

alberto abruzzese
dalla parte dell'ascoltatore

Certamente non è facile tirare le fila di giornate di discussione così intense e al pari variegata. Proverò a farlo, mettendo l'accento sui momenti per me più interessanti del discorso che qui è stato fatto, sempre e comunque con lo slancio emotivo che il tema sembra suscitare quasi automaticamente (e già questo è un motivo centrale di riflessione, nel cuore della domanda sostanziale che ci dobbiamo porre sulla natura non solo tecnica e sociale, ma simbolica e esperienziale della radio). Cercherò soprattutto di toccare alcune questioni generali che mi sembrano meritevoli di ripresa e approfondimento, nonostante la lunga serie di appuntamenti seminariali e pubblicazioni –in ultimo il poderoso lavoro di bilancio e rifondazione compiuto da Enrico Menduni– di cui attualmente i linguaggi e gli apparati radiofonici stanno godendo.

Una prima considerazione. Una serie di storici si sono susseguiti durante questi giorni. Essi appartengono tuttavia a una categoria di storici che non lavora tanto sulle fonti scritte, quanto piuttosto sulla propria esperienza di testimoni e protagonisti. Professionisti che già da tempo conoscevano bene la radio, perché vi hanno dedicato fasi centrali del proprio lavoro e una forte vocazione. È stato dunque molto interessante ascoltare dalla loro viva voce i fatti e non solo le opinioni di chi ha partecipato alla vicende passate, spesso originarie, della radio, potremmo dire alla sua storia corale, con la preziosità documentaria dei suoi infiniti accadimenti. Con i suoi altrettanto preziosi localismi. Molti se non tutti i giovani studenti qui raccolti nell'ascolto di queste autobiografie professionali sino ad ora non conoscevano l'esperienza di radio locali che hanno avuto un significato totalmente diverso (oppure assai meno di quanto si creda?) da quello che i tempi nostri attribuiscono alla proliferazione in tutto il territorio nazionale di stazioni trasmittenti private. Hanno potuto verificare, così, la natura di uno sviluppo tecnologico e di nuovi profili professionali, che hanno avuto la loro radice non nelle culture dei consumi, ma nella militanza ideale, politica e sociale di chi, alla fine della Seconda Guerra mondiale, ha partecipato all'uso del linguaggio radiofonico immediatamente dopo la Liberazione. La distruzione bellica di gran parte del mondo civile (la Bomba, i lager del nazismo e dello stalinismo), dunque il panorama delle

sue rovine, aveva creato il clima adatto a riproporre non solo gli strumenti ma anche i valori dell'oralità. Un clima di rifondazione.

A parte il fascino di queste memorie e l'apporto storiografico che esse ci donano, possiamo trovare in questo stesso quadro di considerazioni alcuni utili suggerimenti teorici e operativi, intorno a una specifica vocazione della radio, quella di emergere in situazioni locali, di disastro, di catastrofe. Dunque, ci è possibile avanzare la tesi di un legame costante, di una affinità elettiva, tra le parole dette e non viste della radio e le fratture e ferite del mondo, i momenti tragici, terribili, ma anche cruciali, innovativi, segni evidenti e irreversibili di trasformazioni radicali della vita quotidiana, di mutamenti sociali e istituzionali, di nuove dimensioni locali e nazionali, di nuove culture emergenti. Se così è, a questa tesi bisognerebbe rifarsi non solo per il passato ma anche per il presente della radio. Cercare di capire cosa significhi il fatto che essa abbia vissuto in questi ultimi anni un "ritorno" d'attenzione particolarmente forte e ancora più netta, più calda, si sia fatta la sua fortuna sul piano simbolico. E i simboli, contrariamente a quanto in genere si crede, sono luoghi di massima operatività, di potenti insorgenze umane, di azioni sociali. Vuole dire -certo non mancano analisi sociologiche, politiche e culturali per sostenerlo- che in profondità, al di sotto del luccichio tecnologico dei new media, dei loro lampi e delle loro ombre, stiamo di nuovo vivendo una congiunzione terribile ma produttiva tra parola e grandi mutamenti della nostra identità collettiva e individuale? Credo che a farci rispondere affermativamente sia il permanente carattere di catastrofe che lo sviluppo del pianeta ha assunto.

Tuttavia dobbiamo frenare l'entusiasmo con cui siamo portati a valorizzare la radio come l'unico mezzo di comunicazione di massa da contrapporre ai valori e agli effetti più negativi dell'industria dei consumi. Infatti, nel vasto panorama temporale e mondiale degli usi storici e presenti della radio, bisogna includere non solo le sue punte "eroiche" e le sue dinamiche di "movimento". L'avvertenza vale anche per l'Italia, si tratti dello spirito democratico, che -sin dai primi mesi della Ricostruzione- andava contrapponendosi allo spirito autoritario del fascismo, si tratti della effervescenza anti-istituzionale di emittenti come "Radio Alice", postazione avanzata di insubordinazione mediale durante gli anni Settanta. La radio non è di per sé dalla parte del Bene. Nel quadro che intendiamo farcene, bisogna includere anche le "radio di regime", sapendo

che questa definizione riguarda emittenti nazionali di regimi sociali particolarmente autoritari, ad esempio l'uso angoscioso e terroristico che della radio fu fatto da Hitler (e così genialmente ridicolizzato da Chaplin), ma anche organi di informazione di "società chiuse" e persino le forme più evolute di radio democratiche, in cui la ricchezza dei consumi coincide pur sempre con sofisticate strategie di controllo e di consenso. L'Impero soffiava la sua voce anche attraverso i microfoni della radio. E potrebbe tornare a farlo nelle sue forme più tragiche, illiberali e delittuose. In questo momento sta sicuramente facendolo in più parti del mondo civile e incivile. Sicuramente nei luoghi del fondamentalismo religioso (e vedremo, tornando su questo, la ragione profonda di una parentela diretta tra religione e radio –del resto assai bene intuita e praticata dai militanti cattolici italiani, che alla radio, attribuirono la definizione esplicita, quanto impegnativa, di "microfono di Dio").

