

Rudolf Arnheim, 1936, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 2003 (pp. 255)

Il libro di Rudolf Arnheim *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, pubblicato per la prima volta in Germania a metà degli anni Trenta, è dedicato ai fondamenti teorico-pratici dell'arte radiofonica. La radio a quel tempo era ancora un mezzo di comunicazione, di comportamento e di espressione relativamente nuovo. Sono passati ormai novant'anni dalla sua uscita e proprio per questo il volume, riletto ai giorni d'oggi, può rischiare di essere considerato come qualcosa di irrimediabilmente inattuale. Sfogliando le pagine, però, si riconoscerà, con stupore e ammirazione, che questo vecchio trattato mostra una grande capacità di analisi e di anticipazione della futura dimensione massmediologica, da poter essere letto proficuamente tuttora. Il ragionamento filosofico dello studioso di Berlino aspira a comprendere se i nuovi mezzi di comunicazione – come la radio allora – possano essere considerati dei linguaggi, capaci perciò di costruire coscientemente una nuova dimensione comunicativa. Si tratta di un'esigenza di fondo che è perfettamente valida ancora oggi, è sorprendente in effetti provare a sostituire una parola, un referente o un esempio al discorso di Arnheim per vedere come esso torni incredibilmente attuale persino nell'ecosistema sonoro contemporaneo.

Uno dei presupposti teorici più importanti, a partire dal quale muove le mosse la riflessione del critico tedesco, si trova nel capitolo "Il mondo dei suoni". Qui si focalizza l'attenzione sul fatto che, in ambito artistico, il semplice suono esercita un effetto più immediato e potente della parola. In un prodotto sonoro essa acquista valore per il suo carattere musicale: in quanto "musica verbale" deve essere percepita dall'ascoltatore "cieco" non tanto per ciò che vuole dire a livello intellettuale, per il suo significato razionale, ma piuttosto per ciò che suggerisce a livello emotivo. Con ciò l'autore non intende dire che l'argomento del radiodramma non sia importante, si tratta anzi di dimostrare che nel suono si trova una sorta di forza primordiale che travolge tutti gli uomini in maniera più immediata del senso stesso delle parole. È proprio da questa considerazione che si deve partire per capire le opere radiofoniche:

Nel radiodramma, ancora più che sul palcoscenico, la parola appare prima di tutto come suono, come espressione, immersa in un mondo di suoni espressivi naturali che fanno, per così dire, da sceneggiatura. La separazione tra rumore e parola non si compie che a un livello superiore. In linea di principio, da un punto di vista puramente materiale, tutti e due si esprimono attraverso il suono, ed è questa loro unità materiale che sola rende possibile un'arte uditiva che utilizzi nello stesso tempo sia la parola che il rumore. Quest'arte uditiva ci riporta, per così dire, indietro fino ai tempi preistorici, quando molto prima dell'invenzione del linguaggio umano vero e proprio, le grida di richiamo e di avvertimento degli esseri viventi erano intelligibili solo in quanto erano suono e per la forza espressiva di questo suono, così come succede ancora oggi per il linguaggio animale (p. 33).

Arnheim mette in pratica queste prime intuizioni analizzando la funzione delle singole voci nella composizione del radiodramma *La scimmia Wun* in cui, in sintesi, si mette in scena la lotta di Buddha contro il primate. In particolare, egli evidenzia come il gioco di contrapposizioni tra le voci che si alternano e la loro successione produce una combinazione significativa anche dal punto di vista del suono. L'esempio mostra chiaramente come il conflitto presente nel susseguirsi delle azioni del radiodramma si esprime al tempo stesso come antagonismo sonoro attraverso un contrasto acustico elementare.

Nel capitolo seguente "Direzione e distanza" l'autore aggiunge che la radio può contare su altri mezzi creativi. Uno di questi è il valore espressivo dello spazio. È importante quindi prendere in considerazione il punto da cui proviene il suono, cioè il punto della sorgente sonora. E nel caso in cui si possano percepire più sorgenti sonore in simultanea, si deve prestare attenzione alla loro reciproca relazione spaziale. In una trasmissione radiofonica il sentire un suono da vicino o da lontano veicola determinati significati, in

