

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 36 (2016)

Artikel: L'ascolto trasceso del 'nuovo Orfeo' : un capitolo di arte radiofonica

Autor: Piccardi, Carlo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858592>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CARLO PICCARDI (Lugano)

L'ascolto trasceso del 'nuovo Orfeo': un capitolo di arte radiofonica

A chiarire il contesto in cui la radio giunse ad imporsi come istituzione chiamata a diffondere i propri programmi, all'epoca dei primi esperimenti di trasmissione, non dovremmo prescindere dalla testimonianza 'letteraria' fornitaci da Massimo Bontempelli nel 1920 nel romanzo *La vita operosa*, in cui l'autore si trova a sperimentare l'ascolto in cuffia di un apparecchio non meglio identificato.

Ecco fui ripiombato nell'ultramondano silenzio. Di là vidi Bruno scostarsi qualche passo guardandosi intorno, poi risolutamente andò verso lo stipite dell'uscio, ch'era di larice bianco, lo tentò un poco con una mano, infine vi conficcò e sforzò dentro le due punte della spina.

Quasi subito il silenzio sovraceleste che m'avvolgeva parve corrersi di fremiti leggeri che venissero da remotissime altitudini, pungenti brividi sonori, che d'ogni attorno si scivolavano incontro e così scontrandosi uno sull'altro s'intrecciavano, qua e là tratto tratto rompevansi in tenui scoppi, dappertutto s'avvolgevano di ronzii. A certi istanti quelle note acute e sommesse parevano arrotolarsi come in congegnamenti meccanici, poi novamente allentate abbandonandosi impallidivano, sfuggivano a esaurirsi vacillanti sugli orli di abissi lontani.

Assorto nella sensazione meravigliosa, teso nell'ansia che mi sfuggisse, i miei occhi non avevano più scorto l'uomo; d'un tratto lo vidi avvicinato chinarsi sopra di me e mi tolse delicatamente l'apparecchio di sul capo, poi andò a sconficcare la spina dal legno.

«sentito?»

«Sì»

«Che cosa?»

Indugiai. Avrei voluto dirgli che avevo sentito preludiare le pitagoriche armonie d'un qualche sistema sidereo non ancora formato, o forse un pallido dialogo tra il piano astrale e il piano buddico dei teosofi. Ma mi feci pudore di esporre simili ipotesi ultrapoetiche.¹

Nel corso dell'azione l'autore si imbatte nel telefono che, nella vicenda trasfigurata, è identificato con tutt'altro *medium* rispetto all'uso scontato della comunicazione diretta:

Ero appena disceso dal letto – s'era dunque, come è facile immaginare di mattina – quando strilla il campanello del telefono. Reggendomi non so che con la sinistra, mi precipito di là e afferro con la destra il

1 Massimo Bontempelli, *La vita operosa*, Milano, SE, 1988, p. 103. Pubblicato da Vallecchi nel 1921 col titolo *La vita operosa. Avventure del '19 a Milano*, il romanzo era già apparso nel 1920 tra settembre e novembre sulle pagine del settimanale «Industrie Italiane Illustrate».

ricevitore. «Pronto!». Una voce qualunque (maschile) m'investe senz'altro tutto d'un fiato con le seguenti parole: «La prego, si trovi tra un'ora al bar del Commercio, che devo farle una comunicazione importante». Stavo per chiedere maggiori spiegazioni, ma un improvviso fragore d'olio friggente scaturì dalle profonde viscere dell'ordigno e per qualche minuto m'impedì di sentire o far sentire una sola parola. Poi d'improvviso le lontananze ignote trasmisero lungo il mistero dei fili sino al mio orecchio il più profondo glaciale universale silenzio. Provai a sonare chiamare urlare fischiare guaire, ma ai miei sforzi più inumanamente rumorosi non rispondeva se non quel silenzio, così totale e impossibile che a un certo punto lo sentii sacro, e preso d'improvviso da un reverenziale timore di profanarlo riappoggiai piano piano il ricevitore al suo posto, sostai un istante trattenendo il respiro, poi in punta di piedi me ne tornai nella mia camera.²

È probabile che l'ispirazione di questa scena a Bontempelli venisse dal telefono che da tempo, ancor prima che a Roma sorgesse l'impresa dell'Araldo Telefonico fondato nel 1910 da Luigi Ranieri, era in grado di trasmettere via filo musica e parole dai teatri, ecc.³ D'altra parte è interessante notare come molti anni dopo, nella voce *Ascolto* procurata per l'*Enciclopedia* Einaudi, Ronald Barthes non abbia prestato attenzione primieramente alla radio ma abbia similmente considerato il telefono:

Lo strumento archetipico dell'ascolto moderno, il telefono, associa i due attori del processo comunicativo entro un'intersoggettività ideale (al limite, intollerabile, tanto è pura), dal momento che abolisce tutti i sensi, tranne l'udito: l'ordine d'ascolto che apre ogni comunicazione telefonica invita l'altro a far convergere tutto il suo corpo nella voce e avverte ch'io mi raccolgo tutto nel mio orecchio.⁴

In una situazione in cui la trasmissione via radio non ancora istituzionalizzata muoveva i primi passi questa era la significativa condizione d'ascolto, che sarebbe in seguito diventata familiare attenuando progressivamente il carattere di misteriosità, ma in un modo o in un altro mantenendo la connotazione originaria di messaggio sciolto dalla tridimensionalità di quanto è percepibile nel naturale abbinamento di oggetto rilevato dalla percezione combinata dei due sensi, udito e vista.

Bontempelli, che era anche compositore, fu tra l'altro colui che diede la risposta meno evasiva alla nota inchiesta promossa nel 1937 da Guido M. Gatti nel 1937 sulle colonne della «Rassegna Musicale», quando la radio aveva già raggiunto uno stato avanzato di assestamento, fra le personalità interpellate in merito al rapporto tra radiofonia e musica, manifestando ancora la fiducia nella potenzialità espressiva del mezzo in termini di sganciamento dalla terza dimensione del reale a cui sempre più la pratica radiofonica si andava affidando:

Probabilmente il preciso, geloso e irritabile senso della tonalità e del ritmo, che ci domina quando udiamo una musica normale, è determinato in parte dal fatto che i suoni vengono a noi da quelle corde e da quei legni e ottoni che intravediamo in fondo alla sala, muovono da quel gruppo compatto di esecutori che

2 Ibid., p. 113.

3 Si veda in proposito Gabriele Balbi, *La radio prima della radio. L'Araldo Telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Roma, Bulzoni, 2010.

4 Roland Barthes – Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, a cura di Ruggiero Romano, 1977–1984, Torino, Einaudi, vol. 1 (1977), pp. 985–986.

creano un menomo di inquadratura visiva, un'ombra di spettacolo, al concerto musicale. Ben altro possiamo sostenere da una musica che arriva alla nostra solitudine da misteriose distanze dell'aria, portata da invisibili e inimmaginabili onde che non potranno mai perdere per noi una loro aura di mistero metafisico, veicolo che mantiene continuo nel nostro cuore un inquieto e sgomento senso di eterea infinità; tutto questo può farci intelligenti a creare e ascoltare una musica ben diversamente libera e vasta da quella che abbiamo conosciuta fino a oggi.⁵

Purtroppo Bontempelli non scrisse mai nulla di specifico per la radio, ma le sue idee avanzate in merito sono testimoniate dalla seguente affermazione rilasciata nel 1934 in un'intervista a Radio Palermo:

Vorrei fare un dramma nel quale, anzitutto, la situazione nascesse esclusivamente da un suono, che so io?: uno sbattere di porta, la caduta di un oggetto, uno starnuto, lo scoppio di una mina [...] E potesse poi sempre svilupparsi attraverso serie sonore, sia provenienti dall'uomo, sia dagli oggetti o della natura.⁶

La percezione della distanza – esibita come possibilità di entrare in una dimensione trascesa (sottolineata dalla perturbazione della qualità dei collegamenti ad aumentarne l'effetto di provenienza da fonte remota), oggi completamente rimossa in quanto assimilata dall'uso quotidiano e permanente dei mezzi di comunicazione oltre che annullata dall'alta fedeltà della qualità acustica – era accolta come valore aggiunto di una radio che a quel livello si trovava tra l'altro a svolgere una funzione sociale nuova nei riguardi dei cittadini spinti dall'emigrazione in paesi lontani.⁷ Inoltre ben presto comparvero lavori che evidenziavano nel nuovo mezzo di comunicazione il potere di scandagliare la coscienza, quali *Il processo delle voci* (1937) di Carlo Linati e Mario Lazzari,⁸ nella cui azione intervengono addirittura come personificazioni vocali la Ragione, la Gelosia, il Dubbio, l'Egoismo, il Rimorso, se non addirittura quello di radiodrammi costruiti sulla dimensione onirica come in *Chi va là?* (1936) in cui Eugenio Galvano intreccia un colloquio immaginario, nel sogno, di un ufficiale con la fanciulla amata, per non dire di *Radiosogno* (1936) dove il titolo parla da sé.⁹ Non è allora un caso che Gian Francesco Luzi, in un radiodramma dal titolo *Tragedia anonima* realizzato nel 1947, abbia dato la voce a un soldato morto che, anche dopo il sacrificio supremo, rimane un estraneo senza tomba

5 *La radio e la musica* [inchiesta], «La Rassegna Musicale», 10, 1937, p. 305.

6 Citato in Fausto Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1981, p. 38.

7 Fu in particolare il caso della Svizzera italiana, a quel tempo ancora afflitta da questo problema. Ne faceva stato anche uno dei pionieri del teatro radiofonico della radio luganese, riferendo delle lettere che dagli emigrati giungevano a quella stazione: «Per essi la Radio della Svizzera italiana è la voce domestica che, con le campane, le musiche, le trasmissioni regionali, li riconduce in ispirito alla piccola patria, alla piazza del villaggio, al camposanto degli avi» (Guido Calgari, *1928-1938 La vita di un'idea*. 4, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939, p. 7).

8 Enrico Rocca, *L'ascesa del radioteatro italiano*, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939, p. 2. L'articolo, apparso nel settimanale della Radio della Svizzera italiana, certificava che il lavoro fu trasmesso per la prima volta in tale occasione.

9 Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, pp. 45-46.

e senza nemmeno il calore postumo di un ricordo, quasi non fosse mai esistito.¹⁰ Anni prima in una 'pochade' di Georges Ribemont-Dossaignes con la musica di Bohuslav Martinu intitolata *Les larmes du couteau*, destinata al Festival di Baden-Baden del 1929 dedicato alla musica radiofonica (lo stesso che tra l'altro ospitò il noto dramma didattico per la radio *Der Lindberghflug* di Weill-Hindemith su testo di Brecht), significativamente era chiamato ad agire un impiccato surrealmente ridestato alla vita dall'amore di una donna contemporaneamente corteggiata da Satana.¹¹ E ancor prima, a un concorso di letteratura radiofonica indetto nel 1924 da «L'Impartial», il primo premio ex-aequo – l'altro toccò al celebre *Marémoto* di cui parleremo in seguito – fu vinto da *Agonie*, monologo di Paul Camille che aveva per protagonista una persona morente che, dopo essersi impossessata di una stazione radiofonica, descriveva la propria fine agli ascoltatori.¹²

1. Arte dell'invisibile

Una caratteristica fondamentale della radio da subito si rivelò anche essere la profondità di campo sonoro, la percezione della distanza variante delle fonti sonore, «come la possibilità di far dominare una voce all'improvviso, sorta di primo piano vocale, analogo al piano cinematografico, su tutte le altre voci; effetto molto suggestivo è pure il tono che si ottiene trasmettendo radiofonicamente voci quasi impercettibili, mormorii, sussurri, dialoghi a voce bassissima» (indicava un operatore e un teorico fra i più avvertiti del tempo, Enzo Ferrieri).¹³ Valorizzatore di una componente oggi completamente trascurata (per non dire inimmaginabile) nella costipata dimensione sonora in cui siamo sommersi, quella del silenzio, l'allora direttore artistico dell'EIAR aveva compreso il fascino della radio nella messa in risalto della capacità di agire nella prospettiva sonora sollecitando la fantasia:

Ma ciò che dovrà dominare la trasmissione del Radiodramma è la diversa individualità delle voci. Sospinte anche dalla necessità che i personaggi invisibili non si confondano tra loro e siano riconoscibili in amplissimo spazio, sovente fuori dal proprio paese, le diverse voci diventeranno presto talmente caratteristiche, da essere addirittura rappresentative di determinati personaggi.¹⁴

10 Ibid., p. 74.

11 Rifiutato dalla giuria a causa della vicenda sconcertante, tale lavoro fu ridotto a sola musica col titolo di *Jazzová suita* (Guy Erisman, *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 96–99).

12 Hélène Eck, *À la recherche d'un art radiophonique*, in Jean-Pierre Rioux, *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, p. 272.

13 Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, «Il convegno», giugno 1931, riportato in Id., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco & Greco Editori, 2002, p. 42.

14 Ibid., p. 41. In questa dimensione si sarebbe mosso poco più tardi Franco Antonicelli: «Scrivere per la radio – avrebbe teorizzato in quegli stessi anni – è come lavorare in una più affascinante astrazione. C'è una condizione metafisica in quell'opera. Perché il mezzo è sgombro di grossolanità materiali, il pubblico è ideale, e si ha il coraggio delle parole e la libertà concessa dalla solitudine e dal silenzio» (Gianni Isola, *Cari*

In base a questo principio Ferrieri non intendeva tale virtualità del mezzo radiofonico come risorsa da sfruttare solo nei programmi di pretesa artistica, di 'fiction', ma, nella dilatazione dello spazio e del tempo concessa dal mezzo, come potenziale della normale e scontata comunicazione informativa («La parte più viva della conversazione per radio dovrà essere affidata al gruppo degli 'inviati speciali', che parlino ogni sera alternativamente, dalle loro diverse città»):¹⁵ «La Radio è invece, o meglio sarà, il grande unico giornale della notizia immediata e folgorante, della descrizione attuale, fatta dal corrispondente remoto, che discorre a casa vostra, mentre assiste a un avvenimento all'altro capo d'Europa».¹⁶

Oltre a sensibilizzare l'ascoltatore alla dimensione della distanza, a quel tempo si parlava della musica attraverso le onde hertziane come del «primo veicolo delle sensazioni della radiofonica arte invisibile».¹⁷ Nel 1924 la BBC aveva addirittura messo in onda *Danger* di Richard Hughes, un dramma che si svolgeva nell'oscurità sotterranea di una miniera che, sebbene scritto per il palcoscenico, aveva trovato nella radio la sua naturale destinazione,¹⁸ mentre Vittorio Minnucci in *Voce nell'ombra* (1938) aveva immaginato per la radio la situazione di un legionario spagnolo che, nel buio della sua cecità recente, crede di riconoscere in una voce quella di una fanciulla vista e amata prima della sua sventura.¹⁹ Da parte sua in quegli anni Rudolf Arnheim intitolava *Elogio della cecità* un capitolo del suo trattato, indicando nel reporter «il cane fedele che accompagnerà l'ascoltatore cieco»,²⁰ mentre André Coeuroy aveva affermato: «La musique de la Radio est de l'essence de la musique. Elle renonce aux spectacles pittoresques de la salle, des exécutants, des solistes, du chef d'orchestre, au jeu des lumières. Elle relève de la psychologie de l'aveugle, et de l'aveugle en cellule».²¹

Non per niente Weill nell'opera radiofonica *Der Lindberghflug* (1929), oltre ad aver integrato i cori delle folle entusiasmate dall'impresa della trasvolata atlantica, con Brecht diede la voce personificandoli agli ostacoli naturali (la nebbia, la tempesta, il sonno) e a tutto l'apparato descrittivo rappresentato dai rumori del motore, del vento, dell'acqua, ecc.; seguito nel 1940 da Arthur Honegger il quale, nel *Christophe Colomb* composto per Radio Losanna su testo di William Aguet diede corpo vocale alla schiuma delle onde marine (*Prière des mousses*) nei termini di un coro gregorianeggiante.²² Era la dimensione

amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 311).

15 Ferrieri, *La radio, forza creativa*, p. 37.

16 Ibid., p. 46.

17 Mario Viglino, *Il teatro radiofonico*, «Radio Orario», 2/36, 1926, pp. 4-5, che riprendeva letteralmente Pierre Cusy - Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron Éditeur, 1926, p. 19 (citati in Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono - EDT, 2004, p. 10).

18 Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, pp. 185-186.

19 Rocca, *L'ascesa del radioteatro italiano*, p. 2.

20 Rudolf Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937, p. 125.

21 André Coeuroy, *Panorama de la radio*, Paris, Éditions KRA, 1930, p. 15. È interessante notare anche il fatto che nel 1952 in Germania fu istituito l'«Hörspielpreis der Kriegsblinden», il premio radiofonico dei ciechi di guerra (Hans-Jürgen Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, Konstanz, UVK, 2008, p. 70).

22 William Aguet, *Ondes. Émissions nationales radiophoniques du Studio de Lausanne*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1943, p. 39.

d'ascolto che portò Rudolf Arnheim a riconoscere nella radio «un ponte acustico fra tutte le sonorità»:

voci legate alla scena e voci libere della scena sono ora della stessa materia, come recitazione e commento, canto e musica. Quello che finora poteva coesistere solo separatamente, ora si fonde insieme: la creatura del mondo dei corpi parla con la voce senza corpo, la musica lotta con la parola come antagonista di pari diritto.²³

Ma già l'aveva anticipato Kurt Weill in un articolo risalente al 1925 (*Möglichkeiten absoluter Radiokunst*), immaginando

che ai toni e ai ritmi della musica si sarebbero aggiunti nuovi suoni provenienti da altre sfere: grida di voci umane e animali, voci della natura, il mormorio dei venti, dell'acqua, degli alberi e poi una schiera di rumori nuovi e mai sentiti, che il microfono potrebbe produrre in modo artificiale se le onde sonore venissero alzate o abbassate, sovrapposte o intrecciate, disperse e fatte rinascere.²⁴

Una decina di anni dopo, forte delle esperienze maturate dallo sviluppo del mezzo, dalle abitudini d'ascolto affermatesi e dalla sua conquista delle menti, Arnheim poteva giungere a questa conclusione

Nella radio i rumori e le voci della realtà svelarono la loro affinità sensoria con la parola del poeta e con i suoni della musica, i suoni nati dalla terra e quelli nati dallo spirito s'incontrarono, e così la musica entrò nel mondo delle cose, il mondo s'immerse nella musica e la nuova realtà creata dal pensiero in tutta la sua audacia, si offerse con immediatezza, oggettività e concretezza più grande che sulla carta stampata: quello che sino allora era solo pensato e descritto sembrò materializzato, presente col corpo,²⁵

mentre, in una delle prime trattazioni organiche della funzione della musica alla radio, André Coeuroy addirittura ipotizzava per questa via immaginifica la 'resurrezione' del genere operistico al tramonto:

Nul artiste créateur ne peut plus souffrir ses conventions visuelles [dell'opera], les poses de ses ténors rondouilleux, les mines de ses cantatrices adipeuses, les gueules de ses choristes couperosés, les anémies de ses décors papelards. La Radio en arrachant le son à cette triste geôle, en lui assurant les espaces libres de l'immatériel, peut redonner vie à l'opéra mourant, et les jeunes musiciens de théâtre qui, en tout pays, se détournent de lui avec grand pitié lui reviendront par le détour du studio nu et sévère.²⁶

Nei commenti dei primi studiosi del fenomeno radiofonico era spesso in evidenza il potenziale del mezzo che, per la novità, faceva leva sulla fantasia, stimolando la disposizione alla trascendenza:

23 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. 184.

24 Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000, p. 269.

25 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. XI. Su questa tematica si veda Carlo Piccardi, *Drammaturgia radiofonica del rumore*, «Musica/Realtà», 18/53, luglio 1997, pp. 37-52.

26 Coeuroy, *Panorama de la radio*, p. 205.

Il corrispondente lontano che parla di un avvenimento commovente, l'autore drammatico che scrive per la radio, dovranno ricordarsi che la trasmissione radiofonica tende sempre ad attuare con forma estremamente rapida, questa inclinazione al fantastico, all'indeterminato, o meglio al senza-limiti, proprio, del resto, della musica, l'arte che, per fondarsi sul suono, è la più vicina al mezzo radiofonico.²⁷

Non per niente, per designare la nuova realtà acustica, allora correvano termini quali in Messico 'teatro dell'aria' e in Francia 'teatro dello spazio' e 'teatro dell'invisibile'.²⁸ E, se la radio italiana nel 1935 programmava un radiodramma fantascientifico di Aldo Franco Pessina dal titolo significativo di *Nocchieri dell'etere*,²⁹ la radio tedesca nel 1924 aveva addirittura già dato spazio alla dimensione del soprannaturale con *Zauberei auf dem Sender* (Magia sulle onde) di Hans Flesch, seguito da *Spuk* (Spettro) di Rolf Gunold ispirato a E. T. A. Hoffmann.³⁰ Da parte sua Arnheim aveva definito la stazione radio un «regno da *Mille e una notte* che incanta il visitatore» delle sue «sale incantate che aspettano ancora i loro veri maghi»,³¹ mentre a distanza di tempo si giunse ad appurare che: «Con la radio, [...] nella dimensione dell'ascolto, torna a realizzarsi l'interpretazione magica, non la visione realistica e documentaria».³²

Il primo a esplicitare tale principio è stato notoriamente Marshall McLuhan, il quale, dopo aver attirato l'attenzione sulla dimensione 'tribale' della radio abilmente sfruttata dai moderni totalitarismi (Hitler *in primis*), rilevava: «Ci si presenta apparentemente in una forma diretta e personale che è privata e intima, mentre per ciò che più conta è una subliminale stanza degli echi che ha il potere magico di toccare corde remote e dimenticate».³³

Per quanto riguarda il 'collegamento' a distanza, dobbiamo risalire a un lavoro del 1924 ricordato per aver fatto larga sensazione.

La storia del radioteatro francese s'inizia con un episodio di realtà romanzesca. Verso le 19 del 21 ottobre 1924, sulla lunghezza d'onda 1870, che è quella su cui trasmette di solito, ma non a quell'ora, Radio Paris, molti radioascoltatori disseminati in ogni parte della Francia intercettano, prima fievoli e poi sempre più distinti, gli appelli disperati della nave Ville Saint Martin che cola a picco per una falla, a 40° di latitudine nord e a 39° di longitudine est. Alla voce del radiotelegrafista s'aggiungono, tra gli ululati del fortunale, gli

27 Enzo Ferrieri, *Regia radiofonica*, «Comoedia», 19/3, 1934 (riportato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 28).

28 Ibid., p. 25.

29 Ibid., p. 45.

30 Ibid., p. 23. Quanto al programma di Radio Francoforte, *Zauberei auf dem Sender*, il turbinio di parole, musica, rumori è spinto fino al punto in cui il mago, lo stesso regista Hans Flesch, riesce a domare il tutto sfociando nel *Donauwalzer* di Strauss (Ludwig Stoffels, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, in *Programmgeschichte des Hörfunk in der Weimarer Republik*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, vol. 2, p. 941).

31 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. 87.

32 Alberto Abruzzese, *Senza radio*, in *Cento anni di radio*, a cura di Maria Grazia Iannello, Venezia, Marsilio, 1995, p. 56.

