

le arti del suono

Hagen, Wolfgang: Artaud e la serializzazione
radiofonica, le arti del suono n.1 / 2009

n.1 / 2009

luoghi del novecento

Edizioni Orizzonti Meridionali

le arti del suono

n.1 / 2009

Indice

Editoriale di Agostino Di Scipio	7
Artaud e la serializzazione radiofonica di Wolfgang Hagen	12
Studi sperimentali italiani a confronto (14 Maggio 1968) con Grossi, Guaccero, Paccagnini, Rampazzi, Zaffiri: a cura di Leonardo Zaccone	24
Una nota alla trasmissione "Musica ex machina" a Radio RAI di Leonardo Zaccone	43
Musica elettronica in Olanda di Massimo Scamarcio	50
Spazio sonoro e installazione sonora di Volker Straebel	60
interviste	
Lo Studio Elettronico dell'Università Tecnica di Berlino Intervista con Folkmar Hein di John Palmer	70

WOLFGANG HAGEN

ARTAUD E LA SERIALIZZAZIONE RADIOFONICA

Nelle riflessioni che seguono,* potrei dare in qualche modo l'impressione di allontanarmi dalle questioni della produzione multimediale e della distribuzione di arte radiofonica del giorno d'oggi, dell'inizio del nuovo millennio. Tuttavia, tornare sullo scenario artistico radiofonico del 1948 può essere utile e complementare per uno sguardo attento alle questioni odierne, anche in considerazione del fatto che ci occuperemo, qui, di un programma radiofonico mai effettivamente trasmesso. Un programma che, molto semplicemente, non ha mai visto la luce. Cancellato dall'organizzazione della sua stazione radiofonica poco prima della messa in onda. Ma di impareggiabile influenza sui successivi sviluppi dell'arte radiofonica europea. Mi riferisco a *Per farla finita col giudizio di dio* (*Pour en finir avec le judgement de dieu*, 1947), pièce radiofonica di Antonin Artaud.

I

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.
Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter
cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu,
et avec dieu
ses organes.

Car liez-moi si vous voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals
musette
et cet envers sera son véritable endroit.¹

Riporto questo passaggio non solo perché credo che un discorso sull'arte radiofonica debba iniziare con un esempio di tale arte, ma anche perché l'opera in questione risponde già essa stessa ad una delle nostre più importanti domande: l'arte radiofonica deve necessariamente essere trasmessa via radio per essere, effettivamente, "arte radiofonica"? La risposta di Artaud, con *Pour en finir avec le jugement de Dieu* è: no, non necessariamente. Quel che è importante è che il lavoro sia richiesto da una radio, e quindi sottoposto ad un determinato processo di produzione. In netto contrasto con ciò che si conosce (ma superficialmente) della sua teoria del teatro, Artaud insistette per assicurare a questo lavoro un preciso processo di produzione. Così, nel novembre del 1947, nel corso di sette giorni all'interno degli studi della RTF (*Radiodiffusion-télévision française*), egli produsse questo suo lavoro di 40 minuti, su vinile, riscrivendone varie volte il testo anche durante le fasi conclusive di realizzazione. La stessa versione sonora definitiva differisce da quella scritta. No, in questo caso Artaud non esegue assolutamente dal vivo.

Eppure, nella sua teoria del teatro, egli afferma: « Un'enunciazione verbale non possiede mai due volte lo stesso valore, poiché essa non vive due vite [...] Tutte le parole, una volta pronunciate, sono morte »². Queste dunque le parole di Artaud, cioè di colui che userà la propria voce per registrare un programma radiofonico mai trasmesso durante la sua vita. Le sue parole radiofoniche sono decisamente, in questo senso, parole morte, così come egli stesso le definisce. Oltretutto si tratta di un lavoro che si occupa delle precise circostanze della loro morte. Cosa chiede, Artaud, in fin dei conti? Un "corpo senza organi". O, diversamente, un organo senza corpo. In altre parole, la separazione della voce dal corpo, della semantica dalla fonetica, dei grafemi dal loro contesto. Ma la separazione della voce dal corpo è precisamente quello che la realtà tecnica della radio ha sempre fatto. Non solo spazialmente (perché l'ascoltatore non vede il corpo di colui che parla) ma anche, nello stesso momento, temporalmente (il corpo di colui che parla potrebbe teoricamente essere già morto nel momento in cui le sue parole vengono udite).