Qui entriamo nella materia più problematica della nostra esperienza di contemporanei. Nel cuore delle democrazie occidentali e in Italia. Tra le radio di cui abbiamo ascoltato la storia, ve ne sono alcune che hanno avuto, come si è detto, un forte significato locale, una sentita capacità di interazione con il territorio in quanto comunità reale, fisicamente presente. Fu il momento di una esperienza che potremmo dire neo-risorgimentale. Ben presto tuttavia la continuità dei grandi apparati nazionali ha necessariamente preso il sopravvento e la radio ha svolto, prima della TV, il ruolo che ai media pubblici, monopolio di Stato, è stato affidato dalle strategie della riunificazione ideale della Repubblica Italiana, della sua costruzione identitaria e culturale (solidarietà, alfabetizzazione, educazione civica, emancipazione, istruzione, socializzazione, opinione pubblica, e anche esercizio della vita politica).

Oggi il quadro delle dinamiche di conflitto e integrazione tra culture locali e culture nazionali, tra media pubblici e media privati, tra dimensione nazionale e dimensione internazionale, tra valori e strategie delle istituzioni dello Stato e dei Governi e valori e strategie del mercato e dei prodotti di consumo, è assai più complesso. Assai più potenti, ma anche difficili e contraddittori, sono i meccanismi di identificazione e partecipazione dei media generalisti, in cui a prevalere non sono state le radici "interiori" del linguaggio radiofonico, ma la portata "esteriore", spettacolare dei linguaggi televisivi. Immagini e non voci. Ce ne ha parlato, tra gli altri, Michele Sorice. E tutto questo

ha a che vedere con la nuova dimensione che diciamo "glocal". Parola "magica" questa, ma ricca di senso, efficace e arcana allo stesso tempo, parola che con compiacimento, riscontro finalmente essere usata senza pudore e inibizione. Per molti anni è stata una "brutta parola". In quanto neologismo, risuonava infatti cacofonica. Ma dietro alla evidente forzatura espressiva dei neologismi vi è sempre la sostanza più profonda di un mutamento, l'apparire di un qualcosa che "prima non c'era". Ora, se si ha il coraggio di pronunciarla, vuole dire che ci rendiamo conto della nuova qualità di cui vuole dare il senso. Sentiamo la necessità di dire questo "paradosso". E la radio appartiene proprio a questo paradosso: l'ormai inestricabile congiuntura tra strategie della globalizzazione e tattiche del localismo.

Ma procediamo con ordine. Abbiamo ascoltato non solo le varie chiavi interpretative della dimensione espressiva e sociale della radio, ma anche le fonti, la letteratura scientifica su cui esse si fondano. Da questo tipo di interventi sono nati suggerimenti interessanti, di ordine artistico, espressivo o politico-culturale, per quanto, in certi casi almeno, piuttosto sbilanciati su testi che, magari contrariamente alla loro intenzione originaria (si pensi al filone marxista e a quello francofortese), hanno fatto da impedimento ideologico ai fini di una oggettiva valutazione dei mezzi di comunicazione (e, quando non si riesce a vedere l'oggetto del discorso, si perde anche la possibilità di vederne il soggetto).

In effetti, guardando alle origini dell'industria culturale novecentesca, abbiamo a disposizione un gran numero di testi, per non limitarci soltanto al volume di intuizioni fornito da McLuhan (raro che noi si possa ancora oggi dire qualcosa che vada oltre questo straordinario "veggente"). Certo disponiamo assai più di libri e ricerche sui linguaggi dell'immagine che su quelli della radio (si scrive assai più su ciò che domina il mercato di quanto si scriva su ciò che gli resiste o se ne differenzia o lo anima). Anche per me si tratta di indicare un autore chiave, essenziale per la mia formazione, estremamente utile in merito alle cose per cui e su cui ho lavorato in tutti questi anni, sin da quando il mio primo oggetto di studio è stato il cinema (l'immagine dunque e non la voce). Penso che un autore su cui riflettere, tornare a riflettere, debba essere Arnheim. Credo, infatti, che egli possa tuttora darci preziose indicazioni su quanto di problematico va emergendo da questa nostra giornata di studio. A tal fine, bisogna risalire a un suo contributo molto interessante,

perché scritto mettendo a confronto, intrecciando, due dimensioni espressive: il cinema e la radio. Appunto le immagini e i suoni. Non solo la parola –comunque così legata alla scrittura o quantomeno ai valori gerarchici dei testi scritti– ma anche la musica e il rumore, componenti semantiche della radio che, invece, di solito vengono trascurate o enfatizzate, *in positivo da parte delle culture dei consumi e, in negativo, da parte dei pregiudizi ideologici che dividono la dimensione dell'intrattenimento dalla dimensione dei contenuti.*