33 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Milano, Il Saggiatore - Net, 2002, pp. 318-321.

urli di terrore dell'equipaggio e infine l'ordine del capitano di mettere le cinture di salvataggio precedente di poco un silenzio sul cui significato non v'è possibilità di dubbio.³⁴

Potremmo anzi affermare che tale *Marémoto* firmato da Pierre Cusy e Gabriel Germinet abbia anticipato soprattutto *The War of the Worlds* (1937) di Orson Welles nell'effetto terrificante prodotto sugli ascoltatori. Benché la simulazione della tragedia fosse dichiarata da alcune volute incongruenze e soprattutto dal modo in cui si concludeva, l'impatto (dovuto soprattutto a coloro che lo ascoltarono solo parzialmente) fu quello di suscitare un allarme collettivo con telegrammi alla Prefettura marittima della regione e telefonate ai giornali, al punto che il Ministero della marina ne proibì la ritrasmissione. La più vistosa incongruenza era data dal fatto che a quell'epoca le navi in difficoltà potevano lanciare i loro appelli non per onde acustiche ma attraverso segnali radiotelegrafici, per cui gli ascoltatori avrebbero dovuto rendersi conto della finzione. Ma per la forza d'impatto non fu così, anche se la scena finale dell'affondamento – minuziosamente descritta nel copione dattiloscritto per quanto riguarda i suoni e i rumori (come in tutto il lavoro) – con l'arrivo del direttore dell'ente rivelava alla fine che quanto ascoltato non era altro che la prova di un radiodramma:

Bruits de chutes et d'objets sur plancher et dans l'eau.
Grand glissement accompagné du bruit d'engloutissement
d'eau dans la cabine. Puis bruit de nageur qui brasse l'eau
précipitamment. Geignements, trahissant des efforts de
plus en plus fréquents.

1° voix Ah! Ah! (son prolongé et crescendo)

Bruit plus caractéristique encore de quelqu'un qui se
débat violemment dans l'eau

2° voix Ah! Ah! Tonnerre de D...

Après de D... brouhaha général pour couvrir le dernier mot
du juron.

Les voix du texte s'entendent au maximum. Eclats de rire de
Femmes, dont un très fort, au premier plan. On a l'impression
désormais d'être en communication avec l'auditorium

Radiolo	Veux-tu te taire, Radioletto. Tiens, voilà le patron [...] Comment trouvez-vous les bruits Monsieur le Directeur ?
Le Directeur	Assez bien; cependant il faudra Améliorer la mer, elle est un peu Faible. Mais [...] vous n'aviez pas coupé pendant la répétition [...]

34 Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, p. 223.

Radiolo	Sapristi.
Pause	
Radiolo	Mesdames et messieurs, rassurez-vous, les Hommes que vous avez entendu mourir sont toujours de ce monde, comme notre négresse d'ailleurs. Vous venez d'écouter MARÉMOTO, radio- scénario français de Messieurs Pierre CUSY et Gabriel GERMINET. ³⁵

Per quanto tale radiodramma (peraltro breve) avesse interessato altre radio, tanto da essere stato trasmesso dalla BBC il 25 febbraio 1925, si trattava di un lavoro piuttosto modesto nello svolgimento. Esso rimane tuttavia degno d'interesse per l'elaborazione degli effetti sonori di cui era fatto largo uso e per la profondità di prospettiva, grazie a una drammaturgia in grado di sfruttare in modo articolato tutti gli accidenti che possono intervenire nel perturbare il collegamento inscenato, non solo rendendolo con ciò credibile, ma anche stimolando l'attenzione dell'ascoltatore.³⁶

Per le sue potenzialità evocative il filone catastrofe ebbe fortuna alla radio, come dimostra *Oceano* di Cesare Mensio nel 1938 che aveva per tema il naufragio di una nave, di cui troviamo testimonianza nel «Radiocorriere»: «Appena ci ha portati in alto mare, dandoci il senso preciso di un prossimo naufragio, l'autore – con una dissolvenza d'onda marina – ci distacca dal mare e ci porta in una casa, ove la fidanzata dell'ufficiale imbarcato sul Maya attende il ritorno del transatlantico [...] ben presto si dissolvono a loro volta per affondare nello scroscio delle onde, mentre ai nostri orecchi torna la radio di bordo».³⁷ A questo filone è da ricondurre anche un «Hörspiel» di Martin Rost, *Stille um L 303*, trasmesso da Radio Basilea nel 1934, in cui un dirigibile si stacca dall'ancoraggio trascinandosi con sé una dozzina di spettatori saliti a bordo per una semplice visita. La peripezia che ne segue è raccontata da un reporter casualmente pure imbarcato, il quale in collegamento con lo studio radiofonico ne fa la cronaca drammatica.³⁸

La radio nella radio quindi, che mette in scena se stessa: tema che di per sé, per la novità del fascinoso potenziale rappresentativo offerta dal mezzo, induceva gli operatori a sbizzarrirsi in invenzioni che sottolineavano la specificità del nuovo strumento espressivo. Uno dei prodotti più interessanti in questo senso è sicuramente costituito da *I sette*

35 Riportato in Cécile Méadel, *Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet*, «Réseaux», 10/52, 1992, pp. 91–92.

36 «La mise en onde intégrait en outre dans sa construction la manière dont les auditeurs écoutaient alors: au casque, attentifs à garder leur longueur d'onde, surveillant sans arrêt les piles, l'antenne [...] La mauvaise qualité de la transmission, centrale dans la pièce, faisait de toutes façons partie des conditions d'écoute. L'attention en était encore redoublée» (ibid. p. 78).

37 Citato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 47.

38 Paul Weber, *Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte – Dramaturgie – Typologie*, Bern [...], Peter Lang, 1995, p. 60.

peccati capitali di Felice Filippini con la musica di Otmar Nussio, realizzato dalla Radio della Svizzera italiana (RSI) e presentato alla prima edizione del Prix Italia nel 1949 a Venezia in rappresentanza della Società Svizzera di Radiodiffusione. Ho già avuto modo di evidenziarne in altra sede l'originale drammaturgia, basata sulla vicenda di un personaggio passato a miglior vita, i cui meriti, per deciderne la destinazione nell'aldilà, sono esaminati da San Pietro e dal Maligno sulla base del riscontro della sua esistenza testimoniata nelle registrazioni dei relativi episodi vissuti conservate nella 'discoteca celeste', con conseguenti scarti temporali e di livello esistenziale. Si tratta di una realizzazione particolarmente elaborata che dà fondo al massimo grado all'imponderabilità dei personaggi in azione e allo sconfinamento oltre la terza dimensione in una rete di relazioni moltiplicate al di là dello spazio e del tempo.³⁹ Di poco posteriore è *Agenzia Fix*, lavoro pure radiofonico-musicale commissionato ad Alberto Savinio dalla RAI (ultimato il 30 luglio 1949,⁴⁰ realizzato nel novembre dello stesso anno per essere trasmesso il 15 aprile nel 1950).⁴¹ Anche qui abbiamo a che fare con il passaggio dalla vita terrena a un oltretomba, identificato nel misterioso ente al cui centro sta la figura del Dottor 'O', suo consigliere delegato, la cui voce fa da filo conduttore alla vicenda che inizia col colpo di pistola di un suicida, a cui segue il trapasso dello stesso. Nella dimensione ultraterrena il protagonista – muto ma significativamente impersonato dal clarinetto basso che dialoga con la voce recitata del dottore – non si sente pronto per affrontare la realtà della sua nuova condizione. Non gli basta guardare da «una finestra che dà sul mondo» i luoghi e le persone che ha lasciato, ma, roso dalla nostalgia, chiede di ritornare sulla terra. Accompagnato dal Dottor 'O' rivede le tappe e le persone della sua vita rendendosi alla fine conto, nella situazione giudicante oltre il tempo, di essere ormai in armonia con la condizione superiore a cui è stato tratto. Nel lavoro di Savinio c'è sicuramente una profondità di riflessione che non troviamo in quello di Filippini, guidato piuttosto dall'azione, quindi assai più movimentato. Nel primo predomina il livello oltremondano, anche grazie all'intermittenza della musica rispetto al parlato (fatta di sospensioni, di tratti quasi incompiuti), un parlato per lo più svolto come un monologo da parte del dottore (riducendosi la voce del suicida, emanante dal clarinetto basso, a un sottinteso). Nel secondo la drammatizzazione costruita su dialoghi serrati, risulta assai vivace, facendo pendere l'asse portante verso la concretezza del vissuto. La dimensione superiore vi è invece richiamata dal passaggio programmatico dal tempo reale al tempo congelato nelle registrazioni su disco degli episodi del passato del protagonista, nell'evidenziazione della dimensione tecnologica della registrazione sonora, che in quanto tale in Savinio non è tenuta in considerazione.

39 Carlo Piccardi, *Un documento saliente di drammaturgia radiofonica. Il percorso di Felice Filippini a Radio Monte Ceneri*, «Musica/Realtà», 48/114, novembre 2017, pp. 109–143.

40 Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 211.

41 De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 56.

2. La vita mediata dall'apparecchio

Nonostante che con ciò sia stata raggiunta la metà del secolo, tali prodotti recano ancora il segno della problematicità che accompagnò l'affermazione di nuove prospettive artistiche indotte dall'evoluzione tecnico-industriale. In questo senso non solo la radio divenne tema di riflessione delle caratteristiche che la differenziavano dagli altri ambiti espressivi, ma lo fu anche il cinema sorto quasi in parallelo, il quale soprattutto con essa condivideva la dipendenza da un apparato di produzione che, per l'apporto dominante della componente tecnologica, si presentava come un fattore di disumanizzazione. Come già Bontempelli l'aveva rilevato relativamente al telefono e alla radio, così, in quanto strumento meccanico in grado di riprodurre le azioni dell'uomo, Pirandello ne fece argomento di riflessione riguardo al cinema. Nel suo romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* del 1925 – ma inizialmente pubblicato a puntate nella rivista «Nuova antologia» nel 1915 col titolo di *Si gira...* – egli si immedesima appunto in un operatore cinematografico che annota nel suo diario la propria esperienza lavorativa presso una casa cinematografica tra attori, tecnici e magazzinieri, in cui spicca la distanza tra il vissuto diretto e ciò che la macchina da presa fissa come dato congelato, azionata da «una mano che gira la manovella» di un uomo ridotto a «servitore di una macchina»,⁴² affrontando quindi una problematica fondamentale per la cultura del Novecento, prendendo drammaticamente atto dei risultati prodotti dalla moderna evoluzione tecnologica: «La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno d'ingoiarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine?».⁴³

Ponendosi agli antipodi della concezione ottimistica per non dire gioiosa che in quel contesto guidava i coevi artisti futuristi, nella visione pessimistica di una vita in cui l'uomo è ridotto a schiavo del mezzo tecnico lo scrittore rilevava in profondità il condizionamento della mediazione tecnologica della rappresentazione dell'esistente. La cinepresa vi è quindi espressionisticamente immaginata come un «ragno nero sul treppiedi», insaziabile nel bisogno di nutrirsi di «questi attori», di «tanta gente che per bisogno si presta a dare in pasto a questa macchinetta il proprio pudore, la propria dignità».⁴⁴ Nella sua condizione di operatore, «con la manovella in mano», il protagonista ha la sensazione di essere «in realtà per loro una specie d'esecutore»,⁴⁵ cioè metaforicamente un carnefice che toglie la vita. Ciò che più ci interessa ai fini del nostro discorso è il rilevamento da parte di Pirandello della distanza che, con tutta la sua capacità di divertire, il nuovo mezzo tecnico frappone fra attori e pubblico,⁴⁶ distanza tra arte e vita percepita nella realtà di un

42 Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 1993, p. 23.

43 Ibid., p. 8.

44 Ibid., p. 94.

45 Ibid., p. 71.

46 «Ma non odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati, si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico, da cui prima traevano il migliore compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal

prodotto consegnato senz'anima all'archiviazione: «La vita ingoiata dalle macchine è lì, in quei vermi solitari, dico nelle pellicole già avvolte nei telai. Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle movimento qui in tanti attimi sospeso».⁴⁷

Ben cognito degli effetti resi possibili dalla nuova tecnologia, nei numerosi riferimenti alle caratteristiche della nuova professione l'autore d'altra parte non mancava di richiamarsi ai procedimenti innovativi della narrazione, come l'andare a ritroso della pellicola:

Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti.

- Po', pòpòòò, pòòò.

Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente.⁴⁸

Non è allora senza significato notare che nel 1918 Ruggero Leoncavallo, che da parte sua aveva già composto la celebre *Mattinata* destinandola direttamente alla diffusione attraverso il disco, fu tra i primi ad essere attirato dalla cinematografia componendo un'opere intitolata *Pierrot au cinéma* su libretto di Charles Trulet nella quale, a testimoniare l'impatto del nuovo mezzo come prospettiva estetica, arrivò addirittura a inscenare la lavorazione di una pantomima per il film.⁴⁹

In verità già con il disco, prima ancora che con la radio in virtù del congelamento del messaggio al di fuori della dimensione del tempo e dello spazio, si era manifestata la prospettiva del superamento del vincolo alla realtà e la sollecitazione della fantasia creatrice a stabilire le proprie coordinate al di là del concretamente visibile e udibile. In uno scritto del 1930 a proposito di un disco di inizio secolo che conservava l'interpretazione della *Fedra* di Racine da parte di Sarah Bernhardt, Cocteau sottolineava significativamente l'effetto trascendente della sua voce registrata con queste parole: «Le soir, j'emportai le disque, le posai sur mon Columbia, trouvai le nombre de tours grâce aux souvenirs de mon enfance, ressuscitai la morte».⁵⁰ E in proposito non è superfluo ricordare che Thomas Edison, l'inventore del fonografo che coltivava interessi nel campo dello spiritismo e del paranormale, nel 1920 annunciò persino di avere in corso di elaborazione un'apparecchiatura per comunicare con i defunti.⁵¹

palcoscenico, in un teatro, la moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione *viva*, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi» (ibid., p. 72).

47 Ibid., p. 58.

48 Ibid., p. 52.

49 Carlo Piccardi, *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, «Civiltà musicale», 19/51-52, gennaio-agosto 2004, pp. 129-131.

50 Jean Cocteau, *Écrits sur la musique*, sous la dir. de David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016, p. 311.

51 Greg Milner, *Perfecting sound forever. An aural history of recorded music*, New York, Faber and Faber, 2009, trad. it. *Alla ricerca del suono perfetto*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 59.

Nel 1926, in un articolo pubblicato ne «Il Secolo», disquisendo sui nuovi mezzi tecnici di trasmissione, Alberto Savinio riconosceva che «il cinematografo, il grammofono, la T.S.F. [Telegrafia Senza Fili, cioè la radio] hanno dato alla vita di noi moderni una metafisica nuova, un nuovo demonismo». ⁵² Per lui il mezzo tecnico non si riduceva quindi all'estensione, all'amplificazione di una dote in fondo già detenuta dall'individuo, ma era visto come uno strumento in grado di far nascere «sensibilità nuove», che rendeva possibile un salto di qualità nella comunicazione e nella percezione del messaggio. Nell'immaginare uno sviluppo «di intere orchestre composte di grammofoni», affermando di essere «un animista arrabbiato della fenomenologia moderna», nella nuova invenzione egli non vedeva la riproduzione di sonorità naturali, ma una realtà emancipata, una nuova e diversa realtà, con caratteristiche proprie destinate addirittura a soppiantare l'originale. Egli esortava quindi a superare l'impressione ricavata dal rapporto inteso tra fonografo e voce umana come relazione «tra la carne fresca e la carne in scatola». In altre parole per lui il grammofono valeva come uno strumento nuovo adatto a una concezione estetica nuova, «rispondente ai nostri gusti di uomini modernamente intellettuali». Nel confronto con l'originale a cui attinge, nella differenza dei due termini causata (lo sappiamo) dall'insufficienza della capacità riproduttiva, egli rifiutava di vedervi un decadimento di qualità, «perché alla voce naturale, al suono naturale il grammofono aggiunge una sua particolare sonorità, certo suo velo e densità e allontanamento particolari, una sua particolare ironia che a quelli manca». In certo qual modo secondo tale concezione saremmo indotti a ravvisare nella musica riprodotta dal «demone del grammofono» – come egli lo chiamava – «con la sua sonorità nuova e intonata al carattere della vita attuale» la prefigurazione della musica elettronica. Diversamente da Pirandello, che era portato a individuare nei nuovi mezzi tecnici gli agenti di un processo di disumanizzazione, in polemica con gli esponenti della generazione precedente che «non vedono di questi meccanismi se non la parte puramente meccanica e inanimata [...] sordi alla nostra voce che vorrebbe iniziarli ai nuovi misteri [e che] si ostinano a non vedere nel cinematografo se non un vano e insensato alternarsi di ombre e di luci, nel grammofono se non una fredda e metallica riproduzione della voce umana», Savinio prospettava una capacità d'ascolto decisamente aperta alla dimensione spirituale: «Quel giorno i grammofoni, pieni non d'altro se non del loro dio sonoro, rauco, metallico, dominatore, canteranno liberamente sulle città mostruose e trionfanti». ⁵³

E in tale quadro di riferimenti non è perciò da sottovalutare l'utilizzazione del grammofono come è presentata nel film di Max Ophüls, *Lachende Erben* (1932), ⁵⁴ in cui un ricco signore consegna il proprio testamento al disco: la sua voce quasi d'oltretomba vi s'innalza davanti agli eredi riuniti e attoniti con lo sguardo alzato e teso verso il suo ritratto, in una scena in cui il regista ha fatto in modo di inquadrarli in ascolto dall'alto, cioè dal punto di osservazione del personaggio trapassato.

52 Alberto Savinio, *Scatola sonora*, a cura di Francesco Lombardi, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 483–484.

53 Ibid., pp. 484–486.

54 Cfr. *Zur Programmgeschichte des Weimarer Rundfunks*, hrsg. vom Deutschen Rundfunksarchiv et al., Frankfurt a. M., Deutsches Rundfunksarchiv, 1986 (Materialien zur Rundfunkgeschichte, 2), p. 258.

In questo senso, tanto quanto il disco e la radio pure come espressione mediata del reale, il cinema a più riprese fu sollecitato a sconfinare dai termini del direttamente vissuto. Al 1941 risale *Here comes Mr. Jordan* (*L'inafferrabile signor Jordan*) di Alexander Hall, un film che, articolandosi sui due livelli (terreno e ultraterreno), potrebbe avere ispirato i prodotti radiofonici citati, di Filippini e Savinio. Vi è protagonista un pugile perito in un incidente aereo a cui l'anima è sottratta anzitempo da un angelo pasticcione, il quale non aveva tenuto conto che non era giunta la sua ora. Per rimediarsi viene rimandato sulla terra a reincarnarsi nel corpo di un miliardario ucciso dalla moglie fedifraga, con tutti gli equivoci che ne conseguono.

Il precedente cinematografico più vicino ai citati lavori radiofonici è però rappresentato dall'inglese *A Matter of Life and Death* (*Scala al paradiso*) di Michael Powell e Emeric Pressburger, che narra di un pilota britannico (interpretato da David Niven) il quale viene abbattuto in una missione sulla Manica durante la Seconda guerra mondiale. Si salva, ma per sopravvivere in precarie condizioni mentali. Durante l'operazione chirurgica a cui viene sottoposto, immagina di vedere uno strano personaggio inviato dall'al di là a reclamarlo, in quanto l'aviatore, a suo dire, sarebbe morto. Nel sogno giunge in uno strano paradiso dove incontra una folla di figure di varie epoche e dove viene dibattuto il suo caso giuridico. Un giudizio salomonico gli permetterà di tornare sulla terra, proprio mentre andrà a buon fine l'operazione chirurgica. I due livelli, quello del mondo reale e quello soprannaturale, vi si distinguono per la resa a colori (il primo) e in bianco e nero (il secondo). Essendo stato prodotto nel 1946 e distribuito in italiano nel 1948, non è escluso che abbia in qualche modo potuto ispirare il soggetto del citato lavoro di Filippini, benché vi manchi la sottolineatura del 'film nel film' con l'esibizione del rispettivo apparato tecnologico. Anche *Heaven can wait* (*Il cielo può attendere*) di Ernst Lubitsch realizzato nel 1943 presenta una storia simile, in cui tuttavia il livello celeste non è intermittente ma presente solo in apertura e alla fine. Dello stesso genere è *It's a wonderful life* (1946) di Frank Capra, in cui il protagonista indotto al suicidio dalla propria catastrofica situazione finanziaria si salva grazie all'intervento di un angelo mandato da Dio.

L'opera cinematografica che più si apparenta all'originalità de lavoro radiofonico di Filippini è *Liliom* realizzato da Fritz Lang nel 1934 a Parigi dopo aver lasciato la Germania hitleriana. Basata su una pièce teatrale di Ferenc Molnár risalente al 1909, vi si svolge l'azione di un giostraio spaccone (interpretato da Charles Boyer) che maltratta la moglie, vivendo di espedienti al limite della legge. Durante una rapina, per non cadere nelle mani dei poliziotti, si infligge un colpo di coltello al cuore. Trapassato nell'al di là, rappresentato come un commissariato, gli vengono inflitti sedici anni di purgatorio al termine dei quali gli sarà concesso di tornare sulla terra per vedere la figlia che non ha mai conosciuto. Giunto il tempo egli le si presenta come un vecchio amico del padre, raccontandole le cattive azioni da lui commesse. La ragazza, fedele all'immagine affettuosa del padre consegnatale dalla madre, rifiuta di credergli. Indispettito Liliom perde il controllo e la picchia. Ciò basta a condannarlo alla dannazione eterna, che gli viene risparmiata grazie alle lacrime spese in sua memoria dalla moglie stringendo tra le braccia la figlia. L'analogia con quello che sarà il lavoro di Filippini

è stretta, per la messa in discussione del peccato innanzitutto, ma soprattutto per la presenza della sequenza del film nel film, quando il commissario celeste proietta davanti a Liliom l'episodio in cui egli in una disputa con la moglie perde il controllo e la batte. Per quanto sia tutt'altro che un capolavoro, colpisce per la delicatezza e il candore fiabesco con cui è evocata la dimensione ultraterrena.

A questa categoria tematica appartiene anche il film altrettanto rappresentativo intitolato *Les jeux sont faits* di Jean Delannoy del 1947, pure svolto sui due piani distinti (terreno e celeste, con effetti fantasmatici), in cui due personaggi morti di morte violenta (una donna avvelenata dal marito) e un uomo (capo di un movimento rivoluzionario, assassinato da un traditore) si ritrovano nell'al di là in un rapporto che prelude all'amore. Per essere messi alla prova è loro concesso il diritto di tornare sulla terra a condizione di amarsi nello spazio di ventiquattr'ore. Nello specifico è significativo il fatto che tale lavoro cinematografico risultasse sceneggiato da Jean-Paul Sartre, il quale in certo qual modo vi ripercorreva la stessa dimensione trascesa sperimentata in *Huits clos*, dramma rappresentato la prima volta nel 1944 e pubblicato nel 1947, in cui tre personaggi pure trapassati si ritrovano in una camera a interrogarsi in una sorta di processo alle azioni di cui sono stati responsabili nelle rispettive esistenze: l'inferno si rivela allora essere lo stesso tormento psicologico prodotto da tali confronti reciproci. Si consideri inoltre che pochi anni prima, il 12 maggio 1940, a Radio Berna con la regia di Ernst Bringolf era stato trasmesso in prima mondiale *Der Verhör des Lukullus*, dramma espressamente concepito per la radio da Bertolt Brecht, in cui il grande condottiero romano viene giudicato nel mondo delle ombre e in cui si elevano le voci del «Giudice dei morti», dello «Speaker del tribunale dei morti» e la «Voce atona del guardiano del regno delle ombre». ⁵⁵ Su questa linea, non a caso, in quel periodo la RSI (quindi Felice Filippini il quale vi operava come responsabile capo della 'sezione sperimentale') annunciava nel ciclo dei propri programmi di punta «*Cimitero in collina [...]*, a far rivivere scenicamente e con effetti raffinati i migliori documenti poetici dell'opera di [Edgar] Lee Masters *L'antologia di Spoon River*, che fa parlare i defunti sepolti nel cimitero in collina di una piccola città americana». ⁵⁶ Ne risulta che in quegli anni, per diverse ragioni (dal materialismo di Brecht all'esistenzialismo di Sartre), si sia configurata una problematica che diede corso a tale singolare orientamento tematico capace di collegare varie esperienze di settori artistici diversi in cui la radio assunse una centralità non trascurabile.

È interessante altresì notare come non infrequente fosse negli anni Trenta e Quaranta la presenza evocativa della radio nei film che, dopo il passaggio dal muto al sonoro, scoprivano nella pregnanza della voce (e della musica e dei suoni che la contornavano) la dimensione suggestiva che l'avvento del disco e della radio aveva aperto, tanto più ammaliante quanto più proveniente da una fonte invisibile. La radio irrompeva autoritariamente nei

55 In versione operistica, con la musica di Paul Dessau, il lavoro sarebbe andato in scena alla Staatsoper di Berlino nel 1951 e successivamente col nuovo titolo di *Die Verurteilung des Lukullus* (John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1959; trad. it. *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici, 1955, pp. 65-67).