quanto al suono vicino gli si dà un posto preminente nell'azione. A parere di Arnheim, la posizione molto ravvicinata dello *speaker* dal microfono rende la radio un medium privilegiato poiché è in grado di attivare un rapporto individuale e intimo con l'ascoltatore, il quale recepisce immediatamente l'elemento sonoro a livello emozionale. Si crea così una situazione in cui è come se il conduttore parlasse quasi sottovoce all'orecchio del ricevente creando una sorta di conversazione personale a lui diretta in quanto singolo individuo. Come ha brillantemente evidenziato Giuditta Bassano nel suo intervento tenuto a Siena in occasione del XLVII congresso dell'Associazione italiana di studi semiotici, poi sviluppato nel suo articolo in corso di pubblicazione dal titolo provvisorio *Podcast. Racconto sonoro, immagini della voce*, queste riflessioni sul "primo piano" radiofonico sono particolarmente significative se si traducono in un linguaggio propriamente semiotico perché portano a riflettere sul caso di un effetto semisimbolico:

ossia alla possibilità di pensare che nell'ascolto della voce registrata, una vicinanza che riguarda il piano della manifestazione espressiva si correla con un effetto sul piano del contenuto, con quell'intimità, cioè, che dà senso a un messaggio personale sull'asse semantico del personale/anonimo. A questo proposito, in una nota dedicata a specificare la nozione di semisimbolismo Bertrand (2009, p. 235) suggerisce di pensare a una correlazione che 'impone un'immagine della sostanza dell'espressione sul piano del contenuto', che, in altri termini 'installa un'iconicità interna nel sistema regolato della simbolizzazione', orientando così 'l'apprensione del senso verso il sensibile'. L'idea è convincente, nonché particolarmente operativa nel caso di un campo marcato da questioni percettive come quello in oggetto. Potremmo dire dunque che il piacere dell'ascolto della voce registrata, senza immagini, è isotropo a partire dall'istaurarsi di una correlazione semisimbolica tra vicinanza sul piano espressivo e vicinanza sul piano del contenuto, e a condizione del suo permanere, ma che proprio per questo assumono valore anche effetti contrari di lontananza (Bassano, "Podcast. Racconto sonoro, immagini della voce", E/C).

Definendo in questi termini l'idea di un effetto di senso intimo, si arriva a capire come l'intimità non deve essere considerata un carattere peculiare dell'ascolto radiofonico – cosa che spesso accade in alcuni studi sociologici e mediatici sulla radiofonia – ma dipende da una serie di strategie di costruzione del testo. "Non è difficile infatti pensare a format radiofonici in cui la vicinanza espressiva è negata o si trasforma in un elemento variabile – per esempio format basati su dialoghi a voce alta tra più conduttori, rispetto a cui l'idea di Arnheim della "conduzione ottimale quasi sottovoce" non è più pertinente –" (*ivi*). Dopodiché, lo studioso tedesco indaga le condizioni psicologiche dell'ascolto e ribadisce a più riprese che nella radio le direzioni non esistono: il microfono è un solo orecchio, non c'è differenza tra sinistra e destra. L'ascoltatore "cieco", infatti, sentendo un dialogo tra due persone non riesce a stabilire le loro rispettive posizioni. "Tutti i cambiamenti del suono, quindi, che sono da attribuire al cambiamento di direzione, vengono percepiti come effetti di distanza" (p. 50). Il problema della direzione spaziale si riduce a quello della distanza, questo è un dato fondamentale per la radio e per il radiodramma.

Uno dei più efficaci effetti artistici che è possibile produrre utilizzando consapevolmente la lontananza dal microfono come mezzo creativo è l'effetto di prospettiva. In questi casi il suono cessa di essere una melodia isolata e diventa un indice spaziale, caratterizzato dal suo rapporto con altri suoni presenti nello stesso ambiente. Le scene di un radiodramma allora possono introdurre un vettore prospettico paragonabile all'inquadratura nel film e nella fotografia. Sfruttando simultaneamente suoni lontani e vicini si riesce ad assegnare all'ascoltatore uno specifico punto di osservazione all'interno del luogo dal quale percepirà soggettivamente l'azione. Per esempio, in una trasmissione che mette in scena una lezione universitaria, se si sente il professore parlare forte e da vicino mentre si sentono gli studenti solo da lontano (la situazione più comune), il professore apparirà come il centro dell'azione. D'altro canto, se si sentono chiaramente e in primo piano i bisbigli o i commenti degli alunni mentre la voce del professore giunge in sottofondo da lontano, ciò che vuole essere marcato è l'ascolto, la reazione e l'impressione che la lezione del docente provoca nei discenti. Un vettore prospettico di questo tipo introduce nella scena una tensione in profondità che mancherebbe se si sentissero il professore e gli studenti parlare da una stessa distanza. Secondo Arnheim, l'alternanza significativa tra scene prospettiche profonde e scene piatte, scene dove la suddivisione dello spazio cambia o fluttua e altre in cui rimane invariata, è in grado di arricchire l'opera da un punto di vista percettivo, veicolando una sorta di guida acustica dello sguardo.