Il cinema, alla sua origine, è immagine senza parole, mentre la specifica natura tecnica della radio è invece quella di essere parola senza immagine. Le due sfere espressive non si incontrano nel cinema sonoro (immagine filmica arricchita di voci, compimento della riproducibilità tecnica del set). Ma si incontrano nella televisione. Essa soltanto è l'effettiva unione di radio e cinema, della natura di flusso della prima e della natura di immagine in movimento del secondo. La televisione –con tutta la sua autorità di tecnologia estremamente adatta a risolvere e superare i problemi di efficacia commerciale e sociale del grande schermo (la sua dimensione di spettacolo pubblico, caratterizzato ancora dalla rigida appartenenza del suo consumo alla dimensione fisica della sala e del territorio urbano) e della radio (una forma di rappresentazione, locale e simultanea, del mondo reale, costretta tuttavia a rinunciare alla visibilità, all'emozione collettiva dello spettacolo)– spazza via l'illusione che al linguaggio radiofonico e al linguaggio del cinema muto potesse spettare la stessa stabilità e cristallizzazione dei linguaggi della civiltà premoderna (architettura, scrittura, pittura, scultura, musica, teatro, danza). La televisione superò brutalmente l'idea che, nella tarda modernità, nelle sue forme di rappresentazione più forti e egemoni, potesse sussistere una parola senza immagine ed una immagine senza parola. È da quel momento che televisione e radio entrano in una contrapposizione emblematica. Per quanto le relazioni sociali espresse dalla radiofonia siano state di fatto subordinate a quelle tele-visive, il "vuoto di immagine" su cui si fonda il linguaggio della radio ha sempre continuato a esercitare una fortissima attrazione. A produrre significati inattesi.

Ma vediamo meglio. Arnheim attribuisce un particolare carico di valori estetici al cinema muto e alla radio. La sua teoria affonda dunque sino alle radici delle tradizioni estetiche della modernità. Attentissimo studioso della pittura, da cui per più aspetti la fotografia non sembrava essersi discostata, tende a trattenere in un quadro

interpretativo di natura artistica anche i linguaggi del primo novecento. Infatti, Arnheim sosteneva che la radio rientrava nel dominio dell'arte, perché costretta a rappresentare il mondo creando immagini attraverso una materia invisibile o se volete uno spettatore cieco. Al contempo sosteneva che il cinema delle origini (cioè quello senza colonna sonora) rientrava nel dominio dell'arte, perché costretto a rappresentare il mondo creando parole, senso, attraverso una materia muta o se volete uno spettatore sordo. Radio e cinema hanno dunque la specificità di una tecnica che non può riprodurre la realtà così come essa è, ma solo rielaborarla, "fingerla", tradurla in altro (appunto come la pittura o la scultura o la musica).

Alcune premesse delle migliori teorie ma anche delle cadute ideologiche presenti nella letteratura sulla radio sono in relazione alle varie modalità storiche e culturali con cui questa differenza tra arte e realtà è stata via via elaborata da tradizioni che vanno dalle prime regole neoaristoteliche sul verosimile alla nascita settecentesca del romanzo borghese (individuo versus storia e autorità), alle estetiche del primo romanticismo (spirito versus mondo; soggetto versus oggetto), del genere fantastico (immateriale versus materiale) e delle grandi narrazioni popolari di massa (soggetti collettivi versus i rapporti sociali dei vecchi regimi), sino, da un lato, alle teorie del realismo borghese e poi marxista (linguaggi del rispecchiamento e disvelamento economico-politico della realtà) e dall'altro lato alle avanguardie storiche (reale versus realtà, l'invisibile versus il visibile) e, per più aspetti, alle "teorie critiche" sulle forme di rappresentazione della società capitalista (mondo autentico versus mondo inautentico, cultura versus civilizzazione).

Seppure con qualche forzatura, fra tante tradizioni potremmo individuare due aree culturali (e di ceto, sociali) che le attraversano: chi si orienta verso estetiche impegnate a esprimere la dimensione delle arti come modi di produzione e riproduzione della realtà e chi, invece, si orienta verso la loro radicale alterità rispetto al mondo reale. Questi ultimi a loro volta si dividono tra quanti interpretano tale alterità sul piano dei contenuti sociali (vi possiamo includere anche molte teorie e pratiche dell'informazione) e quanti, al contrario, la interpretano sul piano delle forme espressive. Per gli uni vale la comprensione di un testo, per gli altri la percezione.

Arnheim si colloca sul versante della percezione, ma anche su un asse estetologico fortemente influenzato da Hegel ("morte del-

l'arte classica" e dunque mondanizzazione delle forme) e abbastanza analogo a quello del primo Lukacs. Infatti, in perfetta analogia con Arnheim, Lukacs –proprio ragionando sulla tecnica– aveva visto nel cinema il rilancio delle estetiche romantiche del bizzarro e del fantastico, quindi una radicale manipolazione e falsificazione della realtà fisica. Sul piano dei linguaggi espressivi, qui arriviamo sin dentro la crisi delle forme artistiche tradizionali del romanzo (interiorità della voce) e del teatro (esteriorità della voce): rispetto a queste grandi forme di rappresentazione del mondo, cinema muto e radio si annunciavano adeguati a incarnare le grandi metamorfosi interiori più ancora che esteriori della dimensione metropolitana.

