagliati per esigenze di concisione alla radio sono riaperti a teatro o, viceversa, battute necessariamente presenti nella registrazione audio, perché informano l'ascoltatore di un movimento scenico, vengono semplicemente agite dal vivo. Un breve esempio dalle battute iniziali:

saggi

78

<i>Copione dello Spettacolo</i>	<i>Testo del Radiodramma</i>
UOMO	UOMO
Perché sorride?	Perché sorride?
DONNA	DONNA
Perché lei mi attrae.	Perché lei mi attrae.
UOMO	UOMO
È impossibile, lei mi vede ora per la prima volta e io l'ho solo guardata.	È impossibile, lei mi vede ora per la prima volta e io l'ho solo guardata.
DONNA	DONNA
Eppure lei mi attrae. [Del resto lei sa benissimo che non è affatto necessario conoscersi. Il «coup de foudre» è una rosea retorica per non dire attrazione.]	Eppure lei mi attrae.
L'attrazione, a differenza del sentimento, nasce dall'istinto; ed è, per sua natura, apparentemente irrazionale. Il sentimento invece...	L'attrazione, a differenza del sentimento, nasce dall'istinto; ed è, per sua natura, apparentemente irrazionale. Il sentimento invece...
UOMO	UOMO
La sua voce è molto bella... anche lei mi attrae: forse per questo l'ho guardata così a lungo.	La sua voce è molto bella... anche lei mi attrae: forse per questo l'ho guardata così a lungo.
DONNA	DONNA
Ho visto. Anche se non sono del tutto sicura è stato proprio il suo sguardo a riempirmi di emozione.	Ho visto. Anche se non sono del tutto sicura è stato proprio il suo sguardo a riempirmi di emozione.

56. CFT (17:43-18:00).

57. Cfr. CFT (17:14-17:42); *L'assoluto naturale*, regia di Mauro Bolognini, con Laurence Harvey, Sylva Koscina (Italia 1969, col. 85'). Per la scheda del film cfr. voce: *L'assoluto naturale*, in P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2011*, cit., vol. I, p. 292.

[Lentamente tutto l'ambiente si illumina e altri tavoli da caffè appaiono, altre persone, immobili, ghiacciate; geometria nello spazio: o flora, estranea alla comunicazione dei due.

UOMO

Posso sedermi accanto a lei?
(Guardandosi intorno)

DONNA

È quello che desidero.]

UOMO

(si siede molto teso, rigido, timido)

Questo incontro è strano: istintivamente diffido. Nessuna donna mi ha mai detto, così al primo sguardo, di provare attrazione per me. Vorrei parlarne⁵⁸.

UOMO

Posso sedermi accanto a lei?

DONNA

È quello che desidero.

UOMO

Questo incontro è strano: istintivamente diffido. Nessuna donna mi ha mai detto, così al primo sguardo, di provare attrazione per me. Vorrei parlarne⁵⁹.

Da ultimo, un cenno va riservato anche ad alcune frasi, che nella *pièce* esprimono concetti chiave e che vengono da Tiezzi cambiate di posizione o di personaggio⁶⁰. La variazione più interessante riguarda la battuta finale dell'opera in cui il protagonista maschile, prima di morire, afferma la validità eterna dell'idea della DONNA che si è costruito con la ragione, rispetto all'involucro effimero e transeunte che la rappresenta. La domanda che rivolge a NEANDERTHAL e la successiva esortazione diretta al pubblico – «E tu, uomo merda? e voi... (rivolto agli spettatori)»⁶¹ – sono, nella concezione di Parise, un appello che rompe improvvisamente la quarta parete e l'assolutezza dell'opera conservata sino a quel momento.