Quest'idea contiene un'altro riferimento alla questione dell'arte radiofonica. Mi riferisco all'evento sonoro vivo che accade di fronte al microfono, all'effettivo utilizzo del microfono (requisito ancora essenziale per Richard Kolb e la teoria della radio negli anni 1920 e 1930)³. Mi riferisco anche alla

disponibilità dell'ascoltatore, alla sua "consonanza obbediente" [*obedient consonance*], alla sua empatia nei riguardi della voce. Per Artaud, apologo del teatro dell'immediatezza assoluta, tale empatia non si applica alla radio.

Artaud lavora coi mezzi di registrazione dell'epoca (dischi fonografici). Risultato: l'allora direttore della stazione radiofonica francese⁴ è in grado di ascoltare il pezzo prima della messa in onda. Lo fa, e decide: il lavoro di *monsieur* Artaud - una serie di monologhi osceni, anti-americani, anti-cattolici, profondamente indecenti, offensivi e inintelligibili, inframezzati da grida e strilli di vario genere - non verrà trasmesso. Fernand Pouey, fedele produttore [*editor*] della trasmissione, per tutta risposta si dimette⁵. Ma prima, il 5 Febbraio del 1948, invita una cinquantina tra scrittori, musicisti e giornalisti - tra cui Raymond Queneau, Jean Cocteau, René Clair, Paul Eluard, Maurice Nadeau e René Char - ad un'ascolto privato del lavoro. Il loro entusiasmo è unanime. Nonostante ciò il direttore rifiuta di tornare sui propri passi. Segue una seconda presentazione del lavoro, in teatro, sempre a Parigi, di nuovo con grandi approvazioni. Artaud muore all'inizio di Marzo, a seguito delle conseguenze patite in anni di reclusione in vari istituti psichiatrici durante la guerra. Entro la fine del 1948, il suo testo radiofonico verrà stampato in varie edizioni, sia parziali, sia complete, e variamente recensito e interpretato, ma mai radiotrasmesso. La prima trasmissione vera e propria non avverrà che all'inizio degli anni 1970.

Tra tutti i programmi radiofonici non trasmessi, pochi hanno avuto effetti così intensi e diffusi come *Pour en finir avec le jugement de dieu*, che oltretutto è l'ultimo lavoro effettivamente portato a termine da Artaud. Coi mezzi tecnici della radio, egli prova, registra, cancella, modifica, registra nuovamente, e riassume: ne emerge una vera e propria produzione di studio. Alla fine, Artaud dirà, « sono diventato un musicista »⁶.

II

Nel contesto della storia dell'arte radiofonica, sia sotto il profilo tecnico sia, in un certo senso, sotto il profilo spaziale, questo lavoro segna la transizione verso un periodo immediatamente successivo, più durevole ed influente: quello della *musique concrète* di Pierre Schaeffer. Il contenuto rivoluzionario del lavoro di Artaud è dato dal suo metodo di manipolazione del

materiale sonoro. Per Pierre Schaeffer, questo principio di produzione serve come vero e proprio punto di partenza verso una nuova definizione di musica. È da qui che prende avvio l'epoca più produttiva della storia dell'arte radiofonica europea. I suoi protagonisti, tra cui figure di rilievo come Pierre Henry, hanno ancora oggi una larga influenza sull'uso creativo della radio.

È noto che Pierre Schaeffer e il suo tecnico Jacques Poullin iniziarono a lavorare con registratori e riproduttori fonografici negli studi della RTF a partire dalla primavera del 1948, con lo scopo di raccogliere un nuovo universo di suoni originali, sotto il nome di "musica concreta". A fondamento della musica egli poneva non più la partitura, astratta dal fatto sonoro, ma un insieme di suoni appunto concreti. Ai primi esperimenti seguì, il 5 Ottobre del 1948, la prima trasmissione radio del *Concert de bruit*, coi famosi suoni di coperchi di pentole e corde di pianoforte. Suoni riprodotti ciclicamente, a varie velocità, da una mezza dozzina di giradischi disposti nello studio. Accompagnati da un allievo ventitreenne di Olivier Messiaen, Pierre Boulez, ad un pianoforte opportunamente preparato per l'occasione⁷.