56 *Alla ricerca di soluzioni radiofoniche: una sezione sperimentale alla RSI*, «Radioprogramma», 12/41, 7 ottobre 1944, p. 2.

film celebrativi delle magnifiche sorti e progressive del regime fascista come voce del potere: lo *speaker* che cattura l'attenzione diffondendo il comunicato del maresciallo Badoglio al culmine della guerra d'Abissinia in *Il grande appello* di Mario Camerini (1936),⁵⁷ per non dire nei discorsi radiotrasmessi di Mussolini nei cinegiornali dell'Istituto Luce, in *primis* quello 'oracolare' dell'entrata in guerra dell'Italia del 10 giugno 1940 ad annunciare «l'ora delle decisioni irrevocabili», offrendo l'immagine della folla radunata in Piazza Venezia sotto gli altoparlanti Radiomarelli⁵⁸. È dalla Radio di Monaco che il duce, in una situazione ancor più drammatica tornò a farsi sentire dopo la liberazione dalla prigionia del Gran Sasso nel 1943 («ecco che nuovamente vi giunge la mia voce e sono sicuro che la riconoscerete»).⁵⁹ In questi termini ne diede testimonianza Giorgio Nelson Page: «La sua voce era stanca, depressa [...] la voce di chi sembrava parlasse dall'oltretomba».⁶⁰ Ben noto è anche l'impatto avuto dalla presenza radiofonica di Adolf Hitler come voce del destino del 'milenario' Reich tedesco. Non a caso, asceso al potere, il governo nazista varò subito una rubrica dal titolo fatale, *Stunde der Nation* (l'ora della nazione). Quel contesto 'sacrale' ospitò il 13 aprile 1933 uno «Sprechoratorium» di Richard Euringer dal titolo *Deutsche Passion 1933*,⁶¹ mentre in ottobre dedicò l'intera puntata alla trasmissione della cantata *Von deutscher Seele* (Dell'anima tedesca) di Hans Pfitzner.⁶²

3. Cattedra spirituale

A un livello ancor più sacrale si ergevano i messaggi papali diffusi attraverso la radio, strumento di cui la Chiesa si dotò assai presto fondando nel 1931 la Radio Vaticana:

Quando, durante una messa pontificale dell'Anno santo, la voce del Pontefice, che già prima conosceva la via dell'etere, s'alzò d'un tratto amplificata sulla dissolvenza dei canti, delle acclamazioni e dei clangori delle trombe d'argento, i fedeli sparsi in tutto il mondo dovettero credere davvero d'intendere la biblica voce che a volte scendeva onnipotente dal Cielo rispondendo alle supplicazioni del suo popolo.⁶³

57 Paola Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 146–147.

58 Ibid., p. 217.

59 Giorgio Simonelli, *Cari amici vicini e lontani. L'avventurosa storia della radio*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 55.

60 Riportato in Isola, *Cari amici vicini e lontani*, p. 21.

61 Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, pp. 45–46.

62 Lorenzo Lorusso, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo, L'Epos, 2008, p. 205.

63 Era quanto in proposito scrisse Enrico Rocca nell'articolo *Decalogo del radiocronista* pubblicato sul «Lavoro fascista», citato in *Una voce autorevole. Enrico Rocca e un'iniziativa della RSI*, «Radioprogramma», 7/37, 10 settembre 1938, p. 2.

Non per niente la cerimonia d'inaugurazione della stazione ufficiale della Chiesa romana si apriva con un radiomessaggio di Pio XI scritto di suo pugno in latino (*Qui arcano Dei*), rivolto *urbi et orbi* «a tutto il creato»:

Essendo, per arcano disegno di Dio, Successori del Principe degli Apostoli, di coloro cioè la cui dottrina e predicazione per divino comando è destinata a tutte le genti e ad ogni creatura (*Mt.*, 28, 19; *Mc.*, 16, 15), e potendo pei primi valerci da questo luogo della mirabile invenzione marconiana, Ci rivolgiamo primieramente a tutte le cose e a tutti gli uomini, loro dicendo, qui e in seguito, con le parole stesse della Sacra Scrittura: «Udite, o cieli, quello che sto per dire, ascolti la terra le parole della mia bocca (*Deut.*, 32, 1). Udite, o genti tutte, tendete l'orecchio, o voi tutti che abitate il globo, uniti in un medesimo intento, il ricco e il povero (*Ps* – XLVIII, 1) – Udite, o isole, ed ascoltate, o popoli lontani» (*Is.*, 49, 1).

Le parole che Guglielmo Marconi in quell'occasione rivolse al papa, osservando essere «la prima volta che la Sua viva voce [poteva] essere percepita simultaneamente su tutta la superficie della terra», rilevavano come la radio realizzasse in un certo senso in modo tangibile oltreché spirituale la cifra universalistica dell'istituzione ecclesiastica.⁶⁴

In ogni caso l'impatto dei programmi religiosi trasmessi attraverso l'etere fu molto esteso tanto che, nel referendum indetto nel 1930 dall'EIAR sulle preferenze degli ascoltatori, le conversazioni religiose si collocavano in alto nella classifica, dopo l'opera lirica e venendo addirittura prima dello sport. Lo si desume dal successo di vari predicatori, in particolare dalla popolarità arrisa a Padre Vittorino Facchinetti, il cui appuntamento domenicale era testimoniato da una fitta e significativa corrispondenza con gli ascoltatori rivelante una disposizione quasi liturgica all'ascolto: «Nella mia casa così rumorosa si fa un silenzio di tomba quando Lei, Padre, comincia a parlare e il più piccolo di tre anni corre a chiamarmi appena s'inizia la predica [...] Vado in chiesa di rado. Ma ogni domenica vado davanti all'alto parlante della nostra Radio e ascolto la sua parola così chiara, così calda di desiderio di bene che mi scende nel cuore». ⁶⁵ Nonostante che il noto francescano si premurasse di ribadire «che la cattedra ordinaria, dalla quale il Maestro divino evangelizza il popolo, rimane e rimarrà sempre il pulpito delle nostre chiese e delle nostre cattedrali», egli badava a incorniciare il suo intervento con musica sacra giungendo ad affermare con accento fatale:

La mia voce, che in questo momento è la voce di Dio, partendo dalla sala silenziosa e raccolta delle audizioni, si spande, con la rapidità della folgore, ovunque arriva la potenzialità dell'onda sonora e dominando lo spazio, soggiogando il tempo, vincendo il fragore della tempesta e dell'uragano, sale sui tetti delle

64 Raffaella Perin, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, Bologna, Il mulino, 2017, pp. 22-23.

65 Lettere riportate in Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 148, 150. Anche uno studio fatto dalla BBC nel 1939 dimostra che le trasmissioni a carattere religioso erano largamente ascoltate (Kenneth M. Wolfe, *The Churches and the British Broadcasting Corporation 1922-1936. The Politics of Broadcast Religion*, London, SCM Press Ltd., 1984, pp. 127-129).

vostre case, colpisce le antenne ricevitrici, attraversa le mura delle vostre abitazioni, giunge, più o meno armoniosa e squillante, al vostro orecchio ed al vostro cuore.⁶⁶

L'attrazione che rappresentava si era diffusa a tal punto che, in un paesetto della provincia pavese, i fedeli disertavano la messa parrocchiale «per andare a sentire la predica proveniente dall'alto parlante di un pubblico caffè».⁶⁷

Era il tempo in cui l'autorevolezza assunta da determinati momenti radiofonici induceva negli ascoltatori un atteggiamento di riverenza e di subordinazione dichiarato, come risulta dal sondaggio promosso nel 1995 dalla rivista «Les Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion» (*La TSF dans la vie des auditeurs avant 1940*):

Mon père écoutait les communiqués le matin. Avant de partir pour son travail, et à midi durant le déjeuner le silence était de rigueur et gare à celui ou celle qui y aurait dérogé.⁶⁸

Henry Barraud, compositore e importante dirigente della radio francese, noto per aver prodotto tra il 1958 e il 1962 un elaborato ciclo di trasmissioni culturali intitolato *Analyse spectrale de l'Occident* coinvolgendo una schiera notevole di intellettuali, in proposito ci ha ragguagliato sul contesto dell'ascolto negli anni Cinquanta:

Il y avait encore dans le public de cette époque une forte demande d'émissions sur des thèmes religieux et j'avais résolu de porter un grand coup en suivant pas à pas pendant les journées du jeudi et du vendredi saint l'horaire même des récits évangéliques de la Passion dans la mesure où l'on peut en prendre une vue d'ensemble en dépit de leurs multiples divergences. Les œuvres musicales, littéraires ou poétiques qu'a fait naître le moindre de leurs épisodes sont légion. Je n'avais que l'embarras du choix, et si je me trouvais devant un trou, je le comblai par une commande.⁶⁹

Su questa linea, a partire dal 1948, la RAI aprì il proprio spazio alla *Quaresima dei laici* ciclo ideato da don Giuseppe De Luca con l'intenzione di resuscitare l'uso delle antiche confraternite («E la Radio chiamando un laico a discorrere di Fede, si ricongiunge con quell'antichissima costumanza»),⁷⁰ a cui aderirono intellettuali quali Antonio Baldini, Salvatore Garofalo, Bonaventura Tecchi, Arturo Carlo Jemolo.⁷¹ Non per niente 'microfono di Dio' fu l'appellativo assegnato in quegli anni alla figura popolare di padre Riccardo Lombardi,⁷² mentre l'occasione dell'Anno Santo decretato dal Vaticano, fra i

66 Isola, *Abbassa la tua radio*, pp. 150–151.

67 Ibid., p. 155.

68 Christophe Bennet, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 315.

69 Henry Barraud, *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, sous la dir. de Myriam Chimènes et Karine Le Bail, Paris, Fayard, 2010, p. 708. Da tale presa di coscienza derivò la serie di trasmissioni *Formes du sacré*, diffuse dal 1961 al 1962 (ibid., p. 978).

70 Giuseppe De Luca, *Presentazione della compagnia laicale*, «Radiocorriere», 25/7, 15–21 febbraio 1948, p. 14.

71 Pier Silverio Pozzi, *La radio di Antonio Baldini*, in Antonio Baldini, *Siparietti radiofonici*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2014, pp. XLIX–LIII.

72 Isola, *Cari amici vicini e lontani*, p. 186.

programmi *ad hoc*, indusse la RAI a proporre, per quanto riguardava la musica, un ciclo di 33 messe curato da Alessandro Piovesan con presentatori d'eccezione, oltre a molte composizioni di ispirazione religiosa dal *Parsifal* di Wagner a lavori di Malipiero, Perosi, Refice, Pedrollo e Soresina.⁷³

Da parte sua, pur senza alludere alla radio, nella sua esemplare messa a fuoco del concetto di 'ascolto', Roland Barthes non ha potuto sottrarsi al riferimento della dimensione soprannaturale:

Ascoltare è il verbo evangelico per eccellenza: la fede è tutta ricondotta all'ascolto della parola divina e attraverso l'ascolto l'uomo si lega a Dio. La Riforma (con Lutero) è stata realizzata in gran parte in nome dell'ascolto: il tempio protestante è esclusivamente un luogo d'ascolto; e la stessa Controriforma, per non essere da meno, ha posto il pulpito al centro della chiesa (negli edifici dei Gesuiti), trasformando i fedeli in 'ascoltatori' (di un discorso che fa rivivere la retorica antica come arte di 'forzare' all'ascolto).⁷⁴

A questi concetti risale anche la contestualizzazione della musica romantica, stante la definizione di Heinrich Bessler che l'ha collegata all'abbandono all'«ascolto passivo» richiamandola alla formulazione di A. F. J. Thibaut che giudicava la musica a cappella rinascimentale risorta nell'Ottocento «una sorta di servizio divino con elevazione dell'anima» opponendola «alle modalità dell'ascolto attivo-sintetico dell'età moderna».⁷⁵ A questo livello andrebbe anche ricordata l'esortazione di Jean Cocteau (*Le Coq et l'Arlequin*, 1918) a superare la fase dell'ascolto con «la tête dans les mains» (cioè ad occhi chiusi, arreso alla corrente del suono con ovvio riferimento al trascorso messaggio wagneriano), spronando il Gruppo dei Sei a calarsi nell'oggettività del reale.⁷⁶

Per quanto enormemente distante da quella stagione, è significativo come tale dimensione spiritualistica sia stata recentemente rilevata proprio da un esponente della concezione interattiva del mezzo radiofonico che ne ha rivoluzionato la pratica proprio 'desacralizzando' il messaggio, in un suo recente (e peraltro intelligentemente scherzoso) contributo:

73 Roberto Giuliani, *La musica alla RAI. Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945-1954)*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e Associati, 1998, p. 192.

74 Barthes-Havas, «Ascolto», p. 984. In proposito va ricordato il modo in cui alle origini era letto l'*Antico Testamento*, cioè in pubblico e ad alta voce, implicando una certa forma di canto che ha ispirato Adriano Guarnieri nella composizione di *Fammi udire la tua voce*, rappresentato dal Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto nel settembre 2017, prendendo spunto appunto dal *Cantico dei cantici* nei versi cruciali: «Una voce, il mio amato, eccolo, viene», «Il tempo del cantare è vicino», «Ascolta la mia voce, fammi sentire la tua voce». In proposito vale la pena di riportare anche il giudizio di un compositore particolarmente sensibile al problema dell'ascolto quale Luigi Nono: «E anche la diversità del grande canto ebraico, rituale e no, mobile per microintervalli, e di quello cristiano-gregoriano, statico nell'altezza dei suoni. Come dire: la profonda diversità tra la cultura dell'«ascolto» e quella del «credo»» (*Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987, p. 53).

75 Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959 (trad. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 87-98).

76 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), in *Rappel à l'Ordre*, Paris, Stock, 1948, p. 42.

È un rito preciso. È l'uno a molti, la verticalità assoluta. Come il prete dall'altare che dice messa e i devoti stanno in basso, spazialmente e comunicativamente. E anche quando l'officiante invita a farsi sentire: «Uniti agli angeli e ai santi, cantiamo *insieme* l'inno della tua gloria», e tutti intonano: «Santo, santo, santo il Signore Dio dell'universo, i cieli e la terra...», domina la voce di chi sta davanti al microfono, sull'altare. È una gerarchia comunicativa, partecipata ma sempre unidirezionale, sugli altari come nella radio del *broadcasting*. La formula di congedo è diversa – la radio dice: «Rimanete con noi» e il prete: «Andate in pace» – ma la liturgia è uguale.

Andrà avanti così per decenni, dalla nascita del *broadcasting* fino agli anni sessanta del Novecento. Li chiamano *radio days*, sono uno splendore di spettacolo, gli anni d'oro della radio. C'è un nostalgico affetto, è la radio ascoltata da tanti. Ma tutti muti.⁷⁷

Una liturgia appunto, che potrebbe essere riportata alla lettura ad alta voce praticata dagli antichi e ancora nel Medio Evo, richiamata all'attenzione da McLuhan proprio come azione anche pubblica rivolta alla comunità da parte dei rapsodi che diffondevano l'epica omerica.⁷⁸

E non è un caso che tale dimensione trascesa della radiofonia, in termini anche religiosi, fosse documentata fin dai primi tempi, come risulta dalla testimonianza di Iwan Goll nel riferire la situazione d'ascolto della radio nel contesto frenetico della grande città:

Era un'esperienza inaudita, la voce del beato mondo superiore, suoni dell'arte, nell'ululato di questo inferno urbano! Era un grande vero miracolo, di gran lunga più incomprensibile di quelli raccontati nelle leggende.

La fiumana altrimenti inarrestabile della folla si fermava incantata, Mosè aveva bussato alla roccia, Dio rispondeva.⁷⁹

In proposito non va quindi sottaciuto che nel 1928, per la radio tedesca e per essere trasmesso dal Südwestdeutscher Rundfunkdienst di Francoforte, Kurt Weill compose il *Berliner Requiem* su testi di Bertolt Brecht, un lavoro in qualche modo legato all'attualità come dichiarato dall'autore, intenzionato ad esprimere sul tema «ciò che oggi l'uomo della metropoli prova all'apparizione della morte»,⁸⁰ con riferimento anche allo sterminio in massa dei soldati nella recente guerra mondiale e all'assassinio di Rosa Luxemburg,⁸¹ ma anche una composizione che nel nuovo mezzo di trasmissione trovava lo strumento adatto a mandare un messaggio spirituale, sottolineato nei suoi termini religiosi, ai contemporanei.

77 Massimo Cirri, *Sette tesi sulla magia della radio*, Milano-Firenze, Bompiani-Giunti, 2017, pp. 103–104.

78 Marshall McLuhan, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; trad. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976, p. 126.

79 Iwan Goll, *Auf dem Boulevard des Italiens*, risposta data all'inchiesta bandita da «Der Deutsche Rundfunk» nel 1928 «Als ich zum ersten Mal Radio hörte», riportata in *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Irmela Schneider, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p. 46.

80 Weill, *Musik und musikalisches Theater*, p. 410.

81 Andrea Hauff, *Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater*, in *Kurt Weill: Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Jürgen Schebera, München, Ed. Text & Kritik, 1998 (Musik-Konzepte, 101–102), pp. 96–98.

4. L'altoparlante incumbente

Non stupisce allora che tale potenzialità 'arcanà' della radio sia stata sfruttata dagli stessi autori nell'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929) nella scena cruciale del ciclone in procinto di investire la Città della gioia, con una serie di annunci in crescendo dell'altoparlante che paralizzano i cittadini atterriti di fronte al tabellone in cui una freccia descrive il percorso dell'evento incumbente:

Un altoparlante, su un ritornello eseguito dall'orchestra, trasmette a intervalli degli annunci:

LA VELOCITÀ ORARIA DEL CICLONE È ANCORA AUMENTATA! ESSO SI DIRIGE IN LINEA RETTA SU MAHAGONNY. I COLLEGAMENTI TELEFONICI CON MAHAGONNY SONO GIÀ INTERROTTI. 11'000 MORTI A PENSACOLA.

Tutti, atterriti, fissano la freccia. Un minuto prima di raggiungere Mahagonny la freccia si ferma. Silenzio mortale. Poi la freccia descrive un rapido semicerchio intorno a Mahagonny e prosegue. Voce dell'altoparlante:

IL CICLONE HA AGGIRATO LA CITTÀ DI MAHAGONNY E CONTINUA LA SUA CORSA.⁸²

D'altra parte in un'altra opera di quel tempo proprio destinata alla radio, *Malpopita* di Walter Goehr, una *Sprechstimme* con funzione spesso giudicante si alterna alle voci dei personaggi.⁸³

È anche significativo che qualche anno prima Ernst Krenek nella settima scena di *Johnny spielt auf*, in continuità con la voce siderale del ghiacciaio alpino che risponde attraverso il coro al proposito del protagonista di volersi suicidare gettandosi nel suo crepaccio, facesse diffondere dall'altoparlante di un albergo vicino la voce radiofonica dell'amata cantante Anita intonante una sua aria, tale da farlo desistere dal compiere il gesto insano. La didascalia nello spartito è precisa: «Piuttosto elevato sulla terrazza è collocato un enorme altoparlante immerso in una spettrale luce viola», sottolineante l'effetto della trasmissione incutente timore. Subito dopo la voce dell'annunciatore comunica in modo autoritario: «Achtung! Welle fünfundertzehn! Jazzband».⁸⁴

In proposito vanno considerati anche «les deux phonographes humains, à droite et à gauche de la scène» che Jean Cocteau aveva previsto per *Les mariés de la Tour Eiffel* con la musica dei Six (1921), in pratica dei megafoni viventi (o se si vuole protoaltoparlanti),

82 Bertolt Brecht, *Teatro*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 1965, p. 543.

83 Vincitrice di un concorso indetto da Radio Berlino nel 1930, l'opera, su libretto di M. Felix Mendelssohn e Robert Seitz, fu trasmessa il 29 aprile 1931 sotto la direzione di Erich Kleiber. La sua ricostruzione nel 2004 a cura della Komische Oper di Berlino è disponibile su CD (CAPRICCIO 60 124). Si veda anche Elena Averbach, *La musica contemporanea e la radio-estetica. Note problematiche*, «Musica/Realtà», 6/18, dicembre 1985, pp. 82-83.

84 Ernst Krenek, *Johnny spielt auf*, spartito, Wien, Universal Edition, 1926, pp. 146-151.

immaginati dal poeta «comme un choeur antique»,⁸⁵ mentre sintomatico è anche il modo in cui le caricature del tempo coglievano la nuova realtà della comunicazione via etere. È il caso della rappresentazione di un artista monacense intitolata *Der neue Sender* risalente al 1926, che mostra una folla atterrita e dispersa sovrastata da un gigante dalla bocca abnorme a forma di altoparlante emanante messaggi inappellabili.⁸⁶

La centralità della radio è documentata dalla sua presenza nei film dell'epoca in cui, quasi facendo concorrenza simbolica ai 'telefoni bianchi', si insinuava nella quotidianità rappresentata dal cinema come specchio della società di quegli anni. L'apparecchio radiofonico compare allora in primo piano a far sentire la sua voce in *La signora di tutti* di Max Ophuls (1934), *Darò un milione* di Mario Camerini (1935), *Non ti scordar di me* di Augusto Genina (1935), *Vecchia guardia* di Alessandro Blasetti (1935), *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini (1938), *Mille lire al mese* di Max Neufeld (1939).⁸⁷

In verità si trattava di una tipologia riscontrabile in tutte le filmografie. Specificamente indagata è stata anche quella francese e svizzera, a partire da *L'argent* (1929) di Marcel L'Herbier in cui l'annuncio da un altoparlante dell'insuccesso di un raid aereo paralizza il pubblico ascoltante, a *La meilleure bobonne* (1930) di Marc Allégret in cui una cuoca si trova in ambascie dopo aver acquistato a credito e a nome dei suoi padroni un apparecchio ricevente, a *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo in cui la protagonista evade dalla ristrettezza a cui è relegata sulla chiatta del marito grazie all'ascolto della seduttrice voce radiofonica, a *Lumières de Paris* (1938) di Charles Pottier in cui il popolare 'chanteur de charme' Tino Rossi si svela dall'anonimato nel momento in cui la radio diffonde la sua voce, a *La règle du jeu* (1939) in cui Jean Renoir immagina l'intervista a un pilota reduce da una trasvolata atlantica il quale ne approfitta per dichiararsi all'amata in ascolto alla quale dedica l'impresa, a *Menaces* (1939-1945) di Edmond T. Gréville contrappuntato dagli annunci di notizie dal fronte, a *Wachmeister Studer* (1939) di Leopold Lindtberg, in cui la voce della radio contrappunta una scena drammatica della forsennata ricerca di un'arma da parte di un poliziotto in un appartamento privato, a *Les surprises de la radio* (1940) di L'Herbier in cui ai vincitori di un concorso è offerta la visita alla stazione radiofonica che l'ha lanciato, a *La fille du puisantier* (1940) di Marcel Pagnol in cui un collettivo di cittadini della Francia meridionale ascolta l'annuncio della mobilitazione generale, a *Le père tranquille* (1946) di René Clément in cui fa da sfondo la tensione dell'ascolto proibito di Radio Londra, a *Nous irons à Paris* (1949) di Jean Boyer svolto come una collana di *sketches* musicali in una vicenda che impegna la polizia nei rilevamenti del radiogoniometro alla ricerca della radio clandestina che interferisce con la radio nazionale.⁸⁸ Similmente *Roma città aperta* (1945) di Rossellini si apre proprio sulla città cupa e fosca percorsa da un furgone militare attrezzato per la ricerca dell'ascolto

85 Jean Cocteau, *Préface a Les Mariés de la Tour Eiffel*, «Les Oeuvres Libres», n. 21, marzo 1923, p. 353.

86 Caricatura riprodotta in Stoffels, *Kunst und Technik*, in *Programmgeschichte des Hörfunk*, vol. 2, p. 683, e riproposta in coda al presente saggio (cfr. Fig. 1).