Sia nel radiodramma che nello spettacolo, questo specifico passaggio è eliminato e sostituito da Tiezzi con una riflessione straniante e metateatrale: «Devo decidere, lo so. Ma forse tutto ciò non è reale, né ideale, e questa commedia non esiste»⁶². In origine questa considerazione veniva pronunciata dopo l'ultima entrata in scena delle VECCHIE⁶³ (eliminate da entrambe le regie), alla fine di quella che Mara Chiaretti definisce «una estatica invocazione ai poeti»⁶⁴. La nuova posizione permette a Tiezzi, da un lato, di lasciare in sospeso la coerenza, o meno, delle ragioni proposte dalla *pièce*, dall'altro, di chiudere entrambi gli allestimenti con un *coup de théâtre* ambiguo e più rapido di quello previsto in origine. Infatti, se il colpo di pistola, che

58. AN-C, I, pp. 12-13.

59. AN-R, I (01:36-02:22).

60. Nell'edizione a stampa del copione di scena questi spostamenti sono indicati tra parentesi graffe, cfr. AN-C, p. 9.

61. AN, 9, p. 647.

62. AN-C, 9, p. 60; AN-R, 9 (57:59-58:08).

63. «(Entrano sghignazzando, ridendo, chiacchierando, le vecchie.) Ancora qui, che volete? (Le vecchie non rispondono: ridono, sghignazzano e si dispongono in semicerchio, in fondo alla scena.) Devo decidere, lo so. E queste vecchie sono brutti segni, simboli. Ma forse tutto ciò non è reale, né ideale, e questa commedia non esiste»: AN, 9, p. 646.

64. M. Chiaretti, *Appunti per L'assoluto naturale*, in AN-C, pp. 61-63, citazione a p. 62.

nel radiodramma si ode pochi istanti dopo la battuta in questione⁶⁵, non permette di capire da chi dei due sia stato effettivamente esploso, anche nell'allestimento teatrale, pur suggerendo l'ipotesi di «estremo atto dell'autoeliminazione»⁶⁶, scoppia a sipario chiuso⁶⁷.

3. Intervenire sulla recitazione con musica e rumori

In un volume storico dedicato all'arte radiofonica, Enrico Rocca sottolinea come a suo avviso il teatro alla radio sia superiore allo spettacolo dal vivo nei passaggi da una scena all'altra, non solo per l'assenza di scenario, ma per la facilità di renderli «con un effetto sonoro sobriamente indicativo e perfino con l'intonazione di una voce, bastevole spesso da sola a creare il personaggio e l'ambiente, l'atmosfera [...], la rarefatta inquietante alogica aura della visione e del sogno»⁶⁸. Nel suo allestimento radiofonico dell'*Assoluto naturale*, Tiezzi sembra concepire la natura dei protagonisti proprio a partire dallo stesso principio («Lavorare per la radio è come comporre musica. S'interviene sulla recitazione con suoni, rumori e astrattezze, senza fingere realismi»⁶⁹). Secondo il regista, per esempio, i numerosi cambi d'abito richiesti da Parise per la DONNA concorrono a sottolinearne la continua evoluzione e la varietà di prospettive secondo cui è stata pensata. In ambito radiofonico questo tratto caratteriale viene espresso unicamente attraverso la recitazione che, di conseguenza, «deve essere rapida, acuminata, energetica: come se la spinta naturale si manifestasse in continua febbre di parole»⁷⁰. Affidare la parte a un'attrice come Sabina Guzzanti – all'epoca molto nota in ambito televisivo per l'abilità camaleontica di imitare celebri personalità politiche e dello spettacolo – si rivela una scelta vincente per esaltare, con la sua indubbia versatilità vocale, secondo le intenzioni dichiarate dal regista, quel versante della DONNA «pazzo e bambinesco che suggerì Parise»⁷¹.

L'UOMO, invece, da un lato, è un intellettuale, «razionale e immaginifico (molte delle sue parole letteralmente “dipingono” una situazione oppure un'emozione interiore)»⁷², dall'altro, al pari di un cane, “morde” quando teme di essere abbandonato⁷³. Per la sua figura Tiezzi pensa a un misurato mix tra «comico e stralunato»⁷⁴, un *cocktail* perfetto per un pluripremiato virtuoso del teatro di parola del calibro

65. Cfr. AN-R, 9 (57:59-58:10).

66. F. Quadri, *Sabina, un bruco fra uomini-insetto*, cit., p. 41.

67. Cfr. M.G. Gregori, *La guerra dei sessi nel mondo misogino di Parise*, in «l'Unità», 9 febbraio 1998, p. 15.

68. Cfr. E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Bompiani, Milano 1938, pp. 133-134.

69. R. Di Giammarco, *Sabina, femmina feroce nella parodia di Parise*, cit. Sull'argomento, cfr. anche A.I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004.