L'influenza di Artaud sul giovane Pierre Boulez è nota. Ecco una delle sue affermazioni, in proposito:

Non sono qualificato per approfondire il linguaggio di Antonin Artaud ma posso ritrovare nei suoi scritti le preoccupazioni fondamentali della musica attuale; averlo sentito leggere i suoi testi, accompagnandoli con grida, rumori, ritmi, ci ha indicato come operare una fusione del suono e della parola, come far schizzare il fonema quando la parola non ne può più, in breve, come organizzare il delirio. Quale nonsenso e quale assurda alleanza di termini, si dirà! E allora? si è pronti a credere soltanto alle vertigini dell'improvvisazione? ai soli poteri di una sacralizzazione "elementare"? Non posso fare a meno di immaginare quanto sia sempre più necessario invece, considerare seriamente il delirio e, sissignore, organizzarlo⁸.

Nella primavera del 1949, Merce Cunningham e John Cage arrivano a Parigi e fanno la conoscenza di Pierre Boulez e della musica concreta di Schaeffer. Cage e Boulez iniziano una collaborazione critico-produttiva che sarebbe durata cinque anni. Cage porta con sé, al ritorno negli Stati Uniti, la partitura della *Sonata n. 2* per pianoforte del giovane compositore francese. Partitura che sarà motivo di disperazione per il pianista David Tudor, finché

questi non ha modo di leggere i commenti dello stesso Boulez nei riguardi di Artaud: solo allora riesce ad affrontarla ed eseguirla. Cage stesso inizia a leggere Artaud, e precisamente *Il teatro e il suo doppio*, in francese, veicolandone la conoscenza negli Stati Uniti. Gli anni 1951 e 1952 sono notoriamente gli anni più importanti per Cage, in quanto segnano il suo primo utilizzo della casualità dell'*I Ching*⁹ - cui faranno seguito lavori quali *Imaginary Landscape* n.4 per dodici apparecchi radiofonici (lavoro al quale partecipa il giovane La Monte Young), *4'33"* (con David Tudor), e il famoso *Williams Mix*, pezzo che a suo modo reca i segni della musica concreta. L'influenza degli sviluppi europei dei primi anni 1950 sugli sviluppi americani dell'arte sonora (qualunque possa esserne la definizione) è dunque evidente.

Gli effetti generali della *musique concrète* non devono essere sottovalutati. Per esempio, Hansjörg Schmitthenner, per molti anni responsabile delle trasmissioni di Radio Bavaria - come i direttori di diverse altre stazioni radiofoniche tedesche - visitò lo studio di Schaeffer alla RTF, allora chiamato Club d'Essay, e vi acquisì conoscenze tecniche relative alla produzione multi-canale, al collage sonoro e quant'altro. Inoltre, e per restare in Germania, senza *musique concrète* sarebbe difficile immaginare ad esempio lo sviluppo del nuovo Hörspiel, tra il 1968 e la metà degli anni 1970¹⁰. O lavori come *Aufnahmestand* di Mauricio Kagel, *One Two Two* di Ferdinand Kriwet, o ancora la sperimentazione alla base di *Staatsbegräbnis* di Ludwig Harig e di *Alea* di Paul Pörtner - per citarne solo alcuni¹¹.

Ma torniamo all'epocale produzione radiofonica di Artaud del 1948, con la quale - proporrei - inizia l'arte radiofonica moderna del dopoguerra. Nel *Teatro della crudeltà*, Artaud richiede l'unicità dell'espressione diretta e immediata. Poi, in *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, acconsente a realizzare un lavoro pre-prodotto e riproducibile, quale non può che essere un lavoro radiofonico. Ciò sembra contraddire le sue precedenti direttive. Ma pur con tale contraddizione, l'operazione sembra avere senso proprio, e nel monologo ritmico ed estatico che ne risulta Artaud invoca un corpo senza organi, e non intende far altro che gridare e pregare per un organo senza corpo, per una voce incorporata.