Si legga, a questo proposito, il fondamentale saggio di Franco Moretti sulle "opere mondo", testi con codici di lettura alfabetica che, pur essendo al culmine della civiltà letteraria, non reggono più la polifonia dei territori metropolitani e, "scendendo" su questo piano, perdono terreno –perdono di pregnanza territoriale– rispetto ai linguaggi audiovisivi (in particolare proprio quella scrittura di flusso, quell'interiorità appunto radiofonica, che spiega, ad esempio, la struttura testuale di un James Joyce). Opere che perdono di efficacia rispetto alla vocazione mondana dei media che avevano sviluppato l'esperienza metropolitana. Ma –si risalga alle analisi di Simmel sulla moda e alle elaborazioni individualiste e altoborghesi di Broch sul fenomeno del kitsch (in cui erano compresi anche radio e cinema)– si trattava di una mondanità che vive tuttavia il senso di morte di una intera civiltà e l'attesa collettiva di una radicale trasmutazione dei valori. Le nuove tecnologie dello schermo e della radio risultavano dunque adatte a comunicare –mettere in comune– l'esperienza vissuta assai più che le istituzioni del sapere e il quadro millenario delle arti. È per questa via che, attingendo alla impostazione estetica del discorso di Arnheim sulla radio, tocchiamo la sostanza originaria del suo conflitto con la televisione (che tuttavia proprio dalla radio è scaturita in quanto linguaggio "di flusso").

Infatti Arnheim, ebbe modo di affrontare il senso delle sperimentazioni televisive già in atto negli anni Trenta, dunque in concomitanza con l'applicazione cinematografica della colonna sonora (a sua volta derivata dalla lunga storia della riproducibilità tecnica del suono e dal ruolo che il fonografo aveva avuto nella strategie di consumo familiare della musica e della parola, un settore fondamentale per tutto lo sviluppo dell'industria culturale di massa e per le relazioni di reciprocità

che essa ha determinato tra sfera pubblica e sfera privata, domestica). A giudizio di Arnheim, il linguaggio audiovisivo fuoriusciva dall'orizzonte delle arti perché la sua tecnica consentiva una immediata capacità di riproduzione della realtà. Tecniche della rappresentazione e mondo finivano per coincidere. La specificità della televisione sarebbe stata dunque quella di intervenire sulla società, ma non quella di lavorare sulle forme della sua trasfigurazione simbolica. Seppure segnata da una riserva estetica, appare qui la consapevolezza che le forme di comunicazione stavano mutando di statuto. Un passaggio che avrebbe dovuto imporre agli studi sui media una particolare attenzione a valutare le ricadute di questo processo tanto sulla sfera artistica (il restringersi della sua significatività sociale) quanto sulla comunicazione sociale (la sua progressiva estetizzazione).

Ma la questione, come cercherò di chiarire più avanti, è assai più complessa. I grandi mutamenti della comunicazione non sono mai una semplice trasformazione delle forme espressive, il solo avvento di nuove tecnologie, ma anche e soprattutto la presa d'atto di contenuti "diversi" e dunque dei bisogni identitari di soggetti che emergono dal buio e dal silenzio in cui i sistemi sociali li hanno confinati e trattenuti proprio grazie alla qualità delle piattaforme comunicative di cui hanno saputo e voluto disporre. Proprio su questo versante credo che si debba cercare di ripensare la radio.

Ma, prima, vorrei riprendere qualche altro spunto tematico da utilizzare per il mio ragionamento. Proprio tenendo presente il quadro teorico in cui, alla sua origine, la radio è stata inserita, ho trovato molto interessanti i contributi che qui hanno sviluppato in particolare un punto di vista storico-linguistico e storico-letterario. Anzi, mi auguro che su questo piano si possa ritornare in futuro, rileggendo criticamente i momenti in cui la radio ha pesato sulle trasformazioni della lingua italiana (di volta in volta variando e miscelando la propria vocazione generalista, mirata a creare una coinè nazionale, e la propria vocazione localista, mirata invece a creare il recupero o il rilancio di tradizioni dialettali e ancor più una loro reinvenzione). In particolare i momenti in cui ha fatto emergere il proprio nesso costitutivo con la scrittura e con la lettura a viva voce (attingendo ai giornalisti della carta stampata e ai letterati che, nella radio emittente pubblica, si concentrarono –per autentica convinzione o per opportunità– nel ruolo di scrittori di testi radiofonici e di ideatori di programmi culturali).

Del resto, tornando a riflettere sui passaggi che hanno storicamente caratterizzato il rapporto tra radio e tradizione (cultura, impegno intellettuale e artistico, missione divulgativa), potremmo trattare, con strumentazioni più ricche e articolate, questioni che costituiscono gli elementi di crisi e insieme di sviluppo anche della radio di oggi. Mi riferisco, ad esempio, al dibattito tra chi vorrebbe una radio con più testi verbali e chi, invece, la vorrebbe interamente affidata a testi e performance musicali. Un dibattito che non a caso passa anche tra vecchie generazioni (alfabetizzate, dedite a prodotti culturali e di informazione) e nuove generazioni (immerse nella sfera audiovisiva, sempre più acustica, fluida e emotiva dei consumi). Dunque: più parole o più suoni. Lo schematico che emerge da queste contrapposte posizioni mette in luce soltanto la prevalente caduta di attenzione per la sperimentazione da parte di chi pensa e governa la qualità e progettualità degli apparati di produzione radiofonica (soprattutto quelli di grande dimensione –penso quindi alla RAI– in cui le risorse da destinare ad attività sperimentali dovrebbero essere assai alte, mentre invece radio di dimensioni più ridotte, magari proprio a causa degli scarsi mezzi di cui dispongono, tentano e a volte riescono a conseguire qualche innovazione di processo e di prodotto).