70. F. Tiezzi, *L'odore del sangue*, cit., p. 67.

71. R. Di Giammarco, *Sabina, femmina feroce nella parodia di Parise*, cit.

72. F. Tiezzi, *L'odore del sangue*, cit., p. 67.

73. Cfr. *ivi*, p. 66.

74. R. Di Giammarco, *Sabina, femmina feroce nella parodia di Parise*, cit.

di Sandro Lombardi. Se per due stagioni teatrali l'inedita coppia Guzzanti-Lombardi (interpreti decisamente distanti per formazione scenica) convince pubblico e critica con un «concertato di toni e di richiami al mondo animale (di cui vengono riprodotti suoni dagli stessi attori)» e «una comicità acre» dai ritmi frenetici⁷⁵, a nostro avviso gran parte del successo nasce sostanzialmente dal particolare *training* vocale ricevuto attraverso la realizzazione del radiodramma.

Quando Rodolfo Sacchettini⁷⁶ afferma che «nel radiodramma il rumore oltre ad agire da metonimia (o sineddoche) sonora, oltre a innescare un meccanismo analogico che esalta le possibilità immaginative dell'ascoltatore, rappresenta una sorta di alfabeto basico per la costruzione spaziale delle scene», presenta solo un aspetto della questione. Infatti, nell'*Assoluto naturale* realizzato per Radio Tre, gli interventi sonori e il tappeto acustico-musicale che Tiezzi elabora per accompagnare, punteggiare e contrastare lo scambio di battute degli attori, non solo determina l'ambiente dell'azione, ma contribuisce, di fatto, ad esaltarne il senso e l'efficacia della recitazione. Vediamo alcuni esempi significativi.

Per quanto riguarda le connotazioni d'epoca e d'ambiente, lo spettacolo registrato inizia con una citazione musicale rivelatrice, una canzone portata al successo da Mina nello stesso periodo in cui il dramma viene concepito da Parise. Si tratta di *Eclisse Twist*, la canzone inserita nei titoli di testa del film *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni⁷⁷ del 1962, terzo episodio della trilogia dell'incomunicabilità dopo *L'avventura* e *La notte*:

Eclisse Twist

Le nuvole e la luna / ispirano gli amanti / sì, ma per tanti, / co-ompreso me, / è bi-bi-o-ologico / il più vero amore / è zo-o-ologico / fin dentro il cuor. / La radioattività / un brivido mi dà / ma tu, ma tu / di più, di più. / È bi-i-o-ologico / il vero amore / è zo-o-ologico / fin dentro il cuore. / La radioattività / un brivido mi dà / ma tu, ma tu / di più, di più⁷⁸.

Da un'attenta lettura della *pièce*, è facile notare come il testo della canzone, scritto dallo stesso Antonioni e da Giovanni Fusco, riproponga direttamente, o per analogia, alcune affermazioni poste in campo più volte dalla protagonista femminile di Parise. In particolare, il concetto che la biologia sia la condizione primigenia dell'idea stessa di amore e, di conseguenza, della vita di coppia. Un esempio tra tanti:

75. M. Bonetto, «L'Assoluto naturale» di Parise. Sabina Guzzanti e Sandro Lombardi in un dialogo-scontro sull'amore, in «Torinosette - La Stampa», n. 533, 9 aprile 1999.

76. R. Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano 2011.

77. Cfr. *L'eclisse*, regia di Michelangelo Antonioni, con Monica Vitti, Alain Delon (Italia/Francia 1962, b/n 125'); per la scheda del film cfr. voce: *L'eclisse*, in P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2011*, cit., vol. I, p. 1100.