Perché, come abbiamo visto, qualsiasi parola - dopo esser stata pronunciata - è morta. E la radio è il suo mezzo. Non c'è definizione migliore. La radio è il mezzo che supera il giudizio di Dio, il luogo dove si trovano tutte

le parole morte, e dal quale le voci perdute tendono verso di noi. Dieci anni fa, in una ricerca riguardante l'artista radiofonico Gregory Whitehead, il filosofo dei media statunitense Allen Weiss descrisse l'approccio dell'arte radiofonica moderna come un processo, in parte aleatorio e confusionario, di recupero e ricanalizzazione delle voci perdute. Tuttavia, come ha fatto notare Joe Milutis in una ricerca sull'ontologia radiofonica delle avanguardie moderne, tale definizione prende in esame solo un aspetto:

...cioè, in un orecchio abbiamo effettivamente lo scenario poststrutturalista (inaugurato dagli "scenografemi" di Artaud), in cui il significato procede caoticamente senza riferimenti stabili, poiché nessuna parola può duplicare o replicare un'altra negli intenti, nel significato, nella sua forza o nei suoi effetti. E tuttavia, nell'altro orecchio, abbiamo lo sforzo di canalizzare quella perdita, col quale l'arte della radiofonia prova a reindirizzare il linguaggio verso una certa parte replicabile e prevedibile nel corpo vivente, sebbene ciò avvenga con operazioni casuali all'interno di un sistema essenzialmente illusorio.¹²

Dal mio punto vista, l'arte radiofonica moderna del dopoguerra, da Artaud fino ad artisti come Akizugo Maibajachi - con le sue "lenti sonore mobili" - può difficilmente essere pensata più sinteticamente di quanto non si riesca già a partire dal dilemma ontologico sopra indicato: la radio strappa la voce alla corporalità, e l'arte radiofonica aspira a costruire un ponte sonoro verso l'impenetrabile tomba dei simboli morti, ben sapendo che la realtà non può mai esser rappresentata dal mezzo.

III

Vorrei ora portare l'attenzione sulla produzione in serie, caratteristica della radiofonia - sulla "serializzazione" della radio. E quindi in particolare sulla radio americana. Si chiederà giustamente cosa si intenda per "serializzazione". Già negli anni 1920, subito dopo i suoi esordi, la radio negli Stati Uniti sviluppa un modello di programmazione dominante, secondo un cosiddetto palinsesto giornaliero, o talvolta settimanale, chiamato *serial*. Tale modello consisteva cioè in programmi - diversi tipi di spettacoli radiofonici, commedie, *vaudevilles* e così via - trasmessi serialmente ogni giorno allo stesso orario e sulla stessa stazione. Il modello venne adottato dalle radio euro-

pee solo dopo la guerra (in Germania, per esempio, Radio Weimar non programmò alcun serial fin dopo la guerra). Tra il 1920 e il 1950 il sistema radiofonico americano produsse invece almeno seimila *serials*, ciascuno con centinaia se non spesso migliaia di episodi individuali. Tutto iniziò con *Amos n'Andy*, una trasmissione che fu in programma dal 1925 fino agli anni 1950. I protagonisti erano due uomini di colore, interpretati da due bianchi che davano vita ogni volta ad una cosiddetta *blackface gag*, e che nei quattromila episodi messi in onda raccontavano la migrazione degli afro-americani dagli Stati Uniti meridionali a quelli settentrionali. A partire dalla metà del 1950, i *serials* scompaiono dalla radio e finiscono in televisione. È attraverso la televisione che il modello si è imposto giungendo fino ad oggi. Si pensi alla cosiddetta *soap-opera* con scansione appunto giornaliera.

La radio dunque non fu inventata una sola volta ma, se il lettore mi perdonerà l'espressione, due volte: una volta in Europa, l'altra negli Stati Uniti. In Europa come istituzione ufficiale e centralizzata, organizzata come singola emittente, investita da una missione culturale decretata dallo Stato, ed orientata a star lontana da questioni politiche e sociali. Negli Stati Uniti, invece, come conseguenza di un movimento radiofonico amatoriale, che già nel lontano 1919 era cresciuto in dimensioni tali da rendere impossibile qualsiasi tentativo di fermarlo e regolarizzarlo da parte delle forze militari o del Congresso.

In Europa, la radio chiama e l'ascoltatore ascolta. Negli Stati Uniti, all'inizio, la radio chiama altre radio. Secondo la legge sulla radiofonia emanata nel 1912, non esistevano a quel tempo negli Stati Uniti trasmissioni radiofoniche rivolte a tutti: la licenza per metter su una stazione radio era concessa solo allo scopo di mettere la radio in comunicazione con altre radio. Una radio, per esempio, comunica col codice di chiamata KDKA, e un'altra risponde col codice KNX. Cito queste due sigle non a caso. La prima, KDKA, fu ufficialmente la prima stazione radiofonica operante - appartenuta all'amatore Frank Conrad di Pittsburgh. La seconda, la KNX, fu tra l'altro la stazione di Hollywood sulla quale John Cage da giovane debuttò alla radio, con un programma settimanale sui *boy-scouts*.