87 Valentini, *Presenze sonore*, pp. 203-219.

88 Rémy Pithon, *La radio dans la vie quotidienne des années 30 et 40: les témoignages du cinéma*, in *Talk about radio. Zur Sozialgeschichte des Radios*, hrsg. von Theo Mäusli, Zürich, Chronos Verlag, 1999, pp. 151-170.

clandestino di Radio Londra, «mentre la colonna sonora ripete il cadenzato segnale beethoveniano del colonnello Stevens».⁸⁹

In questa «sorta di 'cortocircuito' tra radio e cinema, un continuo va e vieni in cui la radio si ispira al cinema e gli offre nuovi spunti e viceversa»,⁹⁰ non vanno sottaciute le realizzazioni promozionali come il film di Giacomo Gentilomo *Ecco la radio!*, prodotto direttamente dalla radio italiana nel 1940. Concepito come «Panorama di una giornata radiofonica realizzata col concorso degli artisti, dei maestri e delle orchestre dell'EIAR», oltre a documentare in modo articolato i vari generi di programma, esso si avventurava in sequenze formalmente ardite coniugando, nel «Bollettino meteorologico per la pesca e le navi da piccolo tonneggaggio», l'annuncio di sfavorevoli condizioni climatiche con immagini documentarie di tempesta, a chiamare in causa la musica con dissolvenza su un'orchestra la quale a sua volta giungeva a evocare immagini liriche di natura acquietante (di montagna, di cascate, di stormire di foglie, ecc.).⁹¹ Al di là dell'aspetto dimostrativo, tale reciproco scambio di stimoli tra i due media registrava un grado avanzato nell'evoluzione della sensibilità dell'epoca, attestato dalla definizione di 'radiovisione' sempre più circolante a sancire «l'idea che cinema e radio siano destinati a fondere e confondere i propri territori».⁹²

Lo attestavano esemplarmente i film concepiti nella realtà stravolta dagli avvenimenti bellici, in cui la radio si insinuava come voce di una dimensione sperduta, quasi trascesa, come avviene in *Un ami viendra ce soir* (1945) di Raymond Bernard, in cui i militanti della resistenza francese ascoltano i messaggi in codice provenienti da Radio Londra («La grand-mère joue au cerceau», «La cuisinière n'est pas très propre», «La clé tourne dans la serrure», «Un ami viendra ce soir» appunto), quasi annunci ultraterreni affidati a un mezzo in grado di aprire orizzonti siderali.⁹³ Non per niente Jean Cocteau, nel suo *Orphée* ne ricaverà ispirazione nella scena in cui il poeta, condotto contro voglia da una donna misteriosa in una strana casa in cui giace una persona morta, si indigna quand'ella ammirandosi nello specchio accende la radio. Egli allora scaglia un oggetto sullo specchio mandandolo in frantumi, nello stesso momento in cui dall'apparecchio risuona il misterioso messaggio: «Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage, trois fois».⁹⁴

Oltre a Radio Londra, entrata nell'immaginario collettivo, è opportuno ricordare Radio Brazzaville, emittente creata da un gruppo indipendente dopo la resa francese, dalla cui antenna De Gaulle nel luglio del 1944 pronunciò il discorso che definiva il suo programma di governo e il suo progetto di decolonizzazione. Nel dramma della Seconda guerra mondiale, il ruolo pratico che le competeva di diffondere informazioni preziose per le popolazioni

89 Isola, *Abbassa la tua radio*, pp. 249–250.

90 Valentini, *Presenze sonore*, p. 205.

91 Ibid., pp. 215–225. Su questo film si veda anche Maurizio Corbella, *Il podio e lo schermo*, in *La politica sinfonica della RAI. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 138–142.

92 Valentini, *Presenze sonore*, p. 219.

93 Python, *La radio*, p. 160.

94 Ibid., p. 162.

in pericolo rinforzò nella radio la portata quasi sacrale, certamente raggiunta da Radio Leningrado nei mesi dell'assedio, impegnata a mantenere viva nella popolazione la motivazione alla resistenza attraverso slogan, poesie, canzoni, ritratti di cittadini che si erano distinti in combattimento e nel lavoro: «l'emissione spesso flebile di voci, di suoni, di rumori, anche ridotta al minimo, talvolta ai soli rintocchi del metronomo, era, come raccontano molti diari scritti nei giorni dell'assedio, una presenza di consolazione e di speranza, il segno della sopravvivenza della città, il suo respiro vitale che i cittadini potevano sentire».⁹⁵

A lasciare il segno nella memoria collettiva era inoltre il ruolo della radio testimoniato dall'esperienza dei prigionieri di guerra, come fu il caso di un capitano d'artiglieria fatto prigioniero in Jugoslavia e trasportato in un campo in Germania: «In un ambiente dominato dalla ossessione della sopravvivenza, dall'incubo quotidiano della fame, dove ogni prigioniero è sempre alla ricerca affannosa di cibo (per negarlo al collega), la presenza dell'apparecchio radio crea spontaneamente sentimenti di solidarietà, rispetto della parola data, ritorno ad ideali elevati».⁹⁶ Tale esperienza, oltre ai fortunosi tentativi dei reclusi di dotarsi di apparecchi riceventi (o di costruirli), fu significativa per il rapporto di subordinazione agli altoparlanti disseminati nei campi.⁹⁷

Possiamo quindi capire come qualche anno dopo sia maturata la stagione memorabile del *Teatro dell'usignolo*, ciclo varato dalla radio italiana da un manipolo di operatori guidato da Sergio Pugliese, come preannuncio di quello che sarebbe stato il Terzo Programma. Nella convinzione che il mezzo, oltre a godere di un primato di diffusione, fosse pienamente in grado di affermare attraverso l'etere un potere espressivo incontrastato, con quell'esperienza la RAI tentò l'avventura di colonizzare lo spazio estremo del programma, certa che (nelle parole di Gino Modigliani) «nelle ore notturne l'anima è portata alla generosità, al godimento del bello, alla maggiore elevazione estetica forse perché il corpo affaticato si sente vicino al sonno cugino della morte, e per questo la mente è condotta a pensieri alti».⁹⁸

In modo ancora più esplicito ne definiva i tratti un'altra colonna portante della trasmissione, Leonardo Sinisgalli:

Questo strumento che tra la luce e i rumori del giorno perde i suoi attributi miracolosi, riattinge nel cuore della notte, simile a certi fiori e a certi mostri, le sue incantevoli virtù. Direi che in quel silenzio la radio diventa qualcosa come un *medium*, un *medium* cosmico che stimola non solo il nostro udito, ma

95 Simonelli, *Cari amici vicini e lontani*, pp. 58–59.

96 Testimonianza riportata *ibid.*, p. 95.

97 Nel caso di quelli inglesi, con effetto autoritario, ai soldati italiani erano propagandisticamente destinati i programmi delle radio gestite dagli alleati: «Gli altoparlanti non ci lasciavano in pace per un minuto. Quelli che abitavano nelle baracche di prima fila, ai margini del filo spinato, non ne potevano più. Era un supplizio cinese. Trasmettevano altissimo, in tutte le lingue, fino alle undici di sera. Radio Roma divenne rara, predominarono invece, ritrasmessi da Delhi, i programmi di Radio Algeri e Radio Marocco» (*ibid.*, p. 89).

98 *Ibid.*, p. 84.

sommuove la nostra coscienza nelle facoltà più indecifrabili: la memoria e il presentimento. Quella ch'è l'alba per i sensi è la notte per l'anima.⁹⁹

Da parte sua, a corroborare tale orientamento dell'ascolto verso una dimensione riconosciuta come specifica del medium comunicativo, Pugliese affermava:

Si continua da parte di molti scrittori che collaborano ai programmi radiofonici a considerare l'ascoltatore come un 'cieco' e quindi a concepire il copione semplicemente con delle preoccupazioni visive, cercando di sostituire ciò che non si vede con battute e didascalie. Sarebbe meglio forse immaginare l'ascoltatore non come un cieco ma come un 'super auditivo', e il radiodramma pensarlo non destinato a spettatori che non possono vedere, ma ad ascoltatori che chiudono gli occhi perché le scene e i personaggi che si sono creati nella loro immaginazione sono ben più significativi e persuasivi di quelli che poteva loro fornire un volto di attore o un macchinista di palcoscenico.¹⁰⁰

Un ambito questo certamente ormai remoto, per non dire rimosso, a causa dei mutamenti strutturali nel consumo del prodotto radiofonico intervenuti soprattutto a partire dall'avvento della televisione, temibile concorrente non nel senso di sottrarre alla radio parte del suo pubblico ma nel senso di avere essa indotto una passività d'ascolto prima inconcepibile. Lo prevedeva già negli anni Trenta Enrico Rocca nel primo capitolo del suo libro (*Geografia dell'invisibile*):

Quando la televisione sopprimerà l'integratore, dando a chi ascolta concretamente tutto o quasi tutto, sparirà forse quello che il nostro critico [Rudolf Arnheim] chiama «un tipo insopportabile di dilettante», ma anche una forma di collaborazione tra creatore e pubblico di cui la radio in quanto arte offre un auspicabile ed auspicabilissimo esempio.¹⁰¹

99 Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 84. In questo senso non è senza significato che qualche anno dopo Radio Colonia mettesse in onda i suoi primi prodotti di musica elettronica nel suo «Nachtprogramm» (Pascal Decroupet, *Elektronische Musik*, in *Im Zenit der Moderne – Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997, vol. 2, pp. 90–91). Va anche ricordato che la Radio Vaticana negli anni problematici della guerra, quando nel proprio ruolo *super partes* alla Chiesa non era possibile denunciare esplicitamente i soprusi e i crimini del potere nazista e dei suoi accoliti, il padre gesuita Emmanuel Mistiaen orientò i suoi interventi nel richiamo al «regno del silenzio»: «Bisogna entrarci con un cuore attento, con un'anima disponibile. Bisogna entrarci con una sensibilità che non è rivolta a un atteggiamento offensivo, ma con una sensibilità trattenuta e coperta, che non vuole sottomettere il mondo alle sue fantasie cieche, ma è pronta a mettersi d'accordo con il mondo prendendo in esso il posto che le spetta» (Perin, *La radio del papa*, pp. 164–165).

100 In «Radiocorriere», 26/52, 1949, riportato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 79. Pugliese riprendeva letteralmente il concetto già espresso nel 1936 da Carlos Larronde nella prefazione al suo *Théâtre invisible* (Paris, Denoël et Steele, 1936): «Il ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose. Ils sont des 'sur-auditifs' [...] Sachons leur donner tout ce que l'ouï, le sens subtil et intérieur par excellence, peut accueillir de lyrisme, de rêve ou d'évocation. Sachons en faire des VOYANTS» (p. V). «Il ne s'agit pas de remédier à une absence, mais de créer une présence» (p. VI).

101 Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, p. 19.

Con questo lo studioso definiva la caratteristica di una comunicazione meritevole di essere protetta e difesa dalla prospettiva di perdere ciò che, al di là dell'uso pratico, costituiva una potenzialità in termini di creatività artistica:

Che cosa accade precisamente quando siamo in ascolto accanto a un altoparlante? Una voce arriva da chi sa dove, prende la via del nostro udito, raggiunge direttamente l'intelletto, provoca in esso i concetti o le immagini che si propone. Ma nel caso più caratteristico il mondo s'insinua auditivamente in noi sprovvisto sì della sua sostanza visibile, ma come arricchito da questo suo difetto che suscita una collaborante possibilità d'integrazione. Il fascino di un paesaggio che aumenta in ragione della nostra possibilità di completarlo, la grandezza di un'opera d'arte che si arricchisce volta a volta delle interpretazioni che sa darle chi compiutamente la rivive, riescono per approssimazione a spiegar la malia di quell'impercettibile e ineliminabile complemento che l'ascoltatore è costretto a conferire anche alla più perfetta radioaudizione.¹⁰²

Sulla stessa linea ad Arnheim non era sfuggito il modo in cui la radio perseguiva con ogni mezzo lo scopo di fare dell'annunciatore un personaggio astratto.

Della sua esistenza corporea nella cabina di trasmissione non deve trapelare nulla, non si devono sentire i suoi passi; perfino la sua voce, l'unica cosa che rimanga di lui nella cabina afona dev'egli evita ogni rumore, non dev'essere caratteristica e personale: basta che sia chiara, piacevole, armoniosa.¹⁰³

In verità il tema dell'ineffabilità del personaggio radiofonico si era imposto alla radiofonia fin dall'origine. Lo aveva sottolineato Richard Kolb nel 1930, nella serie di articoli *Das Horoskop des Hörspiel*: «la voce scorporata dell'attore radiofonico diventa la voce del proprio Io [...], diventa essenza senza corpo».¹⁰⁴

E, quando effettivamente la televisione si affacciò e cominciò a mostrare di che tipo fosse la sua capacità di penetrazione nelle coscienze, per un certo tempo non mancarono prese di posizione tese a difendere la specificità della radiofonia nel suo valore comunicativo.

È certo che una voce invisibile, che giunga da regioni ignote, spersonata, vivente tutta e sospesa ad una pura essenza di suono, senza alcun dato visivo o spaziale o personale, che possa suscitare attrazioni o resistenze, ha una sua immediatezza di contatti e una sua *efficacia di penetrazione* che si risolve in credito e in suggestività, non comuni alla voce impersonata e concreta. Solo un atteggiamento consapevole e voluto di quasi-difesa e di critica valutazione sottrae individui adulti e menti adusate al controllo al suo potere di suggestione.¹⁰⁵

102 Ibid., pp. 18-19. Riflettendo sull'ascolto della radio Adorno ha sottolineato il modo in cui essa dimostra la propria capacità di sottrarsi alle coordinate prestabilite del reale riferendosi a «un saggio pubblicato su 'Anbruch' nel 1930 [da] Günther Anders [il quale] ha descritto lo choc dell'ubiquità che avverte chi, camminando per strada, senta provenire una musica da un altoparlante per poi percepirne la continuazione dalla successiva fonte sonora» (Theodor Wiesengrund Adorno, *Der getreue Korreptitor*, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1963, trad. it. *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi, 1969, p. 245).

103 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. 129.

104 Citato in Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, p. 34.

105 Salvatore Gallo, *Psicologia della radio e della TV*, Napoli, La voce, 1955, p. 22.

[...] Questi elementi, sommati alla indeterminazione spaziale (che non si trova nelle rappresentazioni visive) e agli altri fattori della tipica fisionomia della radio, danno all'attività psichica dell'ascoltatore la possibilità di *spezzare le costrizioni e le determinazioni sensoriali e ambientali e le abitudini dei consueti processi mentali* che vi aderiscono e ne sono una necessaria derivazione: offrono cioè la possibilità dell'evasione dallo spazio e dal tempo in cui la persona vive immersa e appesantita.¹⁰⁶

Tale prospettiva espressiva era all'origine della frequente spinta in ambito radiofonico a sfruttare le manipolazioni tecniche per valicare il confine della rappresentazione realistica, come è il caso di *Orestes* del compositore olandese Henk Badings, vincitore del Prix Italia 1954 che, nel coro delle Erinni, ha raddoppiato «la velocità della registrazione del coro maschile, allo scopo fondamentale di *disumanizzare* le voci delle Erinni», oltre a sfruttare altri procedimenti: combinazioni simultanee di registrazioni, nastri fatti scorrere alla rovescia, echi magnetici, ecc.¹⁰⁷

In base a tali constatazioni non è un caso che, pensato inizialmente come un progetto cinematografico, *La voce dell'Inferno* di Edoardo Torricella sia poi stato realizzato nel 1981 da Salvatore Sciarrino in versione radiofonica con elaborazione elettronica attuata nello Studio di Fonologia della RAI di Milano.¹⁰⁸ In questo senso è da segnalare anche la sezione conclusiva di *Ritratto di Erasmo* realizzato per la RAI nel 1972 da Bruno Maderna, svolta come una fantasmagorica ridda di diavoli a contorno della descrizione da parte di Calvino della condizione dell'uomo asservito al peccato, in cui lo spazio prospettato dall'elaborazione elettronica del suono pure rimanda d'acchito alla rappresentazione dell'oltretomba;¹⁰⁹ mentre a dimostrazione di come la dimensione del fantastico si sia mantenuta nel campo della *fiction* radiofonica valgono alcuni titoli di lavori prodotti dal Bayerisches Rundfunk: *Orbis auditus* (1990), *Radio Inferno* (1993) e la *Radio-Oper* dal titolo *Apocalypse Live* di Andreas Ammer (1994).¹¹⁰

106 Ibid., p. 26. «Anzi si può dire che quel che forma il fascino della radio è appunto questa creazione personale, fatta di immagini, di associazioni, di emozioni, di fattori mnemonici individuali. È di esperienza comune infatti che la radio *esige una ricostruzione personale immaginativa*» (ibid., p. 56).

107 Mario Rinaldi, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sascia Editore, 1960, pp. 52-53, 76-77.

108 Carlo Garratelli, *La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino*, in *L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e l'immaginazione radiofonica*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Milano-Roma, Die Schachtel – Raitrade, 2012, p. 10).

109 Angela Ida De Benedictis, *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», 25/73, marzo 2004, p. 155; Maurizio Romito, *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 58-59). In proposito non è senza significato che uno dei più interessanti prodotti realizzati dalla RAI vincitore del Prix Italia 1961, *Attraverso lo specchio* di Niccolò Castiglioni, avesse scelto l'impianto di una favola (*Alice nel paese delle meraviglie*), addirittura di un *non-sense*, facendo affermare a un certo punto allo speaker: «E sapete cosa diventa un *non-sense* quando le fate lo incantano? Diventa un SOGNO» (Carlo Piccardi, *Didascalicità del moderno: Attraverso lo specchio di Niccolò Castiglioni*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 11-24; ampliato in «Musica/Realtà», 35/103, marzo 2014, pp. 73-130). I lavori testé menzionati sono riprodotti su CD nel cofanetto che completa la pubblicazione *L'immaginazione in ascolto*.

110 Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, p. 127.

5. Echi mitici

Per capire quanto contasse allora l'impatto della radio sull'immaginario degli utenti è interessante prendere atto del criterio con cui fu impostata un'indagine statistica del servizio opinioni della RAI tra i radioascoltatori della Provincia di Roma nel 1946, invitati ad indicare la preferenza tra il teatro «brillante e divertente», quello «sentimentale e commovente», e quello «impressionante»,¹¹¹ quest'ultimo percentualmente meno gradito ma significativo come riferimento a una categoria che oggi non considereremmo più come rilevante ma che in quel tempo corrispondeva a una primaria ed effettiva capacità persuasiva del mezzo. Salvatore Gallo, che oltre ad essere stato studioso di psicologia fu attivo alla Radio Vaticana, ha testimoniato il grado di impressionabilità dei radioascoltatori:

È toccato proprio a noi di ricevere lettere e telefonate da non poche persone perché non ripetessimo la trasmissione radio di una ricostruzione fonica della distruzione di Montecassino, che aveva un fondo di suoni di sirene di allarme, di sibili di bombe sganciate, di scoppi, di spari, di crollo di mura, di gemiti, di passi di profughi e di soldati, di parole di conforto dei monaci ai feriti, di rumori di aerei in volo ecc. Tanto, ci dicevano, è il terrore che proviamo, anche noi adulti.¹¹²

Lo confermerebbe anche l'orientamento programmatico dei primi esperimenti di 'musica concreta', a partire dall'*Orphée* di Pierre Schaeffer realizzato in collaborazione con Pierre Henry nell'ambito del Groupe de recherche de la musique concrète della Radio francese, presentato a Parigi nel 1951 e due anni dopo rimaneggiato alle Giornate musicali di Donaueschingen, di cui Prieberg diede un resoconto colorito ma per certi versi conturbante:

L'apparato elettronico scatenava brutali universi di rumori. Assomigliava a una belva feroce. Fra l'assordante ruggito correva una vibrazione lungo il pavimento della sala, che era adesso completamente al buio. Soltanto sul palcoscenico brillava la luce rossastra di due candelieri. Tutta la scena aveva qualcosa che evocava in modo opportuno l'atmosfera infernale.¹¹³

È come se la chiamata in causa di un mito antico, del personaggio trapassato negli inferi in un'opera di teatro puramente acusmatico, apparisse come una via obbligata. In questo senso è significativa la reazione dei radioascoltatori alla trasmissione del primo *Concerto di rumori* basato sull'elaborazione di suoni concreti da parte del Club d'Essai trasmesso dalla Radio francese il 5 ottobre 1948. Eccone un riscontro:

111 Anna Lucia Natale, *Gli anni della radio (1924-1954). Contributo a una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori Editore, 1990, p. 114.

112 Gallo, *Psicologia della radio*, p. 73.

113 Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Berlin, Ullstein, 1960; trad. it. Einaudi, Torino 1963, p. 82.

Ho creduto di ascoltare una grandiosa musica balinese, musica della quale si potrebbe pensare che domini nell'interno dell'atomo, musica ultrasonica che nasce forse dal movimento dei pianeti, musica che ascolterebbero per sé soli Poe, Lautréamont e Raymond Russel.¹¹⁴

Non è d'altra parte senza significato il fatto che uno dei primissimi programmi concepiti per la radio da Pierre Schaeffer insieme con la compositrice Claude Arrieu, esposto sul lato del rumorismo anticipatore delle ricerche sulla musica concreta, fosse *La Coquille à planètes* (realizzato nel 1943–1944 e trasmesso nel 1946), in cui il protagonista dialoga con un astrologo e con i dodici segni dello zodiaco,¹¹⁵ in una specie di percorso iniziatico alla ricerca della beneamata morta che lo porta a librarsi nell'alto di Parigi (sulla cima della Tour Eiffel, alla sommità delle torri di Notre-Dame) e oltre, nello spazio siderale. Per quanto verboso e dispersivo il testo di questa specie di monologo interiore di Schaeffer vi ha sfruttato abilmente la condizione di ascolto individuale della radio, che egli definì in modo fulminante: «La scène de la radio, c'est le monde entier; son public, un homme seul».¹¹⁶ Facendo leva sull'immaginazione stimolata dall'«horloge rétrograde» (sesto episodio: *Idylle aux machines*) che riporta indietro magicamente nel tempo e dalla «chambre des merveilles» (terzo episodio: *Nocturne aux lions*) il protagonista può ascoltare da una speciale conchiglia il ronzio dei diversi pianeti,¹¹⁷ ammiccando allo stesso radioascoltatore quando è portato all'Opéra per assistere all'«opera di mezzanotte» riservata a lui solo in piena notte (quinto episodio, *L'opéra de minuit*), unico spettatore isolato in un'atmosfera di incantamento (il coro vi intona tra parlato e cantato «Au coeur sophistiqué de la nuit maléphique / Instillons, Léonard, ton coeur de narcotique»)¹¹⁸ C'è tra l'altro da chiedersi se il noto incunabolo della musica concreta, *Symphonie pour un homme seul* (1949) concepito da Schaeffer e Pierre Henry nel contesto delle loro produzioni per la RTF, nel titolo non implichi tale condizione d'ascolto propria della radiofonia. Nel quinto episodio della *Coquille à planète* (*Ères et Aubes*), all'«arrivo delle aquile» quando musica, sirene e voce si sovrappongono evocando la terrificante atmosfera portatrice di morte dei bombardamenti, Léonard (il protagonista) grida: «Le ciel a visité la terre»,¹¹⁹ mentre nel primo (*Le Zodiaque*) Léonard ascolta la voce della propria anima dal segno del Leone.¹²⁰ In tale dimensione surreale lo stesso mezzo radiofonico è metaforicamente chiamato in causa come strumento di trasmissione musicale:

114 Riportato *ibid.*, p. 88.

115 Andrea Cohen, *La musique et l'évolution de son rôle du studio au Club d'Essai (1942–1952)*, in *Marges de l'opéra. Musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920–1950*, sous la dir. de Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart, Paris, Vrin, 2015, p. 240.