78. *Eclisse twist* (dal film *L'eclisse*), testo di Ammonio [Michelangelo Antonioni], musica di Giovanni Fusco, eseguito da Mina [Mina Anna Mazzini] (1962, dur. 2:50). Cfr. anche il disco: *Eclisse twist / Renato* (Vinyl 7", 45 RPM), Italdisc MH-115, Italia 1962.

Copione dello Spettacolo

Testo del Radiodramma

UOMO
Parla?
DONNA
Poco. [Che necessità ha di parlare? Egli] è una creatura dominata da necessità biologiche, le sole che contino, per le quali il linguaggio non è altro che un impaccio. Ama molto la televisione. È puntuale, obbedisce, soprattutto obbedisce... [Ho notato che, insieme ad altri, fondamentali, possiede organi ottici molto sviluppati. A distanza ravvicinata. In realtà non si può dire che abbia l'occhio lungo.

UOMO
Ma cosa ne fai di tutti questi organi e sensi...

DONNA
Mi pare ovvio...]⁷⁸.

UOMO
Parla?
DONNA
È
una creatura dominata da necessità biologiche, le sole che contino, per le quali il linguaggio non è altro che un impaccio. Ama molto la televisione. È puntuale, obbedisce, soprattutto obbedisce...
possiede organi molto sviluppati⁷⁹.

82 Se i primi due momenti del radiodramma (*L'incontro* e *L'accoppiamento*) iniziano e finiscono con questa stessa canzone, offerta senza soluzione di continuità nel passaggio dal primo al secondo quadro e dal secondo al terzo (*La gelosia*)⁸¹, sul finale di quest'ultima parte si propone, invece, un segnale di inquietudine con un insistente vibrato di violino⁸². Come motivo esclusivamente musicale, la melodia di *Eclisse twist* ricompare anche in altri punti della *pièce*, per esempio quando la DONNA descrive con dovizia di dettagli il piacere fisico provato durante l'amplesso⁸³, oppure quando l'UOMO, sul finale, non sa decidere se liberarsi delle idee o della vita⁸⁴. Più in generale, nel corso dell'allestimento radiofonico questo brano viene utilizzato come *Leitmotiv* del senso dell'opera, cioè come tappeto sonoro che indica i passaggi testuali in cui si presenta la contrapposizione dei punti di vista dei due personaggi. A riprova di ciò, non sembra casuale che Lombardi, in un'intervista per presentare lo spettacolo dal vivo, a due anni di distanza dalla registrazione, identifichi ancora il senso del testo di Parise con la canzone di Mina, non riproposta a teatro⁸⁵.

Ancor più interessante sembra la strategia sonora concepita da Tiezzi per ac-

79. AN-C, 6, p. 42.

80. AN-R, 6 (36:02-36:26).

81. Cfr. AN-R, 1 (00:30-01:15); 1-2 (09:02-09:31); 2-3 (17:12-17:38).

82. Cfr. AN-R, 3-4 (24:23-24:33).

83. Cfr. AN-R, 2 (12:29-15:10); AN-C, 2, pp. 21-22.

84. Cfr. AN-R, 9 (55:23-57:53); AN-C, 9, pp. 58-60.

85. «Se fosse una musica, che tipo di musica sarebbe il lavoro di Parise? “Una canzone di Mina, ‘EclisseTwist’. Un brano che abbiamo usato nella registrazione dell’edizione radiofonica da cui è sorto poi lo spettacolo dal vivo”»: R. Di Giammarco, *Lo spettacolo visto da Lui*, cit.