Una radio ne chiama un'altra, su una data frequenza. È così che negli Stati Uniti inizia una sorta di caos organizzato: ancora nel 1925, tutte le settecento stazioni con licenza di trasmettere lo fanno su una singola frequenza spe-

cifica. Esse dovevano dunque non solo trasmettere ma anche ricevere, ascoltare - per esempio, erano tenute a ricevere segnali di soccorso provenienti da navi in acque costiere, oltre che i segnali emessi da altre stazioni radio. A cominciare dal 1925, le stazioni di Chicago - una ventina, al tempo - organizzano una famosa "notte silenziosa": in una data stabilita, le trasmissioni tacciono del tutto, in modo da limitarsi a ricevere le stazioni che trasmettono dalle aree limitrofe alla città.

È il 1925. Il fenomeno radioamatoriale americano ha dunque preso forma e centinaia di stazioni si coordinano l'una con l'altra su una sola frequenza. In Germania la radio è invece un'istituzione basata sull'obbedienza civile e protetta da pene severe: una norma di emergenza, introdotta da Ebert, permette alla polizia di entrare in un'abitazione privata senza preavviso per controllare se siano state apportate modifiche agli apparati radiofonici. E ciò perché, come negli Stati Uniti, qualsiasi ricevitore valvolare può essere trasformato assai facilmente in un sistema trasmettente. Brecht lo apprese dal movimento radiofonico dei lavoratori di Weimar, quando il movimento radiofonico statunitense già era dedito a questa pratica - trasmettere e ricevere - dal 1912.

La serializzazione dei programmi radio nasce dunque a seguito del processo - di natura del tutto apolitica, bisogna dirlo - nel quale una radio chiama non l'ascoltatore, ma un'altra radio. E nasce dal fatto che, negli Stati Uniti, il sistema radio complessivo aveva sempre rappresentato un gran numero di emittenti diverse, differentemente dalla Germania e dai paesi europei, dove la programmazione dei vari contenuti veniva assegnata ad un'unica stazione, monitorata da commissioni di controllo antidemocratiche. Fu appunto questa caratteristica della radio statunitense, con la sua molteplicità di stazioni, a condurre alla serializzazione. Negli Stati Uniti la radio nasce plurale. E dato che un programma, uno spettacolo, può occupare solo una porzione assai ridotta della programmazione totale, finisce per acquisire una sua propria identità riconoscibile solo ripetendosi nel tempo. Nasce appunto il *serial*³. Programmi, cioè, che non consistevano in produzioni singole, separate, ma che si componevano in una sequenza, in una successione. Tra gli altri, anche la famosa *Guerra dei Mondi* di Orson Welles, ad esempio, fu parte di una programmazione seriale, essendo nello specifico il diciassettesimo episodio della trasmissione *Mercury Theatre on the Air*. Gli episodi erano

strutturati secondo una formula chiamata in gergo “prima persona singolare” [*first-person-singular*], con una singola persona (Orson Welles, per esempio) nei panni sia del narratore, sia del protagonista principale.

Recentemente, Susan Douglas e Michelle Hilmes hanno studiato la funzione della voce nei *serials* americani¹⁴, prestando particolare attenzione alla struttura vocale dei protagonisti, alle loro contorsioni vocali spesso eccentriche ed esagerate, apparentemente volte allo scopo di alterare l'identificazione e renderla oscillante ed ambigua. Nel “paese degli immigranti” per antonomasia, ognuno deve imparare a parlare con una nuova voce, ovvero con la propria voce trasfigurata da una lingua straniera. Le molteplici forzature vocali che ne derivano, nel *melting pot* multinazionale che sono gli Stati Uniti, si riflette nel “ventriloquismo” di certi eroi dei *serials* radiofonici, un'attitudine a “parlare in altre lingue” ben rappresentato dall'altrimenti inspiegabile successo di “ventriloqui radiofonici” quali Edgar Bergen e Charlie McCarthy, nei tardi anni 1930.