116 Pierre Schaeffer, *Propos de la Coquille*, Arles, Éditions Phonurgia nova, 1990, p. 50.

117 «de loin d'abord les planètes lentes et lointaines, et en vous approchant peu à peu les planètes rapides et plus proches» (Pierre Schaeffer, *La Coquille à Planètes*, testo integrale ricostruito, con album di 4 CD, Arles, INA / Ades, 1990, p. 74).

118 *Ibid.*, p. 92.

119 Giordano Ferrari, *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, in «AAA – TAC. Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communication», 1, 2004, p. 13.

120 Schaeffer, *La Coquille à Planètes*, p. 29.

On prend l'harmonie des sphères
 Avec un fil à la patte
 C'est la T.S.F. [téléphonie sans fil] ma chère
 Qui met la musique en boîte
 Sol, ré, la, mi, sol, ré, la,¹²¹

mentre dal simbolo della conchiglia ripreso da Valéry come mezzo posto sull'orecchio capace di rimandare il suono del mare mischiato con il rumore del sangue dell'ascoltatore, è derivata l'immagine dell'altoparlante, de «l'Homme [qui] a fini par fabriquer des coquilles de plus en plus révélatrices. L'âge du machinisme, dénoncé à tort par les pharisiens du spiritualisme, c'est celui de la sensibilité humaine la plus démesurée».¹²² L'autore ha quindi colto immediatamente il rovesciamento di prospettiva paradossalmente prodotto da un'applicazione sorta nel contesto tecnologico del Novecento. Se all'apparenza la radio si imponeva come mezzo vincolato alla realtà materiale, predisposto al superamento della fase decadentistica dell'arte proiettata nella vaghezza di prospettive fuori del tempo, in verità grazie al suo potere allusivo essa si rivelava come strumento in grado di dirigere l'ascoltatore oltre il limite fisico dell'esperienza: «Elle nous apporte l'univers et pénètre loin en nous, de l'autre côté de cette membrane sensible derrière laquelle vibre notre âme aussi».¹²³

In verità fin da subito la potenzialità della musica concreta, diffusa attraverso gli altoparlanti, si rivelò particolarmente adatta ad accompagnare situazioni sganciate dalla dimensione reale, nel *Faust* di Goethe prodotto nel 1954 dalla Radio francese, ma anche nel radiofonico *Il viaggio spaziale* e nel televisivo *Jules Verne*, nonché nella trasposizione teatrale de *Il castello* di Kafka allestito a Kassel.¹²⁴ La stessa situazione è stata documentata da Prieberg nella sua visita del 1958 allo studio di musica elettronica di Radio Varsavia gestito dal musicologo Józef Patkowski e dal compositore Zbigniew Wiszniewski, rimanendo colpito da un radiodramma in cui la dimensione sonora elettronica accompagnava il viaggio nel tempo a ritroso in chi fiuta una polverina portentosa capace di trasportare chi l'annusa nella Varsavia del 1858.¹²⁵ Altrettanto significativo è il fatto che il primo esempio di musica elettronica 'assoluta' uscito da quello studio fosse realizzato da Wiszniewski per la colonna sonora della versione televisiva dell'*Orphée* di Cocteau,¹²⁶ quasi una predestinazione dopo il precedente di Schaeffer e Henry.

L'identico immaginario ultraterreno in quegli anni troviamo evocato anche da parte dei detrattori della musica elettronica, «che sostituisce ai suoni sinistri rumori [che ricordano] spesso il latrare del Cerbero [das Gebell des Höllenhundes]: essi provengono da un mondo nel quale l'uomo non è più, ma dove ci sono soltanto esseri diabolici, coi quali l'uomo, dotato di anima, non si può probabilmente misurare, e che lo annientano o lo spingono

121 Ibid., 175.

122 Schaeffer, *Propos de la Coquille*, p. 41.

123 Ibid., p. 74.

124 Prieberg, *Musica ex machina*, p. 138.

125 Ibid., p. 164.

126 Armando Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 63.

alla follia [...] Come se l'armonia delle sfere di Pitagora fosse caduta in mano ai diavoli, da loro stravolta in orribili dissonanze».¹²⁷ Tale giudizio rispecchia una costante rintracciabile nei resoconti delle prime occasioni d'impatto del pubblico con la musica elettronica e concreta, come fu il caso dell'esecuzione di *Déserts* di Edgar Varèse il 30 novembre 1955 alla Town Hall di New York. Il fatto che le quattro sezioni strumentali della composizione fossero intercalate da tre sezioni di suoni elaborati su nastro magnetico era destinato a far risaltare maggiormente la diversa natura di questi ultimi, al punto che il cronista della rivista «Time» ne documentava l'effetto sconvolgente con queste parole:

Uno spaventoso apocalittico ruggito uscì da uno dei due gruppi di altoparlanti. Dapprima sembrava che non avesse alcuna relazione con la parte precedente, ma poi si fece chiaro attraverso il nebbioso frastuono: molti dei ritmi erano riapparizioni di ritmi precedenti. I rumori incisi sui nastri interruppero ancora due volte l'orchestra. Diventarono ogni volta più violenti, provocando infine un vero terrore quando salve di mitragliatrici si alternarono con urla di animali, con acutissimi stridii di grilli, con il rumore di folle immense di uomini senza volto che urlano.¹²⁸

Considerando che in verità il tessuto sonoro dei passaggi registrati in questo lavoro risulta piuttosto rarefatto (e dalla dinamica meno aggressiva e travolgente rispetto ai passaggi orchestrali), è evidente che tale impressione era provocata più dal contesto della mediazione tecnologica che dalla reale durezza dell'urto acustico.

A proposito di Varèse un che di altrettanto minaccioso avrebbe assunto la dimensione del padiglione della Philips progettato da Le Corbusier all'Esposizione universale di Bruxelles del 1958, predisposto per l'esecuzione del suo *Poème Électronique* con le 'antropomorfiche' «quatre cents bouches sonores situées tout autour de cinq cents visiteurs», che dava corpo alla meditazione del compositore al tempo dei suoi studi parigini su un testo umoristico del fisico Helmholtz, che invitava a figurarsi

l'air d'une salle de danse ou de concert, parcouru dans tous les sens par une foule d'ondes s'entrecroisant gracieusement. De la bouche des hommes sortent des ondes de six à douze pieds de longueur; des lèvres des dames s'échappent des ondes plus courtes, de un pied et demi à trois pieds de long. Le frôlement des habits produit des petites plissures dans l'air; chaque son de l'orchestre émet ses ondes, et tous ces systèmes se propagent sphériquement depuis leur origine, se traversent les uns les autres, se réfléchissent sur les murs de la salle, et rebondissent ça et là, jusqu'à ce que, dominés par des ondes nouvelles, ils s'éteignent.¹²⁹

In ogni caso è da tener presente che tale genere di musica non sarebbe mai sorto senza la radio, come testimoniava Stockhausen, non solo per il suo impegno nello studio di Radio Colonia, ma prendendo posizione sull'uso 'riproduttivo' del mezzo in quanto diffusore di musica preesistente:

127 Walter Riezler, *Die Musik*, in *Die Künste im technischen Zeitalter*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, Verlag R. Oldenbourg, 1956, p. 107.

128 Riportato in Prieberg, *Musica ex machina*, p. 144.

129 Odile Vivier, *Varèse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 166.

Ma benché la radio fosse ormai diventata una di queste fabbriche di conserve, accadde qualcosa di inatteso: entrò in gioco la musica elettronica, una musica che scaturiva in maniera assolutamente funzionale dalle peculiarità specifiche della radio. Essa non viene registrata con microfoni su un qualche podio per essere conservata e poi riprodotta, ma nasce con l'aiuto delle valvole elettroniche, esiste solo sul nastro magnetico e può essere ascoltata solo attraverso gli altoparlanti.¹³⁰

Ugualmente riflettente la carica visionaria suscitata da tal genere di musica comunicata attraverso gli altoparlanti, Luigi Rognoni inquadrava la prospettiva di sviluppo della musica elettronica nel ritrovamento del «contatto umano con la 'natura del suono', allargando in questo modo la propria percezione sino a ritrovare la ricchezza originaria del mondo sonoro, di quello che potremmo chiamare l'*Ur-Ton-Welt*»,¹³¹ sulla scorta della riflessione filosofica di Enzo Paci il quale, proprio a proposito dell'incipiente pratica musicale elettronica, aveva concluso:

Moltiplicando le nostre possibilità ogni strumento ci dà un 'supplemento d'anima' perché ci dà un supplemento di percezione. Allargando la nostra percezione rafforza l'intenzionalità cosmica che in noi preme e potenzia la responsabilità umana.¹³²

Per quanto determinato a contrastare la propensione ad ascoltare la musica elettronica attraverso un processo di associazioni, descrittivo, subordinato a una lettura contenutistica, è rivelante come Luciano Berio diede testimonianza del suo primo contatto con la 'musica per *tape recorder*', nella fattispecie *Sonic Contours* di Vladimir Ussachevsky, nel 1953 a New York, rilevandovi la capacità di alterare la coscienza:

L'altoparlante – cioè l'interprete di turno – entrò in funzione e una pulsazione sonora mai udita prima fasciò l'uditorio. Fu reazione comune a tutti, nel pubblico, musicisti e no, il collegare quelle sensazioni sonore a inconse nostalgie, a stati ipnotici e a confuse, elusive e lontane esperienze della psiche. Qualcuno ha categoricamente affermato che ciò corrisponde esattamente a quanto si ode durante un processo di anestesia.¹³³

Negli stessi termini di inquadramento di tale nuova realtà sonora, dispensata direttamente dalla riproduzione meccanica senza intermediazione, Stuckenschmidt – riconoscendovi «il carattere cosmico» – si era addirittura spinto ad identificare nel suo avvento una nuova

130 Karlheinz Stockhausen, *Elektronische und instrumentale Musik*, «Die Reihe», 3, 1959, p. 55.

131 Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974 (1^a ed. 1956), p. 32.

132 «Come la possibilità di produrre con le macchine dei suoni 'elettronici' libererà la musica, con una 'riduzione fenomenologica' di fatto, dai sistemi precostituiti del tonalismo e della serialità dodecafonica e permetterà di 'ritrovare' la più vasta ricchezza dei suoni della natura, la ricchezza dei suoni anteriori agli schemi chiusi, senza finestre come le monadi di Leibniz, la libera varietà dei suoni liberi di svolgersi in forme che esprimano, nel processo aperto che le costituisce, la possibilità e il valore estetico di cui sono funzione, così ogni macchina può e deve potenziare la nostra percezione e la nostra libertà, far sempre più nostra la natura che ci costituisce, rendere sempre più urgente l'apertura a nuovi e più armonici rapporti, l'attuazione di più positive e di più giuste strutture sociali» (Enzo Paci, *La natura e il culto dell'Io*, «Aut Aut», 34, 1956, p. 297).

133 Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, p. 174.

fase epocale dell'evoluzione musicale, giudicandola «lontana mille miglia dall'ambito di sensibilità soggettivo, nella sua ignota, nuova, spesso terrificante essenza formale [scatenante] forze che appaiono d'un ordine non solo sovrumano [übermenschlich], ma anche ultraterreno [überirdisch]». ¹³⁴

È allora degno di nota il fatto che un'opera quale *Hyperion* (1964) di Bruno Maderna, significativa per essere declinata a più livelli (compreso quello elettronico), nelle versioni bolognesi del 1968 e del 1972 integrasse cinque intermedi 'in stile rappresentativo' del secentesco *Orfeo dolente* di Domenico Belli trascritti dal compositore, alternando le implorazioni di Orfeo, alle prese con gli dei degli inferi, con il poeta moderno impersonato dal flauto protagonista (in cui si riflette la dimensione auletica di antica origine), ¹³⁵ contrastante le forze condizionanti della modernità tecnologica rappresentate dall'orchestra e dalla colonna sonora elettronica. ¹³⁶ Nel richiamo all'ascendente hölderliniano è evidente la presa di coscienza del parallelismo tracciato tra il moderno artista e il mito dell'antico cantore esaltante la libertà creativa nel conflitto col circostante mondo ostile. ¹³⁷ A giustificare il procedimento dell'incastro della composizione secentesca nell'opera di Maderna è interessante il giudizio dato nell'occasione dal regista Virginio Puecher sul senso di tale inserimento, orientato più all'ascolto che alla rappresentazione:

Nell'esasperato lirismo con cui Orfeo – unica voce dell'opera, le altre essendo nient'altro che controcanti responsoriali, giaculatorie funzionali – effonde la sua pena e la innalza a negazione universale è ben presente quella componente formale di carattere anti-teatrale, anti-spettacolare anti-barocca che costituirà uno dei termini più importanti dei successivi sviluppi della forma epico-oratoriale nata in opposizione al melodramma. ¹³⁸

Si consideri inoltre che in *Hyperion* l'idea di assegnare al flauto il ruolo simbolico del poeta risulta anticipata in un lavoro radiofonico di Maderna, al personaggio di *Don Perlimplin* (da Federico García Lorca), presentato al Prix Italia del 1961, nel quale oltretutto un quartetto di sassofoni dà voce alla figura della suocera. ¹³⁹

Ma ancor più significativa fu l'elaborazione dello stesso Maderna dell'*Orfeo* di Monteverdi attuata per essere presentata all'Holland Festival del 1967, non soltanto nella scelta tematica ma soprattutto nella soluzione adottata per la *Toccata* d'apertura, prevista non per essere eseguita dal vivo, bensì per essere diffusa stereofonicamente: «Tutta la *Toccata* va registrata

134 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Die dritte Epoche*, «Die Reihe», 1, 1955, p. 19.

135 Giordano Ferrari, *Hyperion: il canto del poeta Maderna*, «Musica/Realtà», 32/64, marzo 2002, p. 40.

136 Sull'impatto del relativo flusso emanato dagli altoparlanti opposto al flauto protagonista ecco il significativo giudizio di D'Amico in occasione della rappresentazione del lavoro nel 1978 a Venezia: «Contro di lui, la barbarie dell'era tecnologica, rappresentata per il nostro orecchio dai nastri elettronici, per l'occhio da una macchina mostruosa, che partoriva esseri disumani» (Fedele D'Amico, *Tutte le cronache musicali – L'Espresso 1967-1989*, Roma, Bulzoni, 2000, vol. 2, p. 1549).

137 Mario Baroni, *Il personaggio di Hyperion e la poetica musicale di Maderna*, «Musica/Realtà», 34/101, luglio 2013, p. 152.

138 Virginio Puecher, *Nota alla messa in scena di Hyperion e dell'Orfeo dolente*, in *Feste musicali a Bologna*, programma generale, Bologna 1968, s.p.

139 Giordano Ferrari, «Questa storia di Don Perlimplino era...», in *L'immaginazione in ascolto*, p. 27.

su nastro magnetico bicanale», indica la partitura.¹⁴⁰ Nel suo ruolo di revisore egli giungeva inoltre a prospettare una sua possibile replica, sempre registrata e diffusa da altoparlanti, anche nell'atto quinto dell'opera, nel punto in cui Apollo scende dal cielo e si palesa a Orfeo.¹⁴¹ Anche se non disponiamo di una sua dichiarata motivazione, vi risulta evidente la ricerca di una dimensione arcana, consona all'argomento e individuata nella riproduzione sonora attraverso gli altoparlanti, oltretutto in uno strumentale (sezione di ottoni) di per sé già cavernoso, esemplato sul topos delle scene infernali che rimandano a Gluck.¹⁴² Da ciò siamo indotti ad affermare che la scelta di Maderna di collegare Hyperion con una figura fondante del teatro musicale, col momento in cui l'opera per giustificare l'artificiosità e l'innaturalità del personaggio cantante non lo collocava in azioni reali bensì nell'immaginario trasceso della mitologia, si trovava a riprodurre lo stesso rapporto nella moderna situazione artificiosa della mediazione tecnologica del suono rispetto a quella dell'ascolto naturale.

La familiarità del musicista veneziano con la diffusione del suono mediato elettricamente, consolidata dalla sua attività nello Studio di Fonologia della RAI di Milano, non è quindi da considerare semplicemente come equivalente a uno stadio evolutivo del linguaggio musicale ma anche come un'apertura verso una prospettiva di significati legati al mezzo di comunicazione in quanto tale, accumulati attraverso ciò che storicamente la radiofonia ha indotto nel processo comunicativo.

Orbene, non appare allora casuale che lo stesso immaginario, proprio ai primordi della radio, già si fosse imposto ad Arthur Silbergleit nella poesia *Orpheus vernimmt ein Mikrophon*,

E Orfeo fu risuscitato dalle onde dell'etere / e, pronto per un nuovo pellegrinaggio, / si lanciò sull' aquila dall'ampio volo / e ascoltò l'orchestra del nostro tempo. / E rimase stupito, la trovò imprigionata / in una scatoletta, stretta appena cinque dita, / da quella si avvicendavano le voci di uomini / come lingua di tutti i giorni, strofa e corale [...] / E Orfeo rimase stupito, assolutamente sopraffatto, / ed egli, l'eterno lieto cantore di inni, tacque; / il suo canto primigenio ora gli sembrava affidabile, / modellato per una nuova musica del mondo¹⁴³

140 Claudio Monteverdi, *Orfeo*, nuova realizzazione ed elaborazione di Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1967, p. 2. Ringrazio Michele Chiappini di aver attirato la mia attenzione su questo fatto rilevante.

141 «All'apparizione di Apollo può essere eseguita, ancora una volta, la TOCCATA che precede l'opera, sia registrata su nastro magnetico oppure dal vivo» (ibid., p. 288).

142 1 tromba, 4 corni in fa, 2 fagotti («Spur 1», cioè pista 1) e 3 trombe in do, 4 tromboni, timpani («Spur 2», cioè pista 2). Significativo è altresì il fatto che, oltre ad approdare agli *Studi per Il processo di Franz Kafka* (1950), Maderna avesse tentato di ricavare dal romanzo una sceneggiatura teatrale in cui i fatti riferiti a una vicenda notoriamente sfuggente alla logica razionale sono narrati attraverso altoparlanti, «due in sala e uno sul palcoscenico» (Rossana Dalmonte, *Lecture maderniane del Processo di Kafka*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Rizzo, Lucca, LIM, 2004, Quaderni di M/R 53, p. 14).

143 «Und Orpheus ward erweckt von Ätherwellen / Und liess, zu neuer Pilgerschaft bereit, / Auf schwingen-breiten Aar sich niederschnellen / Und lauschte dem Orchester unser Zeit. / Und staunte auf: er fand es eingefangen / In einem Kästchen, kaum fünf Finger schmal, / Aus dem gestuft der Menschen Stimmen schwangen / Als Alltgagssprache, Strophe und Choral [...] / Und Orpheus staunte auf, jäh überwältigt, / Und er, der ewig Hymnenfrohe, schwieg; / Ihm schien sein Urlied jetzt vertrauensfältig, / Geformt zu

e che, sempre in ambito weimariano, lo slancio modernistico coinvolgesse la figura mitica di Orfeo pure declinato al presente. Lo rivela altresì il testo della cantata *Der neue Orpheus* di Iwan Goll per la musica di Kurt Weill (1925), in cui il semidio ritrova Euridice sul marciapiede di una stazione a Berlino e dove «grammofoni, pianole, / organi a vapore diffondono la musica d'Orfeo. / Sulla Tour Eiffel l'undici settembre / egli dà un concerto senza fili [cioè radiofonico]»;¹⁴⁴ senza contare il lavoro di Paul Dessau presentato alla manifestazione berlinese «Neue Musik 1930», *Orpheus 1930/31* su testo di Rudolf Seitz, una «Radio-Operette» appunto in cui il semidio si ritrova in una grande città del ventesimo secolo che ha perso il senso della buona musica: in questo divertimento cabarettistico nel fragoroso paesaggio sonoro metropolitano egli canta e constata che il suo canto produce l'effetto di trasformare i nemici della musica in entusiasti per la sua capacità di rapimento.¹⁴⁵ Inoltre un *Orphée ou la Peur des miracles* di Gabriel Arout fu scritto per la radio francese prima di approdare sulla scena di un teatro nel 1943.¹⁴⁶

Sulla stessa lunghezza d'onda surreale si sarebbe mosso anche William Aguet, predisponendo per Radio Losanna il già citato *Christophe Colomb*, «jeu radiophonique» con la musica di Honegger, concepito come un viaggio al di là del tempo e dello spazio di un mago alla ricerca del celebre personaggio:

Moi, Magicien, je te cherche, je te cherche, il m'a été ordonné de te chercher, de te trouver, Christophe Colomb, de te faire surgir, de te tendre la main par delà les abîmes, de te hisser jusqu'à nous!

Miroir magique, aide-moi, aide-moi dans ce siècle bouillonnant à pêcher ce Christophe Colomb.¹⁴⁷

È anche sintomatico il fatto che la prima realizzazione del compositore franco-svizzero in quest'ambito fosse la musica per *Le Douzième Coup de minuit* di Carlos Larronde (1933), denominato «Radio-mystère»,¹⁴⁸ la cui azione si svolge nel decimo secolo all'annuncio della fine del mondo, quando il 'costruttore' propone di edificare una cattedrale per scongiurare il pericolo. Terminata la costruzione poco prima del rintocco della mezzanotte del giorno fatidico, l'opera si conclude sulle parole: «Quelle heure est-il? – il est l'éternité».¹⁴⁹ In questo senso va anche segnalato *Le Chant des sphères* ancora di Larronde, trasmesso dalla

eine neuen Weltmusik» (pubblicato in «Rufer und Hörer», 2, n. 1, 1932, p. 37, citato in Peter Dahl, *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*, Reinbek, Rowohlt, 1983, p. 77).

144 «Grammophone, Pianolas / Dampforgeln verbreiten Orpheus Musik. / Auf dem Eiffelturm am elften September / gibt er ein drahtlos Konzert» (Kurt Weill, *Der neue Orpheus*, cantata per soprano, violino solo e orchestra op. 15, spartito [UE 8472], Wien, Universal Edition, 1978, pp. 25–26).

145 Fritz Hennenberg, *Paul Dessau*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1965, p. 28.

146 Eck, *À la recherche d'un art radiophonique*, p. 286.

147 Aguet, *Ondes*, p. 9. Qualche anno dopo, nella citata *Coquille à Planètes*, Schaeffer (dal canto suo introdotto al pensiero esoterico del Gruppo Gurdjieff), affidava l'epilogo alla figura dell'astrologo: «sachez qu'il n'est aucune de nos serrures qui puisse s'ouvrir sans sa clé propre, nul qui ne soit, Monsieur, Madame, capable de la forger mais nul qui puisse, Monsieur, Madame, qu'il soit Mage ou Sorcier voire Astrologue, vous remplacer dans cet office» (Ferrari, *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, p. 16).

148 Geoffrey K. Spratt, *The music of Arthur Honegger*, Cork, Cork University Press, 1987, p. 535.

149 Pascal Lécroart, Arthur Honegger, *La radio et le drame radiophonique*, in *Marges de l'opéra*, pp. 225–226.

radio francese nel marzo del 1936 con la musica di Nicolas Obouhov,¹⁵⁰ compositore russo emigrato in Francia noto per la sua concezione mistica e teosofica della musica che l'aveva portato a sviluppare una sorta di dodecafonia parallelamente a Schönberg e soprattutto a creare strumenti di impianto elettrico come la 'croix sonore' (derivata dal theremin) utilizzata appunto in quel programma radiofonico per l'effetto spiritato. Anche nel *Battement du monde*, realizzato sempre dalla coppia Aguet-Honegger nel 1944 per Radio Losanna, suscitato dall'UISE (Union Internationale du Secours aux Enfants) e fondato sull'aspro confronto tra «l'Homme» e «le Diable» come parabola ispirata dal male prodotto dalla guerra ancora in corso,¹⁵¹ la situazione è proiettata nell'aldilà, in una sorta di purgatorio in cui le anime attendono la sorte che sarà loro riservata e in cui l'interlocutore della vicenda simbolica è il demonio.¹⁵²

Come sempre, anche le caricature riflettono le concezioni del tempo. Una vignetta, pubblicata in «Der Deutsche Rundfunk» e riferita alla prima trasmissione dal Festival di Bayreuth il 18 agosto 1931, rappresentava un al di là con gli angioletti sulle nuvole indaffarati intorno a un apparecchio ricevente con tanto di altoparlante a tromba da cui esce l'annuncio («Achtung! Hier ist Bayreuth mit allen deutschen Sendern und Belgien, Frankreich, Finnland, Jugoslawien, Oesterreich, Norwegen, Polen, Schweden, Ungarn, Amerika»).