Meritano, poi, di essere approfonditi altri due mezzi creativi di cui si serve la radio per comporre le sue opere sonore: la successione e la simultaneità. Entrambi sono correlati alla tecnica del montaggio, attraverso la quale il medium radiofonico conquista una serie di possibilità espressive molto sorprendenti. Mentre nella commedia di teatro il montaggio successivo di singole sequenze ha solitamente la sola funzione di segnare i confini esterni delle scene, nel cinema invece è diventato un mezzo formale di grande valore. Il film ha la possibilità di cambiare repentinamente l'ambiente per mettere in risalto il rapporto reciproco tra fatti che non si svolgono nello stesso luogo. Quindi l'azione non si compie solo successivamente, ma simultaneamente in luoghi diversi. Questo genere di taglio non separa, al contrario, unisce e connette le parti che, pur essendo separate per quanto riguarda lo spazio, sono in relazione l'una all'altra dal punto di vista dell'argomento dell'azione. Nei tagli appena descritti la successione temporale viene rappresentata come un continuum che si svolge in ambienti diversi. Il modo di cambiare scena appena descritto viene riprodotto dal cinema anche sotto un'altra forma, ovvero come cambiamento di inquadratura. In questo caso l'azione si svolge in un unico luogo, il quale viene ripreso da distanze e angoli visuali diversi.

Passando dal cinema alla radio, si può affermare che quest'ultima è in grado di utilizzare i tipi di montaggio sopracitati; bisogna soltanto aggiungere che il cambiamento di inquadratura si riduce, ancora una volta, alla variazione di distanza. Lo spostamento del luogo d'azione, invece, può essere riprodotto acusticamente attraverso un breve intervallo o un colpo di gong. In quest'ultimo caso il cambio di scena si fonda sul *sapere* dell'ascoltatore, il quale capisce che il luogo dell'azione è stato trasferito da un punto a un altro sebbene non abbia minimamente avuto un'esperienza acustica di questo dislocamento. Ci sono poi altri due modi per segnalare una modifica di scena. In un caso, essa si manifesta per mezzo del carattere sonoro divergente di due scene successive, quando la prima ha luogo in un ambiente senza risonanza mentre la seconda ha luogo in un ambiente con una forte risonanza; oppure si pensi a un rumore in tonalità bassa sullo sfondo contro un rumore in tonalità alta. Nell'altro caso, il cambio di scena dipende dalla modalità con cui si effettua il passaggio. Uno degli espedienti più utilizzati è senz'altro quello di abbassare o aumentare l'intensità del suono. Quando quest'ultimo svanisce in modo graduale si ha come l'impressione che l'ascoltatore venga allontanato dolcemente dalla scena. Inoltre, persino un intermezzo musicale può funzionare come mezzo di divisione. La musica, infatti, essendo un materiale sonoro astratto e neutro, funge da sipario acustico e serve a seppellire una scena.

Non resta che discutere della simultaneità dei suoni. A questo proposito Arnheim dichiara che:

Quel che si sente simultaneamente viene messo in relazione dall'ascoltatore, la coincidenza che viene percepita lascia intuire una relazione tra le parti del contenuto. Il film comprime tutto ciò che è simultaneo dentro la cornice stretta e sintetica dell'immagine. La radio non può seguire questo stesso procedimento dal momento che le manca la dimensione della contiguità spaziale. Ma anche con il mezzo della semplice simultaneità si possono stabilire nel campo acustico dei contatti molto stretti. Anzi, le singole cose, a differenza di quello che succede nel campo ottico, non sono qui poste le une accanto alle altre e contemporaneamente separate, ma si *sovrappongono* sempre completamente, anche nel caso che i suoni, oggettivamente, provengano da direzioni diverse dello spazio. La differenziazione spaziale, infatti, è un mezzo che manca alla radio; i suoni non possono essere distinti a seconda della direzione spaziale da cui provengono, e questo 'difetto' della radio contribuisce a rendere talmente perfetta la sovrapposizione dei suoni che l'uso della simultaneità nelle composizioni radiofoniche produce un effetto particolarmente efficace (p. 95).