Il conflitto tra contenuti e forme (che di questo si tratta) è la risorsa di base per la sperimentazione di nuovi linguaggi. Ma non può certamente essere praticato ricorrendo a paradigmi oppositivi (che sono causa, in tutta la loro staticità e ripetitività, di esiti negativi anche sullo stesso piano del profitto, della resa economica). Se la differenza e la distanza tra tradizioni della parola e tradizioni della musica vengono affrontate soltanto sul piano ideologico o su quello del mero interesse di mercato (abbandonate quindi a una altrettanto rigida segmentazione delle fasce di pubblico in target tra loro incomunicabili), cade ogni possibilità di passare dalla tendenziale chiusura espressiva, tipica dei paradigmi culturali di natura oppositiva, alla maggiore apertura semantica che invece le strategie di contaminazione e ibridazione, tipiche delle culture post-moderne, sono assai più in grado di garantire. Si tratta, allora, di trasformare in musica i bisogni sociali che stanno minando le strutture lessicali e sintattiche della parola e di trasformare in parola i bisogni sociali che stanno sempre più caricando di senso identitario e narrativo le strutture spazio-temporali della musica, dei suoni e dei rumori. Credo che ricerca, sperimentazione e for-

mazione –se mai verranno riattivate– dovrebbero muoversi proprio in questa direzione.

Si pensi, in tal senso, a ciò che sta accadendo nel cinema ad alto livello spettacolare, il cinema degli effetti speciali, del sublime tecnologico: forti traumi percettivi, realizzabili solo attraverso la costruzione di dimensioni del visibile sempre più notturne e di ambienti acustici sempre più in primo piano, “punti di immersione” in cui gettare lo spettatore. Fu il primo romanticismo a porsi l’obiettivo di dare alla parola le stesse proprietà formali della musica, la stessa libertà assoluta dal significato, dal contenuto apparente della vita civile, ovvero dalle norme della razionalità sociale, delle sue grammatiche e sintassi, delle sue figure e narrazioni.

Fu dunque l’ambito della poesia e della letteratura fantastica a innestare processi innovativi che hanno avuto a che vedere tanto con le punte autoriali più alte della cultura d’élite, quanto con la progressiva crescita della società dello spettacolo (sino a consegnare a quest’ultima un ruolo egemone nelle strategie di metabolizzazione simbolica della realtà). È ancora tutta da fare la lunga storia ottocentesca e novecentesca dei modi in cui i “sensi” del soggetto fruitore sono stati progressivamente strappati a condizioni testuali rigidamente fondate su una precisa gerarchia tra funzioni semantiche affidate alla vista o all’udito o al tatto. Potremmo dire che proprio il dispositivo poetico della sinestesia (uso il termine in senso lato) è stato direttamente alla base delle modalità espressive (e di sviluppo) dell’industria culturale.

Sino ad arrivare ai casi a noi più vicini. Ne elenco alcuni. Per primo, ovviamente, il ruolo che parola (anzi, scrittura) e musica stanno svolgendo nella grafica digitale, in particolare laddove esse fanno da sigla o da segnaletica a fini di guida e rafforzamento dell’immagine iconica (in larga analogia con la fortuna che i formati “corti” hanno avuto nel processo di frantumazione delle grandi narrazioni e dei palinsesti dell’audiovisivo). Altrettanto significativa la “radiofonizzazione” della TV, ridefinizione in chiave acustica tanto della testualità televisiva (trasmissioni a prevalenza verbale) quanto delle condizioni del suo consumo situato (ascolto distratto, dislocato rispetto all’immagine). Significativa anche l’ambientazione video delle clip musicali (verifica non tanto della potenza delle immagini quanto piuttosto della loro totale immersione nella sensibilità mnemonica e evocativa della musica, dei suoi ritmi, delle

sue frasi melodiche, dei suoi effetti di partitura, delle sue capacità multisensoriali).

Ma in questo percorso sinestetico, a costituire un momento in tutto centrale perché vero e proprio scatto generativo, sono state le avanguardie storiche (si pensi alle eccitazioni sensoriali dell'espressionismo, del dadaismo e del surrealismo; alle sonorità ritmiche dell'astrattismo) e poi la sperimentazione delle neoavanguardie (si pensi alle performance scaturite dai nuovi materiali espressivi messi in opera da Cage creando eventi senza più confine tra un'arte e l'altra, tra una forma di comunicazione e l'altra; si pensi alle regie dei gruppi teatrali "romani", in cui il ruolo della parola evaporava a vantaggio della musica, che finiva così per sostituirsi persino alla testualità verbale, sino ad allora obbligata, del repertorio classico). Infine, tornando allo specifico linguaggio di cui stiamo parlando, mi pare che qui sia stato ricordato anche Walter Benjamin, il suo fondamentale suggerimento di dare luogo a una specifica drammaturgia radiofonica (un genere –ricordiamo anche Bertold Brecht– in cui avanguardia e realismo si incontrano).