compagnare la recitazione degli interpreti in determinati momenti del dialogo e sottolinearne così gli stati d'animo. Per esempio, lo stato di eccitazione della DONNA nel primo quadro è magnificamente reso dal tono flautato, sospirato e languido della Guzzanti, che riesce ad arrotondare e sussurrare le parole con una pronuncia netta, ma incredibilmente incalzante. Come sottolinea Chiaretti, in questa scena che si svolge in un caffè, «le parole si muovono nel gioco della seduzione con allegria e ritmo alludendo a comportamenti di giovani intellettuali anni sessanta compiaciuti di sé»⁸⁶. Tuttavia, nel momento in cui la protagonista è pregata dall'UOMO di parlargli delle caratteristiche somatiche che apprezza in lui, il brusio di sottofondo tace e la risposta è accompagnata da un brano musicale dall'andamento rallentato, ricco di suoni brillanti e accattivanti⁸⁷. L'effetto complessivo che ne risulta, da un lato, attribuisce un ritmo di base alla battuta, dall'altro, fa vibrare le corde percettive dell'ascoltatore, che viene improvvisamente attirato in un vortice seduttivo, in cui difficilmente finisce per comprendere il senso preciso delle parole che sta ascoltando.

Nel terzo quadro, invece, quando la DONNA accusa di tradimento "virtuale" l'UOMO, Tiezzi fa intercalare al dialogo due versi cantati tratti, dal finale della quinta scena di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni: «SANTUZZA Quella / cattiva femmina ti tolse a me! // TURIDDU Bada, Santuzza, schiavo non sono / di questa vana tua gelosia!»⁸⁸. Avvalendosi come chiave di lettura di un modello lirico universalmente noto, il regista può concedersi di eliminare una parte considerevole dell'astratto dialogo di Parise, per offrire al pubblico radiofonico un bisticcio tra i protagonisti più serrato e senza inutili divagazioni⁸⁹.

L'ultima tipologia di soluzioni proposte nello spettacolo, su cui si vuole intervenire in questa sede, è legata ai diversi suoni utilizzati come vere e proprie "battute" dall'effetto ridicolo o drammatico all'interno della partitura drammaturgica. Tra questi, l'elemento più divertente è senz'altro il mugolio con cui si esprime NEANDERTHAL. Il *range* espressivo utilizzato da Giovanni Scandella è piuttosto vario e i tempi comici adottati davvero buffi e incisivi, soprattutto nel momento in cui rumorosamente si apparta per un amplesso con la DONNA⁹⁰. Per far immaginare al pubblico il tipo dell'uomo-medio primitivo, però, il regista opera avvalendosi di un luogo comune: premettendo ogni volta ai mugugni previsti dal testo un suono di tamburi e *maracas*, associa a questa figura un certo contesto esotico-tribale. Accanto a questi borbottii vanno senz'altro ricordati anche i versi degli uccelli che aprono la *pièce*⁹¹ e le risate della Guzzanti dai molti significati⁹².

86. M. Chiaretti, *Appunti per L'assoluto naturale*, cit., p. 61.

87. Cfr. AN-R, 1 (04:17-05:46); AN-C, 1, pp. 14-15.

88. G. Targioni-Tozzetti, G. Menasci, *Cavalleria rusticana*, melodramma in un atto, musica di P. Mascagni, in *Cavalleria Rusticana / Pagliacci*, Sonzogno, Milano 1960, atto unico, 5, p. 14. Cfr. AN-R, 3 (19:16-19:44); AN-C, 3, p. 26.

89. Cfr. AN-R, 3 (17:38-24:23); AN-C, 3, pp. 25-29.

90. Cfr. AN-R, 6 (38:07-38:37); AN-C, 6, p. 44.

91. Cfr. AN-R, 1 (01:16-01:27); AN-C, 1, p. 12.

92. Tra i molti esempi si segnala almeno il primo: cfr. AN-R, 1 (08:37-08:56); AN-C, 1, pp. 16-17.

In conclusione, sembra lecito affermare che il percorso registico elaborato da Tiezzi per realizzare una versione radiofonica dell'*Assoluto naturale* scoppiettante e molto convincente abbia grandemente giovato al suo successivo allestimento teatrale, accordando agli attori un tempo supplementare “a tavolino” per lo studio delle voci e, soprattutto, delle motivazioni dei personaggi, prima di verificarne l'effetto in scena. Un tempo di riflessione necessario che, a nostro avviso, andrebbe ritrovato in diversi allestimenti contemporanei di tradizione.