Si pensi, ad esempio, a un vociare concitato che si mischia con il suono regolare delle campane di una chiesa, oppure a quando gli operai parlano della costruzione di un nuovo palazzo in città e, nello stesso tempo, si sente il rumore meccanico degli attrezzi da lavoro. Il senso astratto delle voci si concretizza nei rumori che si percepiscono. Riguardo all'uso di riprese originali di rumori ambientali per produrre effetti di sfondo, il critico tedesco ha più volte segnalato quanto sia stimolante per i radiodrammi basarsi su un consolidato archivio di suoni. In maniera quasi profetica, ha anticipato e indicato la via del *mixage* di suoni e rumori naturali, seguita e sfruttata pienamente dal podcasting. Il quale si serve di una grande varietà di *found sounds* – rumori ambientali, suoni quotidiani, registrazioni spontanee – per arricchire la narrazione, dare vita ai personaggi, trasmettere particolari sensazioni e animare le atmosfere.

Arnheim raccoglie e organizza le osservazioni fatte nella prima parte del volume nel capitolo forse più importante e dirompente di tutto il libro: “Elogio alla cecità: liberazione dal corpo”. Come si può intuire dal titolo, l'autore condanna duramente il mondo visivo che troppo spesso è stato tirato in ballo per descrivere l'atteggiamento del fruitore di fronte a un'opera d'arte sonora. Nel farlo non si astiene nemmeno dal puntare il dito verso certe personalità di spicco della radio tedesca del passato, in particolare critica aspramente il discorso di von Boeckmann, tenuto nel 1929 in una conferenza a Kassel. Egli è accusato di riassumere perfettamente l'opinione assai diffusa all'epoca sulla funzione delle trasmissioni radiofoniche, in quanto crede che l'ascoltatore debba tradurre le impressioni acustiche in rappresentazioni visive: “basta produrre l'impressione sonora in modo acusticamente adeguato, e allora, signori miei, potete aspettarvi dall'ascoltatore della radio quel che volete; egli formerà l'immagine desiderata anche nella quarta dimensione” (p. 105). Ecco questa concezione è esattamente agli antipodi di quella di Arnheim, il quale sostiene che bisogna abituarsi al fatto che il mondo sonoro possa essere altro da un semplice passaggio verso il mondo delle forme e dei colori. Non solo, ponendosi dal punto di vista della radio, si deve capire che “l'attività immaginaria dell'occhio interiore non è un'abitudine lodevole da parte dell'ascoltatore né che va incoraggiata, ma che costituisce al contrario un impedimento per chi vuole capire la vera essenza della radio, per chi partecipa di un'esperienza che solo la radio può offrire” (p.106). L'artista radiofonico, per cui, deve esibire la sua maestria nei limiti dell'udibile e accontentarsi dei propri mezzi espressivi senza ricorrere alle colorate e vivaci immagini visive per stimolare la fantasia dell'ascoltatore.

L'arte radiofonica, per quanto riguarda il suo effetto sui sensi, sembra più facilmente difettosa e incompleta di altre forme d'arte in quanto esclude il senso più importante, cioè la vista. La sordità del film muto, invece, non ci colpisce tanto come difetto, perché la vista da sola ci offre già un'immagine del mondo abbastanza completa. E riguardo alla pittura ancora, non ci viene neanche l'idea che possa mancare l'udibile perché la pittura è parte della realtà in misura minore del film; la pittura è molto lontana dalla sfera del reale e non le si applica perciò la misura del reale. La radio, invece, commette un peccato d'omissione più evidente. La vista da sola ci offre un'immagine del mondo assai completa mentre l'udito da solo ce ne dà un'immagine piuttosto incompleta. L'ascoltatore è quindi tentato di “completare” con la sua fantasia quello che “manca” alla radio in modo così apparente.

Invece, alla radio non manca proprio niente! La sua essenza consiste nel fatto di servirsi solo dell'udito come mezzo per offrire una rappresentazione compiuta (p. 104).