È proprio sul versante di tutte queste capacità sperimentali che la radio ha dimostrato assai bene la propria capacità di iniziativa e elaborazione. Come mezzo in sé e come invenzione di programmi, formati in grado di lanciare prototipi per il futuro (si pensi anche soltanto alla fortuna televisiva che avrà la "soap opera", genere di fiction seriale inventato dalla radio; in Italia si pensi all'apprendistato radiofonico di un Alberto Sordi e di molti altri attori che saranno la marca di qualità del cinema italiano, ma si pensi anche alle invenzioni "demenziali" di Boncompagni e Arbore, che proprio usando il linguaggio radiofonico per fare ironia sulle culture della TV, per dissacrarle, hanno dato luogo a prodotti neotelevisivi altamente innovativi, a mio giudizio vertici sino ad oggi insuperati nel campo dei programmi d'intrattenimento). A suo tempo, dunque, la ricerca radiofonica è stata spesso assai più vivace di quella televisiva (escludendo da questo confronto ciò che i programmisti televisivi sono andati creando sul piano dei prodotti di consumo massivo).

Per quanto riguarda la sperimentazione italiana, si ha la possibilità di verificare alcune punte di investimento culturale che la radio della RAI ha saputo raggiungere e che ora, come s'è già detto, ha abbandonato, venendo meno al suo ruolo pilota. Proprio quando se ne avrebbe più bisogno. Il caso da ricordare –ancora oggi in grado di

fornire indicazioni molto utili, perché in largo anticipo sul contesto dei consumi- è Radiobox. Con chi ha partecipato al lavoro compiuto da Pinotto Fava nell'ideare e realizzare i prodotti destinati a questo contenitore (assai noto, seppure in una cerchia relativamente ristretta di iniziati e di amatori), sarebbe stato difficile ragionare sull'opposizione tra parola e musica come ci costringono a fare oggi.

L'esperienza di Radiobox si inserisce nella storia dei rapporti tra lavoro intellettuale e apparati radiofonici. In questo convegno vi abbiamo fatto riferimento. In questa storia possiamo distinguere alcuni momenti significativi. Nello spazio radiofonico della RAI abbiamo avuto una prima fase di strutturazione istituzionale, quando, dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, alcuni scrittori (penso a autori come Pratolini, che la utilizza in chiave neorealista, ma l'elenco da fare sarebbe lunghissimo) e letterati di qualità (a parte Gadda, penso a Giulio Cattaneo) potevano contare su una dimensione dei mass media italiani (e dei loro pubblici) ancora fortemente innervata nelle tradizioni della cultura e della scuola. Successivamente, proprio con una trasmissione come Audiobox, lo slancio istituzionale è venuto meno a fronte della crescente complessità sociale e, passando alla sperimentazione, si è avuto l'ingresso (in qualità di collaboratori) di giovani creativi (penso in particolare a Gabriele Frasca), parimenti versatili nel campo della parola poetica e drammaturgica, della musica e dell'immagine. In grado cioè di percepire le maggiori novità espressive non più in base a una vocazione educativa ma in rapporto a culture emergenti dai processi di innovazione tecnologica e caratterizzati da una oggettiva sperimentazione linguistica. Questa ha avuto alle sue spalle una fase di innesto tra apparato radiofonico e culture delle neoavanguardie e si pensi, sul piano della scrittura, all'esempio già offerto dal Gruppo 63, da intellettuali e scrittori, come Umberto Eco, Edoardo Sanguineti e Angelo Guglielmi (divenuto a lungo non poco influente in RAI). Eppure, in una fase di mutamenti clamorosi come quelli "messi in forma" dai new media, la progettazione di un linguaggio radiofonico adeguato allo spirito del tempo sembra invece rifiutare questi antecedenti (e i tanti altri che ho tralasciato). Sembra essere assente. Perché? Forse perché queste tradizioni appartengono ad un rapporto tra apparato di produzione e sperimentazione che oggi non può più rinascere negli stessi termini. A chi e in nome di chi dovrebbe essere affidata l'innovazione di prodotto?

Una domanda da rimandare alle conclusioni. È invece il momento di riflettere sul termine *medium*, che, nel suo *uso* al neutro plurale, *media*, dice qualsiasi forma di comunicazione ad alto livello tecnologico. Ad un certo punto delle strategie di mondializzazione del tempo e dello spazio, questa parola latina, ha perduto il proprio semplice e generalissimo significato di mezzo, per stravolgersi nell'interpretazione "americana" che la contemporaneità televisiva le ha imposto, facendola diventare la più forte "parola simbolo" della tarda modernità. Persino più forte di metropoli. Forse più forte di politica o guerra o sovranità. O di società. O di tecnologia. Avendo assorbito in sé l'anima di ognuno di questi domini, sembra avere a che fare direttamente con la vita e morte, ammantarsi del loro mistero.