Che l'orientamento dell'ascolto radiofonico abbia in qualche modo determinato la scelta di tali soggetti risulta confermato dai lavori di Alberto Savinio, non a caso autore dell'atto unico *Orfeo vedovo* (1950), il quale Savinio in un articolo sul grammofono del 1926 già citato si era pure già avvalso in proposito di una metafora che rimandava alla mitologia greca: «È Euterpe in cassetta. È la musica in scatola. È la musica purificata dalla macchina».¹⁵⁴

Oltre al già considerato *Agenzia Fix* si impone allora all'attenzione anche il suo *Cristoforo Colombo* realizzato nel 1951 per la RAI (e trasmesso nel 1952) che, per quanto poco rilevante per la componente musicale con funzione essenzialmente esornativa, lo è invece nella concezione dell'azione che fa vivere il personaggio al di là dello spazio e del tempo. Responsabile di avere allontanato il centro della civiltà dall'Europa aprendo la via dell'America, come uno spirito inquieto il celebre personaggio si aggira infatti seminando il panico nella Washington del presidente Truman, dove il suo compito è quello di richiamare gli Americani, tornati in Europa a liberarla dalla barbarie del totalitarismo, alla coscienza di essere loro ora i veri europei. Compiuta la missione Colombo può finalmente morire.¹⁵⁵

150 Eck, *À la recherche d'un art radiophonique*, p. 274.

151 «Radioprogramma», 12/21, 20 maggio 1944, pp. 3, 9.

152 Lécroart-Honegger, *La radio et le drame radiophonique*, p. 228.

153 Vi compare pure l'anima di Beethoven, che si rivolge a quella di Wagner con queste parole: «Sì, Signor collega Wagner, un decimo di questi onori in vita e non avrebbe avuto bisogno di farsi prestare soldi» (immagine riportata in Susanna Grossmann-Vendrey, *Rundfunk und etablierte Musikleben*, in *Programmschichte des Hörfunk*, vol. 2, p. 782).

154 Savinio, *Scatola sonora*, p. 485.

155 Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 198-200.

In questo senso sulla stessa via non a caso Savinio si era significativamente già mosso nella sua *Alceste di Samuele*, tragedia pubblicata nel 1949 trasponendo nella ripresa del soggetto euripideo un fatto vero, il suicidio della moglie ebrea del direttore artistico della viennese Universal Edition, intenzionalmente commesso allo scopo di evitargli il divorzio impostogli dai nazisti per mantenere la sua posizione professionale. Oltre ai due livelli, quello reale e quello dei trapassati (il «Kursaal dei Morti») – nella fattispecie il ruolo di Eracle che riporta dagli inferi Alceste (Teresa) è ricoperto dallo spirito di Franklin Delano Roosevelt – in tale tragedia troviamo in azione l'altoparlante incombente – «È con queste voci metalliche e senza corpo, che l'uomo oggi fa paura all'uomo»¹⁵⁶ – in una forma di dialogo con i personaggi sovrastati autoritariamente da ripetute esortazioni («Il lutto non deve apparire in questa casa»),¹⁵⁷ in cui è difficile prescindere dal riferimento all'esperienza della voce trasmessa via etere dalla radio. Con riferimento agli annunci radiofonici Savinio aveva d'altronde già usato l'espressione «voce metallizzata dell'aralda» in un articolo del 1940.¹⁵⁸ Si tenga inoltre conto in proposito della scelta di Giorgio Strehler relativa alla prima rappresentazione avvenuta al Piccolo Teatro di Milano nel giugno 1950 di ambientarvi l'intero secondo atto in un buio quasi totale che, al di là del risultato di fomentare ulteriormente le reazioni contrariate del pubblico per un lavoro di per sé già problematico,¹⁵⁹ mirava a realizzare una sorta di teatro dell'ascolto.

D'altra parte sul fascino dell'effetto dell'altoparlante come istanza incombente parla da solo un lavoro realizzato dalla RSI negli anni 40, *Messaggio*, il cui retroscena realizzativo fu documentato in un articolo illustrativo:

L'azione si svolgeva tutta su due piani ben distinti: vi era sopra tutto la voce metallica dell'altoparlante che guidava la vita, ora per ora, dei galeotti raccolti nel cortile di un penitenziario [...] Per ottenere questi effetti particolarissimi, la messa in onda di *Messaggio* ha richiesto molta pazienza e molte prove. Per ottenere la voce dell'altoparlante si è piazzato l'attore in un angolo del locale di trasmissione, in posizione sopraelevata, e alla sua voce, con un sapiente giro di potenziometro, si è aggiunta la pastosità dell'eco modulata a volontà.¹⁶⁰

156 Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, Milano, Bompiani, 1949, p. 12. Più o meno allo stesso periodo risale l'incompiuto progetto radiofonico di Antonin Artaud intitolato *Il n'y a plus de firmament*, costellato di annunci provenienti dalla «voix d'un haut-parleur»: «Immense découverte – Le ciel matériellement aboli – La terre à une seconde de Sirius – La télégraphie céleste est faite – Le langage interplanétaire est établi (Peter Szendy, *Radio-Artaud: le théâtre, l'enregistrement, l'écoute*, in *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*, sous la dir. de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 707). Lo stesso autore ha rilevato: «Mais cette dimension spectrale de la radiophonie d'Artaud apparaît aussi, et même surtout, lorsque sa voix se dédouble. Lorsqu'elle devient plusieurs voix en une. C'est toute la 'Conclusion' de *Pour en finir avec le jugement de dieux*, dite par la 'seule' voix d'Artaud» (ibid., p. 714).

157 Savinio, *Alceste di Samuele*, pp. 82–89.

158 Alberto Savinio, *Concerto radiofonico*, in Id., *Scatola sonora*, p. 476.

159 *Note di Alessandro Tinterri*, in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 335–336. Non è allora senza significato il fatto che uno dei primi lavori realizzati per la radio nel 1929 fosse *Alkestis*, «Gedicht für Chören und Orchester» composto per Radio Monaco da Hermann Waltershausen, direttore della locale Staatliche Akademie der Tonkunst ma anche consigliere musicale di detto ente radiofonico (Stoffels, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, pp. 874, 883).

160 *Possibilità della radio: illusioni e realtà. Ricordi di una vecchia trasmissione da [...] Sing-Sing*, «Radioprogramma», 13/35, 1° settembre 1945, p. 3.

Se poi consideriamo che parallelamente George Orwell nel romanzo *1984* (uscito nel 1949), sulla scorta delle degenerazioni prodotte dai fascismi e dallo stalinismo, illustrava la rappresentazione dei regimi dittatoriali specificamente proprio attraverso l'incombere autoritario e minaccioso dei messaggi trasmessi via etere, avremmo la misura della portata di come tale percezione crebbe nell'immaginario del tempo. Trasferendo l'azione 40 anni dopo rispetto al proprio tempo, Orwell identificava il mezzo di persuasione autoritaria nella televisione che si sarebbe affermata, ma è significativo che la sua portata venisse misurata non sull'effetto dell'immagine, bensì su quello del suono:

Un attimo dopo, dal teleschermo in fondo alla sala esplose uno stridio lacerante, terribile, come se a produrlo fosse stata una qualche mostruosa macchina mal lubrificata, un rumore che allegava i denti e faceva rizzare i capelli in testa. L'Odio era cominciato.¹⁶¹

In ogni caso ne rappresentava il dispotismo attraverso il mezzo tecnico:

Da una piattaforma drappeggiata di scarlatto un oratore del Partito Interno [...] arringava la folla [...] La sua voce, resa metallica dagli altoparlanti, vomitava un elenco interminabile di atrocità, massacri, deportazioni, saccheggi, stupri, torture di prigionieri, bombardamenti di civili, propaganda sleale, aggressioni immotivate, patti infranti.¹⁶²

Nello specifico il mezzo tecnico non solo trasmetteva, ma ascoltava, cioè spiava:

«Voi siete i morti» disse una voce metallica alle loro spalle.

[...] Era accaduto, infine! Non potevano fare altro che restare immobili [...] Disobbedire agli ordini di quella voce metallica che proveniva dalla parete era impensabile. Si sentì uno scatto, come se fosse stato girato un fermo, poi lo schianto di un vetro che andava in frantumi. Il quadro era caduto a terra, rivelando il teleschermo alle sue spalle.¹⁶³

A questo proposito, stante il giudizio (per certi versi dogmatico ma acuto) di Pestalozza su *Hymnen* (1967–1970) di Stockhausen in quanto opera mirante «a prevaricare l'ascoltatore mediante il discorso senza fine, a bloccarlo così, per asservirlo»,¹⁶⁴ c'è da chiedersi se l'«autoritarismo» che la informerebbe, oltre che dalla sua «lunghezza wagneriana», non dipenda anche dall'effetto opprimente (dal coefficiente di fatalità) legato alla riproduzione attraverso gli altoparlanti delle parti preregistrate recanti le elaborazioni simboliche degli inni nazionali.

Anni più tardi l'effetto acustico dell'altoparlante, nella sua risonanza in profondità spaziale («oracolare»), è stato abilmente sfruttato nella citata *Voce dell'inferno* di Torricella e Sciarino, accanto agli altri procedimenti (sussurri, mormorii a microfono a contatto, ecc.). In

161 George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949, trad. it. 1984, Milano, Mondadori, 2016, p. 14.

162 Ibid., p. 190.

163 Ibid., pp. 227–228.

164 Luigi Pestalozza, *L'opposizione musicale*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 139.

verità la dimensione ultraterrena si ritrova costantemente anche in lavori radiofonici lungo i vari decenni del dopoguerra. È il caso di *Una notte in paradiso* (1959), adattamento di Luigi Bazzoni di una fiaba di Italo Calvino per la musica di Valentino Bucchi,¹⁶⁵ e ne *La fidanzata del bersagliere* (1960) di Edoardo Anton con le musiche di Armando Trovaioli.¹⁶⁶ È il caso anche della voce scissa dal corpo che la produce (*Mi devi ascoltare*, radiodramma di Nigel Kneal con stacchi musicali di Luciano Berio, 1955)¹⁶⁷ e di *Vento d'agosto* di Enrico Bassano e Dario G. Martini con la musica di Valentino Bucchi (1958), in cui la voce di una vecchia campana rievoca l'episodio dell'arrivo nel villaggio di un pallido e inquietante ragazzo dai capelli corvini il cui linguaggio era formato dai suoni prodotti da «un strumento strano», capaci di accendere e travolgere in modo insano gli animi degli ascoltanti.¹⁶⁸ Per certi versi in tale contesto andrebbe fatto rientrare anche l'originale ciclo di trasmissioni curate da Lidia Motta andato in onda sul Secondo Programma della RAI dal 1973 al 1975, intitolato *Le interviste impossibili*, in cui autori viventi (Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Guido Ceronetti, Vittorio Sermonetti, Luigi Malerba, Alberto Arbasino e altri) erano chiamati a confrontarsi con figure storiche richiamate dalla profondità del tempo a dialogare con loro (Pitagora, Socrate, Jack lo Squartatore, Marco Aurelio, Epicuro, D'Annunzio, ecc.).¹⁶⁹

In verità se Arnheim, intitolando il settimo capitolo del suo trattato *Elogio della cecità: liberazione dal corpo*, aveva già collegato l'ascolto radiofonico a un processo di smaterializzazione, ancora quarant'anni dopo nella prefazione alla sua ripubblicazione nel 1979, nel riferirsi alle virtualità dei radiodrammi di «realizzare soggetti liberi da ogni limite spaziale e temporale», egli li evidenziava come dipendenti da

rapporti non più geografici, ma di pensiero, l'incontro non realistico di figure oniriche e la presenza acustica di creazioni fantastiche, di dei o di personificazioni hanno fatto della radio la forma espressiva prediletta non solo per pezzi didattici come *Il processo di Lucullo* di Brecht, ma anche per le fiabe spettrali di Dürrenmatt o le costruzioni giocose di Ionesco.¹⁷⁰

165 Due amici legatissimi fanno un giuramento: chi per primo si sposerà dovrà chiamare l'altro per comprare l'anello. Giunto il momento del primo matrimonio uno degli amici è ormai morto per cui non resta che richiamarlo dall'aldilà, ecc. (si veda De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 246).

166 A pochi giorni dal matrimonio Anita perde il suo futuro marito, un bersagliere, ma la morte ha unito più che separato i due fidanzati. Il bersagliere, in spirito, è sempre vicino alla donna che accetta di continuare in tale relazione spirituale. Ma in punto di morte lo stato di purezza raggiunto dalla ragazza rischia di separare i due innamorati (lei predestinata al Paradiso e lui sospeso nel Purgatorio). Accortasene, Anita riesce a evitare il pericolo rievocando con lui un loro lontano peccatuccio carnale, poco per l'Inferno, ma quanto basta per restare accanto al bersagliere nel Purgatorio (ibid., pp. 249–250).

167 Dramma interamente svolto nel cavo telefonico in cui rimasta imbrigliata la voce di una donna suicida (ibid., p. 237).

168 Ibid., p. 243.

169 Simonelli, *Cari amici vicini e lontani*, pp. 90–91. Si trattò di 82 puntate, i cui copioni furono parzialmente pubblicati da Bompiani (Milano 1975).

170 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979, trad. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 22.

Inoltre, in un saggio risalente al 1930, constatando come il mezzo radiofonico avesse la capacità di praticare forme più libere rispetto al principio dell'unità di luogo, di tempo e d'azione, egli giungeva a riconoscervi possibilità più estese rispetto al film:

In assenza dell'elemento visivo, i cambiamenti di scena si attuano più facilmente rispetto al cinema. Ciò che in un film può solo essere accennato, lo si può realizzare alla radio, dove è possibile far incontrare persone che vivono in luoghi e tempi diversi: Goethe e Frick, disoccupati berlinesi e commercianti di cereali argentini. Non è l'ascoltatore a 'ricomporre' nella sua mente l'immagine mancante, bensì sono le voci completamente staccate dallo spazio a parlargli.¹⁷¹

Appare allora sintomatico il fatto che il 1° ottobre 1950 la serata inaugurale del Terzo programma della RAI, dopo gli interventi di Roberto Sernesi e di Emilio Cecchi, avvenisse intorno al tema di Orfeo, con la diffusione della *Favola di Orfeo* del Poliziano, rappresentata dalla Compagnia di prosa di Roma, dell'opera di Monteverdi (III, IV e V atto) con l'Orchestra e il Coro di Milano diretti da Vittorio Gui, di pagine scelte dall'*Orphée aux Enfers* di Offenbach e dell'*Orpheus* di Stravinsky, composto due anni prima.¹⁷² Inequivocabili risuonano quindi le parole di Corrado Pavolini nell'introdurre sul «Radiocorriere» lo storico evento, indicando nel mitico personaggio il simbolo della voce del mezzo di comunicazione radiofonico:

Ogni attività che dallo spirito e dalla buona fede promani e che allo spirito e alla buona fede si rivolga non può idealmente che intitolarsi ad Orfeo, adesso come ieri e come sempre, che partire da Orfeo, da Orfeo impetrando un viaggio propizio ai suoi lamenti. L'Orfeo dell'epoca nostra così buia è una voce per l'appunto: pura voce e voce cieca, la radio. E vorrebbe essere, nel suo impegno più alto, una voce veggente. È la ragione sostanziale per cui la Radio Italiana apre col Terzo Programma un nuovo campo d'azione alla compromettente facoltà di sollecitare le coscienze in ascolto [...] e incanterà la belva?

Dunque la serata inaugurale invoca su di sé, nei sacri nomi della poesia e della musica (ma anche di tutte le arti e le scienze, beninteso, e delle discipline storiche e morali) la protezione del primo cantore.¹⁷³

6. Elevazione e ricerca dell'assoluto

Era questo in fondo il riconoscimento del fatto che il mezzo tecnico più avanzato nella diffusione del suono, anziché vincolare l'ascolto alla dimensione immanente e materiale che ci si aspetterebbe nel superamento dei retaggi del passato, viceversa resuscitasse un rapporto sperimentato agli albori dell'umanità:

171 Ibid., pp. 212–213.

172 Giuliani, *La musica alla RAI*, p. 194.

173 Corrado Pavolini, *Orfeo*, «Radiocorriere», 27/40, 1–7 ottobre 1950, p. 14. Lo spettacolo inaugurale intitolato a Orfeo costituiva la prima delle *Serate a soggetto*, ciclo del Terzo programma ideato da Alberto Mantelli (Pozzi, *La radio di Antonio Baldini*, p. XLVIII).

Car, en définitive, cette méthode de graver dans l'esprit de l'auditeur, sous forme rythmée et musicale, des vérités proverbiales à retenir, n'est autre chose que la résurrection de la transmission orale des mythes et des légendes utiles, à l'époque où nos ancêtres velus se les communiquaient de bouche à l'oreille, d'une caverne à l'autre...¹⁷⁴

A tale circostanza in qualche modo si è richiamato addirittura Henry Pousseur:

Non dimentichiamo, prima di tutto, che l'altoparlante che è, perlomeno finora, la vera sorgente, il vero corpo sonoro della musica elettronica non è un niente, non è una cosa qualsiasi. Una membrana tesa non è forse un poco la realizzazione dell'ideale di quei tamburi parlanti di cui le *tablas* indù, per esempio, offrono, probabilmente da millenni, un esempio così straordinario? E le correnti elettriche che noi inviamo ad esso non sono forse i nostri 'modi d'attacco', che sostituiscono le dita o il fiato, i plettri, gli archi o le bacchette dei più antichi strumenti?¹⁷⁵

È una riflessione che si collega alla teoria di McLuhan che rilevava «la separazione tra il mondo magico dell'orecchio e il mondo neutro dell'occhio» nell'opporre il contesto della comunicazione nelle società orali a quello della società alfabetizzata generata dalla diffusione dei prodotti della stampa.¹⁷⁶ E, se già non mi sembra un caso che un pioniere della musica elettronica quale Karlheinz Stockhausen concepisse il capolavoro di *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) con l'introduzione della voce adolescenziale sul testo del Libro di Daniele a glorificazione di dio in un'opera diffusa circolarmente nello spazio da cinque altoparlanti, nella nota inchiesta televisiva di Luciano Berio del 1972, il compositore tedesco così prospettava l'avvenire del suono amplificato elettronicamente:

Pensate, ad esempio, che l'uomo già vola sulla Luna e presto andrà sugli altri pianeti; forse già all'inizio del prossimo secolo noi usciremo fuori del sistema solare. Ecco, gli uomini vogliono sempre andare oltre, diventano degli esseri sempre più spirituali.

[...] Ci serviremo sempre più di mezzi tecnici: l'uomo si ridurrà così a un sacco di carne e ossa; questo dimostrerà sempre di più che l'uomo è un essere spirituale, che può trasferirsi nel cosmo e non sarà più legato alle sue spoglie mortali.

[...] Nel futuro esisteranno soprattutto piccole formazioni orchestrali, composte magari di sei esecutori intercambiabili, che suoneranno soprattutto strumenti elettronici o semi-elettronici.¹⁷⁷

Sul fatto che la pratica dell'amplificazione elettrica del suono con conseguente diffusione attraverso altoparlanti in Stockhausen si profilasse sempre più come mezzo che rimanda a una dimensione espressiva travalicante il vissuto reale parlano esplicitamente alcuni

174 *La publicité sonore et musicale*, articolo di P. Allard pubblicato in «Radio-Magazine» del 16 novembre 1930, citato in Bennet, *La musique à la radio*, p. 229.

175 *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 245.

176 McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, p. 47.

177 Testimonianza rilasciata nella nona puntata del ciclo *C'è musica & musica* di Luciano Berio pubblicato in *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Milano, RAI Eri – Feltrinelli, 2013, p. 109.

suoi titoli (*Sternklang*, 1971; *Sirius*, 1975–1977), mentre all'ascolto a occhi chiusi proprio della radio rimandano i 'cori invisibili' del ciclo teatrale *Licht* (*Montag, Donnerstag*, ecc., 1977–2003).

Prieberg ha colto questo aspetto della concezione spiritualistica dell'arte formulata da Stockhausen ponendola in relazione con il pensiero di Bergson, per il quale «l'uomo supera spazio e tempo con i suoi mezzi tecnici, cioè si dilata corporeamente, il corpo attende anche un corrispondente incremento spirituale, e così la meccanica – le cui origini del resto sono più mistiche di quel che non si creda – esige una mistica».¹⁷⁸ Su questa linea si era posto anche il filosofo Max Bense, secondo il quale «la tecnica produce un mondo surreale [...] In ogni caso l'arte, che riferisce qualche cosa, qualsiasi cosa di questa tecnica, è un'arte che partecipa a essa, che ne è un elemento, che non dipinge, bensì istrumenta, cioè un'arte surrealista».¹⁷⁹

D'altra parte – nella messa a fuoco della disposizione all'ascolto quale si è configurata nel tempo – è sintomatico che un pioniere delle ricerche intorno alla musica radiofonica quale fu Hermann Scherchen, nell'esecuzione orchestrale collocata nello studio asettico senza presenza diretta di pubblico, sottratta a ciò che di accidentale ciò normalmente implica, vedesse il raggiungimento di un ideale realizzazione ai limiti della perfezione:

Le trasmissioni prodotte in studio hanno qualcosa di definitivo, esse concernono l'opera nella sua stessa definizione formale. *L'esecuzione in concerto* è legata ad aspetti relativi, mentre alla *trasmissione dallo studio* spetta l'obbligo di realizzare l'assoluto.¹⁸⁰

Non va nemmeno dimenticato che nello stesso concerto in cui fu proposto *Gesang der Jünglinge* fu presentato anche *Spiritus intelligentiae Sanctus op. 152* di Ernst Krenek per soprano, tenore, recitante e vari suoni elettronici, realizzato nello studio radiofonico di Colonia nel 1955. Vantando un'esperienza che in gioventù non solo l'aveva visto operare sul fronte radiofonico facendosi conoscere nel 1924 per un noto *Radio-Blues*, ma che l'aveva visto comporre per lo Studio di Kassel musiche per le festività di Natale e di Pasqua 1925/26,¹⁸¹ quando egli ascoltò per la prima volta musica elettronica «notò che il suo suono era quello 'dell'acciaio, spettrale, fugace e astratto, quasi monotono e tuttavia

178 Prieberg, *Musica ex machina*, p. 90.

179 Ibid.

180 Hermann Scherchen, *Bekenntnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, Bern (9 agosto 1944), dattiloscritto pubblicato in Hermann Scherchen, *Werke und Briefe*, vol. 1: *Schriften 1*, hrsg. von Joachim Lucchesi, Bern [...], Peter Lang, 1991, p. 126. Tale riflessione si collega a una considerazione a suo tempo proposta dallo scrivente riguardo al contributo dato dalla radio a propagandare l'idea di musica assoluta (Carlo Piccardi, *Prosaico e sublime: storia e attualità di confronti musicali*, in *La radio che non c'è. Settant'anni, un grande futuro*, a cura di Franco Monteleone, Roma, Donzelli Editore [Interventi 14], 1994, p. 88; in versione ampliata anche in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 29/3, luglio-settembre 1995, p. 400).

181 Stoffels, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, pp. 863, 942.

eccitante – qualcosa di simile a un'aurora boreale musicale'». ¹⁸² Di lì gli venne l'impulso a concretizzare in quei termini l'idea di un oratorio pentecostale:

Circa dieci anni fa ero pronto a formulare un abbozzo per il testo, e misi pure su carta i primi schizzi musicali... Accingendomi all'elaborazione di questo progetto fui invaso da una crescente delusione. La musica che cominciai ad abbozzare non sembrò rispondere in alcun modo alla particolarità del tema da me prescelto. Ma poi mi si affacciarono con frequenza dei suoni che non seppi realizzare coi mezzi a me conosciuti. Specialmente il concetto dello Spirito Santo si associava quasi sempre all'idea di un rimbombo chiaro, riempitivo dello spazio, e che si snodava in esso: non lo seppi tradurre. Con rincrescimento misi da parte il lavoro.