La prova che esistano delle forme di arte radiofonica che non necessitano di supplementi ottici può facilmente essere trovata nella forma originaria e più semplice della radiotrasmissione, ovvero nella voce del presentatore o del cantante. Ascoltando un programma di questo tipo, soltanto una persona prevenuta o distratta può avere il bisogno di immaginarsi in persona colui che sta parlando davanti al microfono, di rappresentarsi la situazione nello studio di registrazione; l'ascoltatore, diversamente, si limiterà a sentire il puro suono che gli giunge all'orecchio, scisso com'è dalla materialità della sorgente sonora. Secondo Arnheim, è rappresentativo il fatto che le voci comunicano, a chi ascolta in uno stato di consapevole cecità, un'immagine interamente compiuta di una persona. Non si sente la mancanza dell'elemento ottico e persino quelle rare volte in cui si ha la curiosità di attribuire un corpo alla voce che parla, le aspettative non rispecchiano la realtà: l'immagine mentale non combacia con la foto osservata. Vale a dire che nella rappresentazione di un lavoro drammatico per la radio bisogna eliminare tutto ciò che è superfluo curando la forma. Mentre sul palcoscenico teatrale la semplificazione o l'eliminazione di determinati elementi suscita l'impressione di una stilizzazione evidente e consapevole, alla radio, invece, la riduzione all'essenziale non viene sentita come una manipolazione della realtà, ma è una naturale conseguenza dei presupposti tecnici della radio stessa. Queste ultime intuizioni si basano su un presupposto sorprendente per l'arte uditiva. Il dato fondamentale è che la sfera acustica abbia più somiglianze con lo svolgimento drammatico rispetto a quella ottica.

Quando si cerca di capire che cosa succede in un dato momento, ci si rivolge più agli elementi ottici che si verificano in quell'attimo che non alla percezione temporale dell'immutabilità delle cose e del mondo reale. Anche il mondo ottico può offrirci un'immagine fedele del divenire rappresentandolo

come movimento (delle membra, dei muscoli, del viso, ecc.), ma ci trasmette, al tempo stesso, molte impressioni sugli elementi della realtà che non mutano mentre noi li guardiamo. Noi vediamo, ad esempio, un uomo arrabbiato che agita i pugni, vediamo, cioè, quel che sta per accadere, ma vediamo anche i baffi che egli porta da molto tempo, o il quadro che da vent'anni sta appeso alle pareti della sua camera. Le impressioni acustiche, invece, non trasmettono in genere questa presenza di elementi permanenti. Il ticchettio di un orologio può durare come la forma o il colore di una cosa, ma la maggioranza delle sequenze sonore sono, invece, l'espressione di un *accadere* momentaneo, attuale! (p. 116).

Per illustrare questo concetto Arnheim porta l'esempio della voce umana. Quando essa tace, si ha la sensazione che nulla accada, si ha un'impressione di immobilità. Quando, invece, la si sente si è convinti che qualcosa sta succedendo. "L'azione appartiene, quindi, all'essenza del suono, ed è più facile trasmettere all'orecchio le impressioni di un accadere che non di una situazione statica. Ma proprio in questo consiste il compito del dramma!" (p. 116). Il dramma è infatti uno svolgersi di avvenimenti nel tempo ed è costituito di azioni. I personaggi che ci agiscono sono caratterizzati solo ed esclusivamente dal loro operato, dal fatto di essere la voce che emette quel grido o che pone una certa domanda. Perciò in un dialogo radiofonico esiste acusticamente solo sempre chi sta parlando.

In conclusione, la cecità del mezzo diventa il suo principale veicolo espressivo e stabilisce le regole che devono guidare la produzione dell'opera radiofonica attribuendole una struttura artisticamente valida e autonoma. Il mondo creato dal radiodramma non solo non è subordinato a quello suggerito da altre forme artistiche – letteratura, teatro e cinema – ma si colloca sullo stesso piano del mondo reale, anche se come suo *universo altro*, come alternativa in cui i conflitti interiori, gli avvenimenti psichici e gli stati emotivi possono finalmente avere libero corso. È proprio per questo motivo che, a parere di Arnheim, l'ascoltatore non deve aggiungere nulla di suo. Deve soltanto essere attivo e aperto nella ricezione per poter elaborare singolarmente i contenuti proposti. "Ecco allora che la radio viene qualificata come un *medium artistico a pieno titolo* in quanto opera nei modi propri di ogni forma d'arte: mediante un solo senso – un'unica "materia prima" su cui lavorare – è in grado di esprimere tutta la realtà" (Grandi, 1995, *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*, Milano, Lupetti, p. 16).

(Carlo Alberto Bondi)