Medium: tutto ciò che sta nel mezzo delle cose del mondo. Tutto ciò che, appunto, le media, le mette in relazione, in comune. Le fa comunicare. Parola di accesso diretto all'universo metaforico e reale delle più tipiche forme d'esperienza del Novecento, di questo nostro "ultimo" secolo di storia. Parola che –pronunciata in lingua straniera– risuona come eclatante ibridazione tra Antico e Moderno. Trionfo del presente sul passato. Dell'inautentico sull'autentico. Una parola che indica il punto di sintesi immateriale di tutti i processi di artificializzazione. Una parola che assorbe in sé tutti i significati delle più tipiche forme espressive delle società altamente industrializzate e massificate. Rivelazione (apocalisse) di forme egemoni su ogni altra "arte" della rappresentazione. Nella loro forte commistione tra vita ordinaria e strategie del potere, i media hanno pienamente rivelato la loro sostanza più autentica: emanazioni dei nostri corpi, protesi fisiche, mentali e percettive dei nostri sensi. Dunque –dal più umile attrezzo primordiale ai più sofisticati dispositivi del computer– il medium è sì un utensile, un'arma e un ornamento, ma è parte di noi e dell'altro da noi. Il medium è lo spazio sensibile in cui si producono e consumano identità e conflitti.

L'uso di questo termine resta tuttavia vincolato all'idea istintiva (ma spesso teorizzata anche nella vecchia letteratura scientifica sulla "specificità" dei vari linguaggi e di conseguenza sulle gerarchie tra loro socialmente negoziate) secondo la quale, nella struttura di un singolo medium, i sensi impegnati nell'essere consumati costituirebbero una sorta di "barriera" rispetto ai linguaggi fondati su altre strutture sensoriali. Così, il medium della stampa

viene concepito, studiato, interpretato, criticato sempre all'interno della sua dimensione alfabetica. La sfera letteraria all'interno della sua stessa tradizione letteraria. Così pure per il cinema o la radio o la televisione. Si tende a dividere e ridurre il corpo in segmenti: la parte del lettore, quella dell'ascoltatore o quella dello spettatore. Si tende a trattenere questo corpo inibito e diviso all'interno dei rispettivi campi semantici (manovra di controllo, analoga a quelle strategie di sorveglianza che hanno sempre temuto la stretta vicinanza dei corpi, le condensazioni della folla, le contaminazioni tra spirito e carne, in quanto motivo di eccessi fisici e mentali, di alterazioni percettive, di deliri, desideri e azioni socialmente pericolose). L'identità corporea viene così inchiodata ai testi della comunicazione sociale sempre soltanto per una *parte*. L'*intero* non le appartiene. Il corpo non possiede la sua espressività, se non sul fronte più aspro e irriducibile, instabile e discontinuo, tattico e quotidiano, della vita ordinaria: nel trivio, al di là delle mura, dove non v'è la sicurezza di strutture definite, di testi ospitali, di territori ben ordinati. All'identità psicosomatica non è data la possibilità testuale, comunicativa, di prodursi e ricomporsi in una unità. Essa è Frankenstein: desiderio a cui è stato concesso l'uso di pezzi di corpo divisi e dunque morti (così come, nella fabbrica, accade al lavoro operaio e intellettuale, privato dei propri mezzi di produzione, della conoscenza dell'intero processo produttivo e della proprietà del prodotto).

La possibilità di riconoscersi e essere riconosciuta come persona sensibile al mondo le è data altrove, lontano dal corpo: nell'astrazione metafisica del soggetto moderno, nella sua intelligenza generale. Invece di rovesciare l'ordine del discorso, rimettendo al suo centro la pienezza sensoriale della dimensione corporea, si procede in direzione opposta: ciascun dominio dei sensi è proiettato –in tutta la sua specificità tecnica e in tutta la sua parzialità– su una speculare mappatura di forme di consumo: libri, radio, cinema, televisione. Qui, le condizioni sensoriali prestabilite dai singoli modi di produzione testuale (le parole della scrittura, le immagini del cinema, i suoni della radio, ecc.) vengono fatti contare assai più che l'identità sensoriale del soggetto della fruizione. In tal modo si arriva a teorizzare e praticare una brutale separazione tra le esperienze comunicative localizzate in ciascun medium e la dimensione cognitiva dei soggetti di queste stesse esperienze. Si arriva a separa-

re il piacere dalla conoscenza, il desiderio dalla sovranità sociale. La singola persona dall'identità collettiva in cui viene astratta.

Su questa forma moderna di divisione del lavoro umano impegnato nei fenomeni espressivi del consumo culturale fa dunque perno la possibilità di una ricomposizione dei singoli mezzi di comunicazione in una sola dimensione antropologica. Questa ricomposizione dipende da un'idea guida apparentemente opposta alla precedente e invece altrettanto tipicamente moderna, proprio perché rovesciamento ideologico e metafisico della dimensione immanente dei rapporti di potere. Infatti, questo genere di ricomposizione identitaria viene affidata alla astrazione di un soggetto universale, non più fatto di sensi ma di spirito, non più corpo ma sapere, non più individuo ma società. Soggetto dotato di una identità che è la storia del mondo, il suo "dovere essere" in quanto memoria e destino dell'Occidente. Così, ciò che la tecnica divide, lo spirito ricompone.