In altre occasioni ho esaminato tali circostanze più attentamente di quanto è possibile fare qui, e ne ho dedotto che l'enorme e variegato sviluppo del *serial* radiofonico americano, durato tre decenni, abbia dovuto il suo successo a una certa varietà di fattori, il più importante dei quali sembra essere quello di una strategia capace di rivolgersi al desiderio che l'ascoltatore nutre nei confronti di quella “oscillazione” dell'identità vocale cui accennavo: la possibilità cioè di identificarsi non in una singola voce, ma nella molteplice diversità di voci data dal filtro radiofonico, che ricorda la distorsione alla quale la voce di ciascuno è soggetta quando si incarna in una lingua straniera, non propria¹⁵. Douglas e Hilmes concludono, in base alle loro rispettive ricerche, che la scena del *serial* radiofonico ha contribuito profondamente all'integrazione della nazione americana durante il periodo della grande depressione. Ciò tuttavia è marginale ai fini della nostra riflessione: di maggior rilievo è che la serializzazione della radio americana non solo rifletta da vicino il dilemma della voce suscitato dall'arte radiofonica europea, ma operi per così dire proprio attraverso la struttura stessa di quel dilemma.

L'era successiva - quella dei *disc-jockey* che dominarono la radio statunitense negli anni 1950 e 1960 - eredita pressoché tutte le caratteristiche di simulazione e dissimulazione della voce radiofonica, di questa specie di ventriloquismo. Il totemismo di un dj come Wolfman Jack, ad esempio, non di-

sta molto dal profluvio di urla scenografiche di Artaud. Inoltre, ancor più significativo è il rafforzarsi di un altro aspetto: nulla ormai nella radio americana si presenta come una singola trasmissione, come un singolo pezzo staccato, per cui l'ascolto stesso diventa un processo seriale. L'intera programmazione è orientata verso forme iterative tra loro simili. L'intervento di un dj si ripete giornalmente. L'ascolto radiofonico agisce mediante una rete di posticipi e anticipi. Ciò porterà poi al cosiddetto *format* radiofonico nei primi anni 1970, dove ormai non è più solo uno spettacolo, una voce, ma l'intera programmazione dell'emittente radio ad essere oggetto uditivo di un desiderio vocale in cui le voci si sono progressivamente ritirate. Per soddisfare quel desiderio la radio si affiderà dunque solo allo schematicismo dell'inaudita espansione della musica pop, orientato direttamente alle aspettative di identificazione-dissimulazione. Il *format* simula una radio che può essere ascoltata solo attraverso la dissoluzione simulativa delle sue stesse simulazioni.

In Germania, dopo la liberalizzazione della radiofonia nel 1985, il doppio monopolio americano - discografico e radiofonico - dilaga di colpo. Per cui, di tutte le trecentotrenta stazioni radiofoniche tedesche ormai non ve n'è una che non sia "formattata". Di tutte le aspettative vocali che caratterizzavano l'era della serializzazione e la prima fase del *format* radiofonico, non rimane che l'ottuso schematicismo descritto con grande precisione già da Adorno nel 1941¹⁶. Oggi, negli Stati Uniti, come in Europa, l'80% delle trasmissioni non fa altro che amplificare il consumo di musica pop.

Si pone quindi la questione, infine, se sia ancora possibile per l'arte radiofonica reagire a questo stato di cose. Sono state introdotte idee interessanti in proposito. Secondo Herbert K apfer, direttore delle trasmissioni di Radio Bavaria, « non ci sono trasmissioni radio *pop* [aggettivo], ma certo esiste un *pop* [sostantivo] radiofonico »¹⁷. La distinzione è ben illustrata dal lavoro di artisti come Andreas Ammer, FM-Einheit e Susanne Amatosero. Ammer nota:

L'idea del pop mi ha certamente influenzato più di ogni arte. Quello che stiamo facendo, però, non è prendere qualcosa dal mondo e usarlo per documentare magari quanto questo mondo sia cattivo, ma per metterlo in un contesto del tutto differente.¹⁸

Questa ripetizione - l'iterazione del mondo delle parole morte in un luogo essenzialmente diverso - è un'operazione essenzialmente artaudiana. L'arte radiofonica può forse ancora continuare ad avere un grande futuro nella differenziazione della serialità.

Note

* Relazione svolta a Brema nel 2005, workshop *Sound-Art - Zwischen Avantgarde und Popkultur*.