Quando due anni fa venni a conoscere i lavori dello studio elettronico del Westdeutscher Rundfunk di Colonia, incontrai dei suoni che risvegliavano quelle mie antiche percezioni, e sentii che il mezzo elettronico mi avrebbe offerto delle nuove possibilità per tentare ancora quel grande progetto. ¹⁸³

Indipendentemente dalla relativa rarità della produzione di musica elettronica va notato che negli ambienti radiofonici, per la consustanzialità estetica, il suo riconoscimento fu pressoché immediato, portando a una continuità di realizzazioni esibite particolarmente nelle occasioni internazionali di incontro e di scambio di esperienze. Nel 1957 il Prix Italia che si tenne a Taormina assegnò il premio a *La grande tentazione di sant'Antonio* del belga Louis de Meester (da una poesia di Michel de Ghelderode), che si avvaleva delle recenti applicazioni tecnologiche di nuovo in una prospettiva spiritualistica:

Il compositore aveva musicalmente accentuato in modo suggestivo lo sfondo dell'argomento e delle figure – sant'Antonio, le sirene, i diavoli, Salomè –; accanto a una grande orchestra sinfonica, orchestra da camera, jazz, cantanti, doppio coro, organo e cembalo – in parte denaturati, vi erano i vari elementi di musica elettronica e concreta, montaggi e trasformazioni di voci, tutti gli effetti acustici della fosforescenza del mare, il luccichio, il canto, le grida, risate disumane; apparizioni e sparizioni degli spiriti infernali, i loro svolazzi all'intorno, la voce che sussurra 'Indietro Satana!' e un amen conclusivo, che con frequenze spostate sale ad altezze soprannaturali. ¹⁸⁴

Era quello il tempo in cui la musica elettronica veniva coltivata in termini assolutistici, essendo diffusa in pubblico in una forma quasi sacrale a causa dell'assenza dell'esecutore-mediatore, il venir meno della cui funzione umanizzante produceva una comunicazione perentoria. Forse il primo ad attirare l'attenzione su questo aspetto di imperiosa imposizione d'ascolto, rilevando nel contempo una forma di 'ritorno all'ordine' dopo alcuni anni scegliendo prevalentemente di coniugare suoni sintetici con suoni strumentali prodotti dal vivo, è stato Konrad Boemer:

182 Prieberg, *Musica ex machina*, p. 185.

183 Testimonianza di Krenek riportata in Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958, p. 271.

184 Prieberg, *Musica ex machina*, pp. 204–205.

Les photos des présentations de concert (qui n'étaient pas des exécutions) en Allemagne ou en France montrent bien ces spectateurs déroutés, accrochés à leur chaise et fixant deux ou quatre haut-parleurs, comme s'il s'agissait de la Caaba à la Mecque ou d'un tabernacle chrétien, habité par un Dieu invisible. Lorsque la musique électro-acoustique (depuis environ 1960) se mit en quête de nouveaux attraits optiques, elle retomba sous l'emprise de ceux des concerts bourgeois: elle se ré-instrumentalisa, et la solution toute prête des 'solistes devant la bande qui se déroule' n'est guère plus qu'un 'concerto grosso' évolué (*Kontakte* de Stockhausen, etc.).¹⁸⁵

In proposito – anche se esente da diretti riferimenti religiosi – va considerata la prassi compositiva di Luigi Nono, ben presto attirata dalle possibilità del suono trasformato e riprodotto elettronicamente, non solo per quanto riguarda le sue composizioni per nastro magnetico realizzate nello Studio di Fonologia della RAI, ma soprattutto quelle facenti uso del live electronics. Se in queste è d'un canto recuperata la presenza performativa degli interpreti dal vivo, dall'altro la conseguente diffusione per mezzo degli altoparlanti non va intesa solo come un procedimento di spazializzazione della dimensione sonora in senso evolutivo (come prevalentemente si ritiene), ma anche come ricorso a un mezzo incombente, impostosi nella prassi come un fattore storicamente segnato da un significativo grado di fatalità, capace di incutere timore per la sua presenza oppressiva.

Non a caso, in un'opera chiave quale *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), sia i momenti 'lirici' di suoni selezionati per la trasparenza in altezze sideree inarrivabili sia i più drammatici quali il riferimento all'escalation' dei bombardamenti propugnata dal governo americano per la guerra del Vietnam – episodio che raggiunge una conflagrazione sonora agghiacciante – gli altoparlanti si rivelano quali strumenti di impatto impressionante. Nella fattispecie, per la carica evocativa, il riferimento agli specifici avvenimenti di lotta armata sfugge esemplarmente all'abbraccio limitativo della cronaca per conseguire un livello di rappresentazione profondamente tragico ed elevato a una dimensione irrealistica di gravidanza decisamente spirituale. Tale livello di percezione è stato riconosciuto da Massimo Cacciari relativamente alle successive realizzazioni noniane che hanno indotto il filosofo veneziano a teorizzare l'ascolto come «organo dell'intelligenza spirituale»,¹⁸⁶ nel periodo in cui era coinvolto nel progetto di *Prometeo* (1984), indicato appunto come «tragedia dell'ascolto», opera chiave per la quale egli stesso approntò i testi. Nonostante i tentativi di scindere la pretesa concezione 'teologica' del filosofo opponendola a quella 'fenomenologica e materialista' del compositore,¹⁸⁷ non può sfuggire l'afflato spirituale che ha nutrito la tensione di Nono verso

185 Konrad Boemer, *Aspects socio-esthétiques de la musique électronique*, «Contrechaps», 11, agosto 1990, p. 23.

186 Massimo Cacciari, *Per l'ascolto di Nono*, versione preliminare dattiloscritta comunicata al compositore e conservata nell'Archivio Luigi Nono a Venezia, pubblicata in versione definitiva con il titolo *L'ascolto*, in Massimo Cacciari, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, p. 595.

187 Si veda Matteo Nanni, *Politica come silenzio / il silenzio della politica. Riflessioni sulla questione dell'impegno (Politica dell'ascolto III)*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Lucca, LIM, 2011 (Quaderni di M/R, 60), pp. 232–237.

gli «inattesi ascolti», gli «istanti inauditi per tempi a più dimensioni, atemporali»,¹⁸⁸ e verso gli «infiniti possibili»¹⁸⁹ che rimanda esplicitamente agli «infiniti universi» di Giordano Bruno,¹⁹⁰ rilevata da Cacciari come «dimensione d'incanto rispetto al suono»¹⁹¹, cosa che, se non proprio 'sacrale', implica un processo di trascendenza. Processo che il compositore ha riconosciuto in Wagner,¹⁹² per la capacità di svincolarsi dallo spazio unidirezionale dei teatri e delle sale di concerto ottocenteschi funzionalizzato a sollecitare la vista «nel fronte a fronte» a seguire i gesti degli esecutori.¹⁹³

A dire il vero tale concezione risaliva al primo lavoro teatrale di Nono, ad *Intolleranza 1960*, all'idea di

teatro non più limitato alla scena (come in una chiesa) ma in tutta la sala, non più unità di luogo – scenico – come non più unità di tempo – e d'azione.

ma con installazioni di amplificatori in sala in vari posti, collegati con magnetofoni (nastri – registrazioni già preparate – anche con mezzi e suoni elettronici) o direttamente con voci-canti-strumenti sulla o dietro la scena, ma diffusi da udire in sala alle spalle, a destra a sinistra in alto in basso dappertutto!

(nessuna complicazione tecnica!!!! ma oggi piuttosto semplice).

non più elemento visivo e auditivo collegati: cioè ascolto quello che vedo e viceversa come sempre finora – ma sviluppo autonomo e collegato delle possibilità auditive-visive, e sviluppo simultaneo di varie possibilità,¹⁹⁴

realizzato poi diffondendo i cori, preregistrati quindi non per ragioni pratiche ma intenzionalmente, per l'effetto particolare che potevano produrre con quella soluzione.

È inoltre da rilevare che la seconda parte di *Intolleranza 1960* si apre su un episodio del tutto acusmatico: un montaggio su nastro magnetico diffuso dagli altoparlanti rappresenta il dominio della burocrazia attraverso l'incalzare di voci sovrapposte con effetto cumulativo, che esibiscono le sue regole assurde e costrittive; mentre nella prima parte sono introdotte la «voce di [Henri] Alleg» (quarta scena, testimone della tortura), rispettivamente la «voce di Sartre» (quinta scena), pure diffuse attraverso gli altoparlanti. Il montaggio del relativo nastro magnetico fu realizzato da Bruno Maderna presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano su materiali forniti da Nono. In un quaderno risalente

188 Luigi Nono, *Frammenti di diari*, in *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1984, p. 11.

189 *Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia*, in *Verso Prometeo*, p. 37.

190 *Un'autobiografia dell'autore*, pp. 11, 72–73.

191 *Conversazione*, p. 23.

192 «Col *Tristano* si entra davvero in uno spazio attraversato da proiezioni tra silenzi, suoni e soprattutto *nuovi suoni... 'ultrasuoni'*. Ecco! a proposito del *Tristano* direi che Wagner è effettivamente giunto a comporre 'ultrasuoni': suoni non 'naturalistici' ma che tuttavia esistono: l'inudibile reso infinito udibile. Questo è il magico del *Tristano*!!!» (ibid., p. 34).

193 Ibid., p. 25.

194 Lettera ad Angelo Maria Ripellino dell'11 gennaio 1960, riportata in *Intolleranza 1960, a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011, p. 62.

agli anni 1956–1957 con appunti preparatori di questo lavoro il compositore annotò: «uso di microfoni – e altoparlanti, non solo per le voci (coro e soli) ma anche per gli strumenti, o in orchestra o dietro il palcoscenico [...] IMPORTANTE TECNICO – MAESTRO DEL SUONO».¹⁹⁵

In proposito merita attenzione la messa in scena berlinese del *Moses und Aron* di Arnold Schönberg nel 1959 diretta da Hermann Scherchen che, per quanto concerne l'incompiuto terzo atto, venne così documentata da Hans Heinz Stuckenschmidt:

il testo del terzo atto venne recitato [gesprochen], e in aggiunta il nastro con la musica della prima scena venne diffuso a bassissimo volume. L'effetto era quello di un radiodramma [Hörspieleeffekt], nient'affatto malvagio finché la musica rimane in penombra come una sorta di visione del ricordo.¹⁹⁶

Si trattava del risultato dell'applicazione delle ricerche che il grande direttore d'orchestra conduceva fin dal 1954 nel suo «Studio di musica e elettroacustica» di Gravesano, su cui si espresse in una conferenza tenuta a Berlino nel 1962:

Ho quindi proposto, e [Gustav Rudolf] Sellner [il regista] ha accettato subito, che la prima scena, che si svolge in un ambiente irreali, la scena del rovetto (una delle grandi visioni dell'antichità), fosse fatta con la musica elettronica, in modo che la musica della parte recitata venisse da dietro, dal fondo della scena, mentre l'altra musica, quella che viene dallo Spirito, venisse dai lati [...]¹⁹⁷

Pur risultando non trattarsi di 'musica elettronica' vera e propria, si trattava pur sempre di esecuzione preregistrata e diffusa attraverso altoparlanti, per di più stereofonicamente con effetto mirante a impressionare lo spettatore-ascoltatore. Il maestro illustrò più dettagliatamente tale scelta riguardo alla scena del rovetto:

Nell'orchestra cantano le 6 voci solistiche; in aggiunta risuona il coro parlato dal «cespuglio ardente» (fondo della scena). Ambedue furono registrati per mezzo di un apparecchio a due piste spazialmente distinte e allo stesso modo – orchestra e solisti vocali attraverso altoparlanti direttamente dalla fossa d'orchestra e coro parlato attraverso altoparlante dal fondo della scena – riprodotti.¹⁹⁸

195 Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza* 1960, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia», 28–29, 2008–2009, p. 328. Va segnalato inoltre che, nella fase progettuale, per la *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58*, Nono «intendeva registrare la propria testimonianza sullo sterminio nazista perpetrato ad Auschwitz, Birkenau e Varsavia [prevedendo l'uso di un] nastro stereofonico» (ibid., p. 330).

196 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Berliner Triumph für Moses und Aron trotz Störversuchen*, «Melos», 26/11, 1959, p. 339 (riportato in Angela Ida De Benedictis, *Arnold Schönberg, Moses und Aron, Druck mit Dirigierintragungen von Bruno Maderna*, in «On revient toujours». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016, pp. 142).

197 Hermann Scherchen, *Dramaturgie und Regie der Oper*, in Id., *Werke und Briefe*, p. 203.

198 Hermann Scherchen, *Methoden elektroakustischer Schallaufnahmen*, «Gravesaner Blätter», 15/16, 1960, p. 149.

Soluzione audacemente adottata anche per l'intermezzo («Moses, wo bist du»):

Il compositore prescrive di eseguire il coro, in parte sussurrato in *pp*, nell'oscurità. Dalle combinazioni di altoparlanti montate nel soffitto della sala le parole del coro sprizzano sugli spettatori [Zuhörern] come scintille di pensiero. Sulla riproduzione elettroacustica a due piste delle parti corali entra in aggiunta l'orchestra *live* suonando e accompagnando.

Interventi preregistrati Scherchen adottò anche per alcune scene successive (seconda del secondo atto, canto delle quattro vergini, fine della seconda scena del secondo atto). Per il terzo atto il maestro giunse a concepire la riproduzione da nastro magnetico attraverso una combinazione di nove altoparlanti disposti ad arco sul fondo della scena, azionati in successione o alternati a gruppi.¹⁹⁹

Luigi Nono – allievo di Scherchen a cui a quel tempo era ancora strettamente legato – dovette averlo constatato, tanto più che sappiamo essere egli stato a conoscenza della soluzione suggestiva e peraltro avventurosa, sintomaticamente immaginata dallo stesso Schönberg per la scena delle «quattro voci del rovetto», attraverso le quali a Mosè si manifestava la volontà di Dio:

si può prendere in considerazione di lasciarle parlare attraverso il telefono dietro la scena, separate l'una dall'altra dal punto di vista sonoro, unite solamente alla vista, ognuna delle quali dotata di un proprio collegamento via cavo e portata in primo piano attraverso altoparlanti, in modo da riunificarsi solo nella sala.²⁰⁰

Nono ne era perfettamente al corrente, avendo avuto modo di riferirne in un suo articolo del 1962, in cui precisava:

Già nell'oratorio incompiuto *Die Jakobsleiter* (La scala di Giacobbe), Schönberg pensa all'utilizzazione di varie sorgenti sonore in sala.

In una nota relativa all'idea finale dell'oratorio, ancora nel 1921 inoltre indicava: «Iniziano dal podio i solisti e il coro, poi a poco a poco sempre più i cori lontani nelle orchestre lontane, così che alla fine la musica si diffonde nella sala da tutte le parti». (Per i cori e orchestre lontane – *Fernchöre* e *Fernorchester* – Schönberg intende cori e gruppi orchestrali separati dal podio e collegati per mezzo di microfoni a gruppi di altoparlanti situati in vari punti della sala).²⁰¹

Importante è anche il fatto che, dopo la scomparsa di Scherchen, la concertazione del *Moses und Aron* nella ripresa dello stesso allestimento alla Deutsche Oper fosse

199 Ibid., p. 150. Su Scherchen in generale, e in particolare sulla sua attività a Gravesano e sul suo rapporto con la radio, si veda Carlo Piccardi, «*Rendere eterno l'unico*». *La linea retta di Hermann Scherchen*, (I) «Musica/Realtà», 48/112, marzo 2017, pp. 125–163, (II), ibid., 48/113, luglio 2017, pp. 95–127.

200 Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, Studienpartitur, Mainz, Schott, 1958, p. 3 (riportato in De Benedictis, *Arnold Schönberg*, p. 142).

201 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, I, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001, pp. 124–125.

assegnata a Bruno Maderna, pure suo allievo, il quale ne ripropose tutte le avanzate soluzioni tecnologiche.²⁰²

Da parte di Luigi Nono è in conclusione significativa l'ammissione della presa di coscienza del superamento dell'abitudine invalsa:

ad un certo momento cominciai ad avvertire in me una specie di sindrome antivisualistica, che non solo mi allontanò da ogni progetto visivo, ma fece esplodere in me tutte le varie esperienze che avevo fatto nello Studio di Friburgo [della Siemens]. Improvvisamente fui tutto preso dalla necessità dell'ascolto in se stesso, della problematicità e delle enormi tensioni che esso poteva suscitare.²⁰³

Cos'altro è questo se non il recupero dell'originale posizionamento dell'ascoltatore di fronte alla radio, anche se in proposito egli non vi fece mai cenno? Al di là del fatto che varie sue opere implicanti l'elaborazione per nastro magnetico sono state realizzate nello Studio di Fonologia milanese della RAI, non è per niente un caso che alcune di queste siano state espressamente concepite per l'ascolto radiofonico,²⁰⁴ rivelando una continuità d'azione con l'orizzonte estetico prospettato fin dall'origine della radiofonia che, seppur concretizzato per vari motivi in modo intermittente, ha caratterizzato vari decenni dell'arco del suo sviluppo.²⁰⁵ Inoltre, constatando che gli studi radiofonici in un modo o nell'altro sono stati il luogo deputato alla produzione e alla trasmissione di musica elettronica (che vi ottenne un riconoscimento pressoché immediato), c'è da chiedersi se non sia riscontrabile un rapporto tra l'evoluzione di detta musica dagli anni 60 in poi – da una parte diramata verso il live electronics (recuperando l'aspetto performativo) e dall'altra arroccatasi nelle cittadelle esclusive della ricerca – e il parallelo prepotente imporsi della televisione sulla radio con l'effetto di determinare un riorientamento strutturale dell'ascolto nella società.

Su questa linea una rilevanza è sicuramente detenuta anche da *Un re in ascolto* (1984), «azione musicale» di Luciano Berio fondata su un libretto di Italo Calvino, il cui punto di partenza è da ricondurre al già citato saggio di Roland Barthes, secondo cui l'intera realtà è fisiologicamente data attraverso la facoltà dell'udito, elaborata dalla coscienza attraverso l'atto di ascoltare:

Tende l'orecchio e ogni suono come ogni silenzio è l'indizio di qualcosa che avviene o non avviene nel palazzo: un cambio di guardia delle sentinelle, un andirivieni per le scale, un galoppo di cavalli. Lo spazio

202 Si veda la p. 237 della partitura annotata da Maderna dell'*Intermezzo* («Wo ist Moses?») in cui figurano le indicazioni a matita: «Coro su tape orchestra alive» (in alto), «Segno al monitor di cominciare», «attacca orch.» (riportata in De Benedictis, *Arnold Schönberg*, p. 141).

203 *Un'autobiografia dell'autore*, p. 71.

204 È il caso del *Contrappunto dialettico alla mente*, prodotto dalla RAI nel 1968 per essere presentato al Prix Italia, ma che fu ritirato per 'motivi di cortesia' nei confronti dei rappresentanti degli Stati Uniti presenti alla rassegna, suscettibili di sentirsi offesi per il contenuto politico dell'episodio «Lo zio Sam racconta una novella» (si veda la *Dichiarazione di Luigi Nono*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, I, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi – LIM Editrice, 2001, pp. 242–243).

205 Se non risulta che Nono si sia mai espresso sull'ascolto radiofonico in quanto tale, è significativo il suo interessamento per la diffusione commerciale degli ultimi mezzi di riproduzione del suono, ad esempio il *walk-man* (*Conversazione*, p. 33).

del palazzo è descritto dai suoni, e anche il tempo: le ore calme e le ore ansiose. In questa esplorazione auditiva il vecchio scudiero non gli è d'aiuto perché è sordo, ma parlandogli all'orecchio, descrivendogli i suoni che non sente, il re padroneggia la propria angoscia.

[...] I suoi passi ora rimbombano. Si rende conto d'essere entrato in un sotterraneo. Una voce nel buio. La riconosce: è quella del suo predecessore imprigionato. È nel sotterraneo della prigione che il re è finito a nascondersi.²⁰⁶

Orbene non è un caso che la sua anticipazione sia stata fornita in una composizione destinata alla radio, *Duo*, prodotto per la RAI nel 1982, vincitore del Prix Italia di quell'anno, concepito come dialogo tra «due violinisti» e «un vecchio impresario morente»: «L'impresario ascolta. È chiuso nello spazio irreali dei suoi ricordi: dialoga con le voci del suo passato e con la coscienza della sua fine imminente».²⁰⁷ In *Un re in ascolto* Prospero, il direttore di teatro, vive in solitudine il sentore della morte vicina, attraversato dall'eco dei suoi ricordi, completamente concentrato nella disposizione all'atto del sentire:

I suoni arrivano al porto, al teatro, all'orecchio,
al grande porto del teatro orecchio [...]
Io sto qui a orecchio teso e ascolto l'orecchio teatro.
Qui tornano i suoni partiti da qui
in questo momento.
Il mio orecchio teso accoglie quei suoni all'arrivo:
diversi da com'erano partiti.²⁰⁸

D'altra parte – probabilmente memore della sua diuturna pratica radiofonica negli anni Cinquanta che l'aveva confrontato con un immaginario che potremmo chiamare 'animistico' come fu il caso della sua collaborazione alla realizzazione de *La Loire* curata dal regista Alessandro Brissoni nel 1957 –²⁰⁹ è significativo come già in *Opera* (1969–1977) Berio intendesse la rappresentazione come qualcosa tendente a sottrarsi alla vista:

Ce qui pour moi est très important dans *Opera* c'est d'éviter la scénographie et réaliser tout dans un espace très neutre. Tout se passe comme dans un lieu tout à fait blanc, comme dans une chambre d'hôpital,

206 Italo Calvino, primo abbozzo per *Un re in ascolto*, dattiloscritto riportato in Ute Brüdermann, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004 (Perspektiven der Opernforschung, 13), pp. 147–148.

207 Avvertenza dell'autore riportata *ibid.*, p. 162. «Ma è stata l'esperienza di *Duo* che ha contribuito, più delle altre, a chiarirne definitivamente il senso; infatti tutto il testo che Italo ha scritto per *Duo* è presente in *Un re in ascolto*» (Berio, *Scritti sulla musica*, p. 271).

208 Luciano Berio – Italo Calvino, *Un re in ascolto* (libretto), nel programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1986, p. 14.