¹ Antonin Artaud, *Schluss mit dem Gottesgericht*, Monaco, 1980, p.14. [Originale francese in A. Artaud, *Ouvers complètes*, XIII, Parigi, 1974, p.104. La citazione ricalca qui la distribuzione originale del testo sulla pagina. Nell'edizione italiana, la traduzione è: "L'uomo è malato perché è mal costruito. Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli via questa piattola che lo rode mortalmente, dio, e con dio i suoi organi. Legatemi pure se volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo. Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, l'avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua libertà. Allora gli reinsegnerete a danzare alla rovescia come nel delirio del *bal musette*, e questo rovescio sarà il suo vero dritto", in A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, Roma, 2000 (con CD allegato contenente registrazione della trasmissione) p. 53].

² A. Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main, 1969, p. 123 [*Le théâtre et son double*, Parigi, 1964. Trad. it. Il teatro e il suo doppio, Torino, 2000].

³ Wolfgang Hagen, *Das Radio*, Monaco, 2005, p. 113.

⁴ [L'autore fa riferimento a Wladimir Porchè, direttore generale della RTF. Si segnala che solo pochi anni più tardi, Pierre Schaeffer all'inizio del volume *A la recherche d'une musique concrète* (1952) manifestò pubblicamente la propria gratitudine a Porchè per lo spazio e le risorse concesse alle sue ricerche].

⁵ [Pouey, che aveva sollecitato la collaborazione artistica di Artaud, era precisamente "direttore delle emissioni drammatiche e letterarie" della RTF. Per una ricostruzione della vicenda, si veda l'apparato di note in Antonin Artaud, *Ouvers complètes*, XIII, Parigi, 1974, pp. 323-339].

⁶ Citato in Allen S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham, North Carolina, 1995, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p.27.

⁸ *Ibid.* [La traduzione è ripresa, con leggerissime varianti per maggior rispetto del colore provocatorio dell'originale, da P. Boulez, *Note di apprendistato* (a cura di Paule Thévenin), Torino, 1968, p. 59. Si deve notare che proprio la curatrice di questa rac-

colta di scritti di Boulez, Paule Th evenin, fu tra le voci recitanti di *Pour en finir...* (cfr. Artaud, *Ouvres complètes*, p. 325). Si potrebbe anche supporre che Boulez stesso fosse stato presente alla presentazione privata del 5 Febbraio 1948, come d'altra parte sembra accennare proprio nella dichiarazione citata].

⁹ [L'autore si riferisce naturalmente all'antico libro cinese degli oracoli. L'edizione italiana si basa sulla versione del sinologo tedesco Richard Wilhelm, del 1924, con prefazione di C.G.Jung: *I ching, il libro dei mutamenti*, Milano, 1991].

¹⁰ [Il termine tedesco *H rspiel* potrebbe valere in italiano come "radiodramma", ma in realt  viene usato in Germania per indicare un genere di "racconto sonoro" divenuto nel tempo in parte autonomo dal mezzo radiofonico].

¹¹ Paul Pörtner, *Die menschliche Stimme*, trasmissione in tre parti, Nord Deutsche Rundfunk, 1974. Si veda Ingo Kottkamp, *Stimmen im Neuen H rspiel*, Münster, 2001.

¹² Joe Milutis, "Radiophonic Ontologies and the Avantgarde", in *Experimental Sound & Radio* (a cura di Allen S. Weiss), Cambridge, Mass., 2001, p. 68.

¹³ Inizialmente si impose un modello di programmazione detto *song'n'pattern*, che precedette il vero e proprio *serial*.

¹⁴ Susan Douglas, "Listening", in *Radio and the American Imagination, from Amos 'n'Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*, New York, 1999. Michelle Hilmes, *Radio Voices. American Broadcasting 1922-1952*, Minneapolis, 1997.

¹⁵ Hagen, 2005, p. 226 e sgg.

¹⁶ [L'autore si riferisce al saggio di Adorno *L'impiego musicale della radio* (in parte basato su un articolo del filosofo tedesco pubblicato sulla rivista statunitense *Radio Research* nel 1941). Poi in T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituito*, Torino, 1969].

¹⁷ Herbert Kapfer, *Vom Sendespiel zur Medienkunst. Die Geschichte des H rspiels im Bayerischen Rundfunk*, Monaco, 1999, p.158.

¹⁸ *Ibid.*