209 In quel caso l'impiego delle nuove risorse acustiche elaborate nello Studio di Fonologia della RAI ottenne «risultati particolarmente aderenti al clima irreali e fantastico dell'opera di Obey, trasformando le voci di attori normali e che parlano in modo normale, in voci ultraterrene e immaginose quali potrebbero essere appunto, se la realtà uguagliasse la immaginazione, le voci dei fiumi, delle piante, degli animali, delle ninfe» (*La Loira di André Obey*, «Radiocorriere», 25/11, 1958, p. 8, citato in Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 42).

peut-être, tout à fait neutre. Et les figures qui viennent sont des taches blanches qui disent ou chantent des choses et qui disparaissent comme dans un rêve [...] Je voulais créer un contexte tellement neutre, presque vide, qu'il suffirait de très peu de choses pour provoquer une réaction forte.²¹⁰

Evidentemente il diffondersi dell'uso dell'amplificazione microfónica (già predominante nella musica leggera ma persino nel sostegno della voce nel teatro di prosa), anche nel sostegno degli strumenti ad esempio da parte dei minimalisti americani, ha fatto sì che l'altoparlante sia giunto a profilare la sua presenza in modo sempre meno distinto.²¹¹ Ciò non toglie che in un lavoro significativo quale *Different Trains* (1988), nell'evocazione dei treni che trasportavano gli ebrei ad Auschwitz, Steve Reich fra i suoni campionati sia giunto a trasformare i fischi delle locomotive in agghiaccianti sirene di guerra; mentre l'originale e notevole realizzazione di Gavin Bryars di *Jesus's Blood Never Failed Me Yet* (1972) – costituito dalla registrazione di un canto captato dalla voce di uno sconosciuto senz'altro incontrato in una stazione della metropolitana londinese, riprodotto ciclicamente ad anello (come loop) in un contesto strumentale cangiante – abbia innalzato quell'umile e individuale testimonianza esistenziale a messaggio dell'umanità tutta.²¹²

Per altri versi lo stimolo all'ascolto sviluppato dalla radiofonia può essere visto anche come manifestazione di una costante rappresentativa che attraversa i tempi, al punto da indurci a riconoscere significative anticipazioni di tale dimensione evocativa ad esempio nel *mélodrame* ottocentesco, come è il caso di *Les Frères corses* ricavato dall'omonimo romanzo di Alexandre Dumas, rappresentato a Parigi nel 1850, inscenante due fratelli gemelli che comunicano tra di loro telepaticamente nell'atmosfera spiritata tracciata dalla «*mélodie de l'esprit*» composta da Alphonse Varney. Emilio Sala vi ha ravvisato la prefigurazione di situazioni che (in combinazione con la musica) si sono imposte nel cinema, ad esempio in *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Hitchcock.²¹³ Indicando come in proposito la strada principale vada dal *mélodrame* al cinema, Sala ha anche attirato l'attenzione sul fatto che essa non possa non passare attraverso l'opera italiana, soprattutto attraverso le scene di pazzia belliniane e donizettiane: la melodia del corno inglese che annuncia l'entrata di Imogene nel *Pirata* e la disincarnata voce del flauto (inizialmente e significativamente concepita da Donizetti per il suono spiritato della Glasharmonica) nella scena cruciale della

210 Citato in Ivanka Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue Musicale», 375–377, 1985, p. 276.

211 «Il microfono è talmente onnipresente nella nostra vita che a stento ci facciamo caso. È diventato uno strumento di uso comune nel jazz e nella musica popolare già negli anni Quaranta» (Steve Reich, *La mia vita con la tecnologia*, in Reich, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1994, p. 248).

212 A un esito similmente rilevante Steve Reich ha mirato in *It's Gonna Rain* (1965), basato su un loop riprodotto in modo ossessivo la voce di un predicatore pentecostale che parlava del Diluvio universale, colto in un discorso tenuto in Union Square a San Francisco (Reich, *Note su alcune composizioni*, p. 150).

213 Emilio Sala, *La «mélodie de l'esprit» dei Frères corses come 'voce acusmatica'. Musica e effetti dal mélodrame al cinema*, «Trans. Revista transcultural de música», 18, 2014, pp. 1–19; <www.sibetrans.com/trans/articulo/472/la-ldquo-melodie-de-l-rsquo-esprit-rdquo-dei-freres-corses-come-ldquo-voce-acusmatica-rdquo-musica-e-efecto-dal-melodrame-al-cinema> (15.02.2018); ed Emilio Sala, *Musica melodrammatica e sincronizzazione*, «Materiali di Estetica», 3/2, 2017, pp. 30–41; <<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/8044/0>> (15.02.2018).

Lucia di Lammermoor.²¹⁴ Ma proprio a questo livello allusivo e nella dimensione irrealistica lo stesso corso porta allo sceneggiato radiofonico integrato dalla musica, come risulta nei già citati *Agenzia Fix* di Savinio, in cui il protagonista non si manifesta parlando ma attraverso il suono del clarinetto basso, e *Attraverso lo specchio* di Niccolò Castiglioni, in cui il corno inglese doppia lo speaker, nonché la personalizzazione del flauto in *Don Perlimplín* di Bruno Maderna a cui ho già accennato.²¹⁵ In quanto medium altrettanto popolare, in ciò si potrebbe riconoscere l'ascendenza di certa specifica drammaturgia radiofonica:

Nella tipica forma di arte che si è venuta formando in questo trentennio, la radio ha potuto dare infatti espressività autonoma, e persino una loro voce, alla coscienza, e a personaggi simbolici e astratti (la voce ad esempio dell'anima di due fidanzati disintegrati dalla bomba atomica di Hiroshima, nel radiodramma dello svizzero Carlo Castelli *Gl'innamorati dell'impossibile*, la voce dello stesso ascoltatore, che deve giudicare del destino del protagonista in *Trasmissione interrotta* di D[iego] Fabbri, la voce di uno spirito, d'un trapassato).²¹⁶

Ma tale dimensione dell'ascolto non si è estinta con la perdita del suo primato negli anni Cinquanta. Lo sfruttamento del potenziale immaginativo radiofonico, nel senso di impressionare l'ascoltatore attraverso voci e suoni provenienti da una 'quarta dimensione', si ritrova ancora in produzioni a noi più vicine, che continuano a essere marcate dall'impianto estetico delle sue origini, quali *Resonanz Rosa: Eine Frau hört mehr* di Walter Filz, realizzato nel 1999 alla WDR di Colonia, in cui la protagonista subisce attacchi al proprio udito, invasa da voci, suoni e rumori destinati a non estinguersi e popolando uno spazio acustico irrealistico.²¹⁷

In questo vasto intreccio di relazioni e di rimandi, per quanto rimasta in posizione marginale – spesso considerata a torto come un contenitore di diversi generi e poco studiata nella sua specificità estetica – la radiofonia ha individuato e più volte rivelato potenzialità proprie e distinte, che, sebbene debitorie di rami espressivi storicamente affermati, ha aperto prospettive comunicative alternative in grado a loro volta di influenzare lo sviluppo di altri generi. Sorta nel corso dell'evoluzione tecnologica novecentesca, tutta protesa all'affermazione di una società razionalmente pianificata e fondata su dati oggettivi – specchio della realtà metropolitana stimolata dall'impeto del progresso industriale in opposizione ai tempi allargati

214 Emilio Sala, *Women crazed by love: an aspect of romantic opera*, «The Opera Quarterly», 10/3, 1994, p. 29.

215 È anche significativo che uno dei primissimi compositori di musica radiofonica alla Funk-Stunde di Berlino, Walter Gronostay, si applicasse a unire musica a poesia recitata, com'è documentato dalla musica composta per *Requiem* di Theodore Dreiser. Lo testimoniava Albert Hentschel (*Das Ohr im Äther*, «Die Sendung», 48, 29 novembre 1929, p. 802) giudicandolo «un tentativo della moderna rivitalizzazione di una vecchia forma d'arte, il Melodram [melologo] [...] Gronostay compone una musica semplice e molto tenera, [...] che si pone in estrema economia sotto le parole. È un minimo di musica [...] generalmente solo una breve serie di archi melodici, che un violino disegna sopra l'accompagnamento monotono di un secondo violino». Citato in Iris Pfeiffer, *Walter Gronostay. Ein Rundfunkpionier aus Schönbergs Meisterklasse*, in *Arnold Schönbergs 'Berliner Schule'*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text + Kritik, 2002 (Musik-Konzepte, 117/118), p. 147.

216 Gallo, *Psicologia della radio*, pp. 20–21.

217 La registrazione di tale lavoro è accessibile nell'album di dieci CD contenente rispettive produzioni della WDR dal 1958 al 2013, dal titolo *Bilanz. Hörspielkunst aus Studios des WDR*, hrsg. von Wolfgang Schiffer und Michael Serrre, Düsseldorf, Lilienfeld Verlag, 2016.

e ai modi distesi della natura – essa in definitiva ha aperto possibilità meno vincolate al reale e, in virtù del suo rivolgersi al solo senso dell'udito non verificato dall'azione complementare degli altri sensi, facilmente proiettate in una dimensione immateriale ai confini dello spirituale. Per quanto nei decenni abbia perso la centralità a vantaggio della concretezza del messaggio televisivo, essa ha conservato e continuato a sfruttare il proprio potenziale immaginativo recante l'impronta del primo impatto che il mezzo aveva prodotto sull'ascolto, quando Arthur Mangeot in «Le Monde musical» (7–8 aprile 1923) scriveva:

Les cantiques célestes ont cessé d'être une légende. Les voix du ciel sont devenues une réalité.

[...] Tel est le miracle de la téléphonie sans fil!²¹⁸



Der neue Sender. Münchener Karikatur von Ende 1926

Fig. 1: Caricatura del 1926 riprodotta in Ludwig Stoffels, *Kunst und Technik*, in *Programmggeschichte des Hörfunk in der Weimarer Republik*, hrsg. von Joachim Felix Leonhard, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, vol. 2, p. 683.

218 Citato in Duchesneau, *La musique radiogénique*, in *Marges de l'opéra*, p. 189.

Abstract

The radio was not only an important means of circulation for music. It also enabled another way of listening which requests imagination to go beyond the perception of reality. Playwrights and musicians were encouraged to design works projected in a supernatural dimension thusly giving voice to incorporeal essences. Although the radio is the result of technological advances anchored in materiality, its use as a vehicle for artistic messages unilaterally based on listening (unconfirmed by the sight and the other senses) made it inclined to take action in a spiritual dimension as it can be observed in radiophonic experiences of composers such as Weill, Dessau, Martinu, Honegger, Oboukhov, Savinio, and others. The fact that it encouraged a religious sentiment is no coincidence. Indeed, it has revealed itself as a seductive means for telling myths outside of history. After the television's coming, the radio has been reduced essentially to an informative medium. However, the appeal, which is provided by the unpredictability and sometimes mystery of the voice and the sound coming from the loudspeaker, has been maintained. Concrete music and electronic music demonstrate this aspect since these genres appeared within radio studios and various experiments on voices and sounds uttered by loudspeakers were conducted by important composers such as Krenek, Schönberg, Varèse, Nono, Maderna, Stockhausen and others.

Bibliografia

- Abruzzese Alberto, *Senza radio*, in *Cento anni di radio*, a cura di Maria Grazia Iannello, Venezia, Marsilio, 1995.
- Adorno Theodor Wiesengrund, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1963; trad. it. *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi, 1969.
- Aguet William, *Ondes. Émissions nationales radiophoniques du Studio de Lausanne*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1943.
- Alla ricerca di soluzioni radiofoniche: una sezione sperimentale alla RSI*, «Radioprogramma», 12/41, 7 ottobre 1944.
- Allard P., *Publicité sonore et musicale (La)*, «Radio-Magazine», 16 novembre 1930; citato in Bennet, *La musique à la radio*, p. 229.
- Arnheim Rudolf, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937.
- , *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979; trad. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- Autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (Un)*, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987.
- Averbach Elena, *La musica contemporanea e la radio-estetica. Note problematiche*, «Musica/Realtà», 6/18, dicembre 1985.
- Balbi Gabriele, *La radio prima della radio. L'Araldo Telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Roma, Bulzoni, 2010.

- Baroni Mario, *Il personaggio di Hyperion e la poetica musicale di Maderna*, «Musica/Realtà», 34/101, luglio 2013.
- Barraud Henry, *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, sous la dir. de Myriam Chimènes et Karine Le Bail, Paris, Fayard, 2010.
- Barthes Roland – Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, a cura di Ruggiero Romano, 1977–1984, Torino, Einaudi, vol. 1 (1977).
- Bennet Christophe, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Berio Luciano, *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Milano, RAI Eri – Feltrinelli, 2013.
- , *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013.
- Berio Luciano – Calvino Italo, *Un re in ascolto* (libretto), Milano, Teatro alla Scala, 1986.
- Bessler Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959 (trad. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993).
- Bilanz. Hörspielkunst aus Studios des WDR*, hrsg. von Wolfgang Schiffer und Michael Serrer, Düsseldorf, Lilienfeld Verlag, 2016.
- Boemer Konrad, *Aspects socio-esthétiques de la musique électronique*, «Contrechaps», 11, agosto 1990.
- Bontempelli Massimo, *La vita operosa*, Milano, SE, 1988.
- Brecht Bertolt, *Teatro*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 1965.
- Brüdermann Ute, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004 (Perspektiven der Opernforschung, 13).
- Cacciari Massimo, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990.
- Calgari Guido, 1928–1938 *La vita di un'idea*. 4, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939.
- Cirri Massimo, *Sette tesi sulla magia della radio*, Milano-Firenze, Bompiani-Giunti, 2017.
- Cocteau Jean, *Écrits sur la musique*, sous la dir. de David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016.
- , *Le Coq et l'Arlequin* (1918), in *Rappel à l'Ordre*, Paris, Stock, 1948.
- , *Préface a Les Mariés de la Tour Eiffel*, «Les Oeuvres Libres», n. 21, marzo 1923.
- Coeuroy André, *Panorama de la radio*, Éditions KRA, Paris 1930.
- Cohen Andrea, *La musique et l'évolution de son rôle du studio au Club d'Essai (1942–1952)*, in *Marges de l'opéra*.
- Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaglia*, in Nono, *Verso Prometeo*.
- Corbella Maurizio, *Il podio e lo schermo*, in *La politica sinfonica della RAI. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Cusy Pierre – Germinet Gabriel, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron Éditeur, 1926.
- D'Amico Fedele, *Tutte le cronache musicali – L'Espresso 1967–1989*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Dalmonte Rossana, *Letture maderniane del Processo di Kafka*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Rizzo, Lucca, LIM, 2004 (Quaderni di M/R 53).
- De Benedictis Angela Ida, *Arnold Schönberg, Moses und Aron, Druck mit Dirigiereintragungen von Bruno Maderna*, in «On revient toujours». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016.

- , *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia», 28–29, 2008–2009.
- , *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono – EDT, 2004.
- , *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», 25/73, marzo 2004.
- De Luca Giuseppe, *Presentazione della compagnia laicale*, «Radiocorriere», 25/7, 15–21 febbraio 1948.
- Decroupet Pascal, *Elektronische Musik*, in *Im Zenit der Moderne – Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997, vol. 2.
- Dichiarazione di Luigi Nono*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1.
- Eck Hélène, *À la recherche d'un art radiophonique*, in Jean-Pierre Rioux, *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990.
- Erisman Guy, *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*, Arles, Actes Sud, 1990.
- Ferrari Giordano, *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, in «AAA – TAC. Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communication», 1, 2004.
- , «Questa storia di Don Perlimplino era...», in *Immaginazione in ascolto (L')*, p. 27.
- , *Hyperion: il canto del poeta Maderna*, «Musica/Realtà», 32/64, marzo 2002.
- Ferrieri Enzo, *La radio, forza creativa*, «Il convegno», giugno 1931, riportato in Id., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco & Greco Editori, 2002.
- , *Regia radiofonica*, «Comoedia», 19/3, 1934, riportato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*.
- Gallo Salvatore, *Psicologia della radio e della TV*, Napoli, La voce, 1955.
- Garratelli Carlo, *La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino*, in *L'immaginazione in ascolto*.
- Gentilucci Armando, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Giuliani Roberto, *La musica alla RAI. Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945–1954)*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e Associati, 1998.
- Grossmann-Vendrey Susanna, *Rundfunk und etablierte Musikleben*, in *Programmggeschichte des Hörfunk*, vol. 2,
- Hauff Andrea, *Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater*, in *Kurt Weill: Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Jürgen Schebera, München, Ed. Text & Kritik, 1998 (Musik-Konzepte, 101–102).
- Hennenberg Fritz, *Paul Dessau*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1965.
- Hentschel Albert, *Das Ohr im Äther*, «Die Sendung», 48, 29 novembre 1929.
- Immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e l'immaginazione radiofonica (L')*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Milano-Roma, Die Schachtel – Raitrade, 2012.
- Intolleranza 1960, a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011.
- Isola Gianni, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- , *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995.
- Krenek Ernst, *Johnny spielt auf*, spartito, Wien, Universal Edition, 1926.

- Krug Hans-Jürgen, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, Konstanz, UVK, 2008.
- Lécroart Pascal – Honegger Arthur, *La radio et le drame radiophonique*, in *Marges de l'opéra*, pp. 225–226.
- Loira di André Obey (La), «Radiocorriere», 25/11, 1958, p. 8; citato in De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 42.
- Lorusso Lorenzo, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo, L'Epos, 2008.
- Malatini Fausto, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929–1979*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1981.
- Marges de l'opéra. Musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920–1950*, sous la dir. de Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart, Paris, Vrin, 2015.
- McLuhan Marshall, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; trad. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.
- , *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Milano, Il Saggiatore – Net, 2002.
- Méadel Cécile, *Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet*, «Réseaux», 10/52, 1992.
- Milner Greg, *Perfecting sound forever. An aural history of recorded music*, New York, Faber and Faber, 2009; trad. it. *Alla ricerca del suono perfetto*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Monteverdi Claudio, *Orfeo*, nuova realizzazione ed elaborazione di Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1967.
- Musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur (La)*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Nanni Matteo, *Politica come silenzio / il silenzio della politica. Riflessioni sulla questione dell'impegno (Politica dell'ascolto III)*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Lucca, LIM, 2011 (Quaderni di M/R, 60).
- Natale Anna Lucia, *Gli anni della radio (1924–1954). Contributo a una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori Editore, 1990.
- Nono Luigi, *Frammenti di diari*, in Id., *Verso Prometeo*.
- , *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1984.
- , *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, I, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.
- Orwell George, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949; trad. it. *1984*, Milano, Mondadori, 2016.
- Paci Enzo, *La natura e il culto dell'Io*, «Aut Aut», 34, 1956.
- Pavolini Corrado, *Orfeo*, «Radiocorriere», 27/40, 1–7 ottobre 1950.
- Perin Raffaella, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, Bologna, Il mulino, 2017.
- Pestalozza Luigi, *L'opposizione musicale*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Pfeiffer Iris, *Walter Gronostay. Ein Rundfunkpionier aus Schönbergs Meisterklasse*, in *Arnold Schönbergs 'Berliner Schule'*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text + Kritik, 2002 (Musik-Konzepte, 117/118).
- Piccardi Carlo, *Didascalicità del moderno: Attraverso lo specchio di Niccolò Castiglioni*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 11–24; ampliato in «Musica/Realtà», 35/103, marzo 2014, pp. 73–130.
- , *Un documento saliente di drammaturgia radiofonica. Il percorso di Felice Filippini a Radio Monte Ceneri*, «Musica/Realtà», 48/114, novembre 2017.

- , *Drammaturgia radiofonica del rumore*, «Musica/Realtà», 18/53, luglio 1997.
- , *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, «Civiltà musicale», 19/51–52, gennaio-agosto 2004.
- , *Prosaico e sublime: storia e attualità di confronti musicali*, in *La radio che non c'è. Settant'anni, un grande futuro*, a cura di Franco Monteleone, Roma, Donzelli Editore [Interventi 14], 1994, p. 88; versione ampliata in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 29/3, luglio-settembre 1995.
- , «*Rendere eterno l'unico*». *La linea retta di Hermann Scherchen*, (I) «Musica/Realtà», 48/112, marzo 2017; (II), *ibid.*, 48/113, luglio 2017.
- Pirandello Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 1993.
- Pithon Rémy, *La radio dans la vie quotidienne des années 30 et 40: les témoignages du cinéma*, in *Talk about radio. Zur Sozialgeschichte des Radios*, hrsg. von Theo Mäusli, Zürich, Chronos Verlag, 1999.
- Porzio Michele, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Possibilità della radio: illusioni e realtà. Ricordi di una vecchia trasmissione da [...] Sing-Sing*, «Radio-programma», 13/35, 1° settembre 1945.
- Pozzi Pier Silverio, *La radio di Antonio Baldini*, in Antonio Baldini, *Siparietti radiofonici*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2014, pp. XLIX-LIIL.
- Prieberg Fred K., *Musica ex machina*, Berlin, Ullstein, 1960; trad. it. Einaudi, Torino 1963.
- Puecher Virginio, *Nota alla messa in scena di Hyperion e dell'Orfeo dolente*, in *Feste musicali a Bologna*, programma generale, Bologna 1968, s.p.
- Radio e la musica (La)*, «La Rassegna Musicale», 10, 1937.
- Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Irmela Schneider, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.
- Reich Steve, *La mia vita con la tecnologia*, in Reich, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1994.
- Riezler Walter, *Die Musik*, in *Die Künste im technischen Zeitalter*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, Verlag R. Oldenbourg, 1956.
- Rinaldi Mario, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sascia Editore, 1960.
- Rocca Enrico, *L'ascesa del radioteatro italiano*, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939.
- , *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.
- Rognoni Luigi, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974 (1ª ed. 1956).
- Romito Maurizio, *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 58–59.
- Sala Emilio, *La «mélodie de l'esprit» dei Frères corses come 'voce acusmatica'. Musica e effetti dal mélodrame al cinema*, «Trans. Revista transcultural de música», 18, 2014, pp. 1–19: <www.sibetrans.com/trans/articulo/472/la-ldquo-melodie-de-l-rsquo-esprit-rdquo-dei-freres-corses-come-ldquo-voce-acusmatica-rdquo-musica-e-effetto-dal-melodrame-al-cinema> (15.02.2018).
- , *Musica melodrammatica e sincronizzazione*, «Materiali di Estetica», 3/2, 2017, pp. 30–41: <<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/8044/0>> (15.02.2018).
- , *Women crazed by love: an aspect of romantic opera*, «The Opera Quarterly», 10/3, 1994.
- Savinio Alberto, *Alceste di Samuele*, Milano, Bompiani, 1949.
- , *Concerto radiofonico*, in *Id.*, *Scatola sonora*, p. 476.
- , *Scatola sonora*, a cura di Francesco Lombardi, Milano, Il Saggiatore, 2017.
- Schaeffer Pierre, *Propos de la Coquille*, Arles, Éditions Phonurgia nova, 1990.

- Scherchen Hermann, *Bekanntnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, in Id., *Werke und Briefe*, vol. 1: *Schriften 1*, hrsg. von Joachim Lucchesi, Bern [...], Peter Lang, 1991, p. 126.
- , *Dramaturgie und Regie der Oper*, in Id., *Werke und Briefe*.
- , *Methoden elektroakustischer Schallaufnahmen*, «Gravesaner Blätter», 15/16, 1960.
- Schönberg Arnold, *Moses und Aron*, Studienpartitur, Mainz, Schott, 1958.
- Silbergleit Arthur, «Rufer und Hörer», 2, n. 1, 1932, p. 37, citato in Peter Dahl, *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*, Reinbek, Rowohlt, 1983, p. 77.
- Simonelli Giorgio, *Cari amici vicini e lontani. L'avventurosa storia della radio*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- Spratt Geoffrey K., *The music of Arthur Honegger*, Cork, Cork University Press, 1987.
- Stockhausen Karlheinz, *Elektronische und instrumentale Musik*, «Die Reihe», 3, 1959.
- Stoffels Ludwig, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, in *Programmgeschichte des Hörfunk in der Weimarer Republik*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, vol. 2.
- Stoianova Ivanka, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue Musicale», 375–377, 1985.
- Stuckenschmidt Hans Heinz, *Berliner Triumph für Moses und Aron trotz Störversuchen*, «Melos», 26/11, 1959.
- , *Die dritte Epoche*, «Die Reihe», 1, 1955.
- Szendy Peter, *Radio-Artaud: le théâtre, l'enregistrement, l'écoute*, in *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, sous la dir. de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.
- Tinterri Alessandro, *Note*, in Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 335–336.
- , *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Valentini Paola, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Viglino Mario, *Il teatro radiofonico*, «Radio Orario», 2/36, 1926.
- Vivier Odile, *Varèse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Vlad Roman, *Storia della dodecafonia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958.
- Voce autorevole. Enrico Rocca e un'iniziativa della RSI (Una)*, «Radioprogramma», 7/37, 10 settembre 1938.
- Weber Paul, *Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte – Dramaturgie – Typologie*, Bern [...], Peter Lang, 1995.
- Weill Kurt, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000.
- , *Der neue Orpheus*, cantata per soprano, violino solo e orchestra op. 15, spartito [UE 8472], Wien, Universal Edition, 1978.
- Willett John, *The theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1959; trad. it. *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici, 1955.
- Wolfe Kenneth M., *The Churches and the British Broadcasting Corporation 1922–1936. The Politics of Broadcast Religion*, London, SCM Press Ltd., 1984.
- Zur Programmgeschichte des Weimarer Rundfunks*, hrsg. vom Deutschen Rundfunksarchiv et al., Frankfurt a. M., Deutsches Rundfunksarchiv, 1986 (Materialien zur Rundfunkgeschichte, 2).