Queste idee, rivelano a mio avviso elementi di una realtà che, nelle condizioni dei nostri sistemi di potere, possiamo definire oggettiva e insieme falsificata. Soprattutto aberrante, quando ci induce a credere in percorsi autonomi e paralleli tra le diverse arti, tra i diversi linguaggi. È la tesi di quanti, pur ammettendo relazioni trasversali, prestiti, influenze, contaminazioni, calchi e analogie tra un linguaggio e l'altro, sostengono che la nascita del cinema e la nascita della radio hanno lasciato inalterato lo statuto delle precedenti arti e che anche la televisione generalista si salverà dai new media, continuerà a marciare accanto a loro, resterà al mondo come la scultura o la pittura. Soprattutto indicativa, quando la realtà che stiamo enunciando ci aiuta a capire che determinate forme espressive soddisfano sensorialità legittimate da regimi di potere ad esse speculari. Attraverso specifiche modalità di consumo dei testi, tali regimi filtrano e controllano i rapporti sociali che vi sono iscritti, privilegiando determinate soggettività rispetto ad altre.

Ad esempio: solo alcuni ceti si esprimono attraverso la scrittura alfabetica (e da essa sono espressi). Solo alcune fasce di pubblico apprezzano la trivialità o la pornografia, le sentono ricche di senso, desiderano abitarle. Solo i corpi delle nuove generazioni hanno familiarità con i linguaggi del computer. Solo a soggetti socialmente forti sono destinate gran parte delle strutture semantiche della modernità. La sensibilità femminile è respinta dalla scrittura ma-

schile. L'infanzia e la senescenza sono in ostaggio. Una infinità di soggetti non hanno altra forma di espressione che il loro disagio o il loro dolore. Per molti ceti chi è privo di tradizione culturale e di capacità comunicative ad essa commisurate risulta un barbaro. E, al barbaro, le forme espressive della civilizzazione risultano senza senso e un sopruso sulla loro sensibilità. E così via.

Dunque –se questa può essere, come io credo, una tesi convincente– i media, per più di un secolo della loro storia, sono andati rinnovandosi, arricchendosi e diversificandosi secondo progressive e distinte opzioni formali, sempre risultato di negoziazioni “politiche” strategicamente operate proprio in relazione alla dimensione percettiva che la qualità tecnica del medium mostrava di riuscire a soddisfare. Ne possiamo ricavare due modi di intendere i media: uno ideologico, l'altro politico. L'uno spiega l'altro. La povertà dei conflitti che si manifestano dentro le attuali culture dell'Impero si spiega nella caduta di ogni reciproca differenza e distanza tra ideologia e politica, nell'uniformità dei loro rispettivi linguaggi. Al primo modo di intendere i media, quello più ideologico –l'ideologia di un loro unico soggetto storico, di un'unica filosofia del mondo– possiamo rispondere con la rilettura politica del loro sviluppo lungo tutto l'arco dei processi di modernizzazione, mirando a dimostrare quanto invece cinema, radio e televisione siano nati da processi di destrutturazione dovuti ai mutamenti sociali. Dall'emergere di nuove soggettività. A tal punto da imporre alle pretese d'universalità dei soggetti espressivamente egemoni una continua ridefinizione sociale delle loro piattaforme comunicative. Vale a dire che, al culmine dell'Ottocento (ma già a partire dalla sua prima metà, si pensi a Edgar Allan Poe), la struttura semantica dei testi scritti e letti, è stata messa in crisi al suo stesso interno dalla forza emergente di appartenenze antropologiche esterne alla sua storia, sino ad allora aliene. Così da avere progressivamente indebolito, se non disgregato, il tradizionale sistema di potere, pretendendo di dare luogo –dare spazio– a nuovi bisogni espressivi e dunque nuove soggettività: quelle già emerse dal grande laboratorio dei linguaggi territoriali della metropoli. Processi di destrutturazione che tuttavia sono stati la materia conflittuale di cui la modernità si è nutrita per potere sopravvivere.

Il secondo modo di intendere i media è prevalentemente politico. Essi sono appunto le spazature in cui il potere si localizza, si fa

corpo, si fa esperienza. Sono le piattaforme espressive che possiamo riconoscere solo dopo averle liberate, strappate alla loro falsificazione ideologica, alla loro necessità di dividere e imperare, alle loro pretese e coperture universaliste. Se ci muoviamo in questa prospettiva, allora dobbiamo sapere riconoscere che, dietro alle ideologie e politiche della modernità (dalla stampa alla televisione generalista e dunque, al suo giusto posto di primo linguaggio di flusso, anche la radio) ogni innovazione tecnologica delle forme di comunicazione ha avuto come suo soggetto emergente, suo volano e motore, una sensibilità corporea nuova, prima non contemplata dal "panopticon" dei dispositivi di controllo e mediazione sociale. Se così è, l'analisi dei linguaggi radiofonici dovrebbe concentrarsi sui suoi punti di rottura, sui momenti in cui ha più mostrato e mostra di sentire il proprio limite a fronte di sensibilità che la "invadono" (si torna qui al problema della sperimentazione).

Ecco, proprio a questo punto del nostro ragionamento, dovremmo collocare la questione che oggi viene messa sempre più in rilievo e cioè il rapporto tra radio e new media. Un tema che viene giustamente trattato sia nei termini di affinità tra le due loro rispettive culture (in comune hanno personalizzazione, localismo, comunitarismo, oralità), sia di opposizione (la solidarietà pubblica e sociale della tradizione radiofonica per molti ancora si contrappone alla dispersione tribale delle reti), sia –naturalmente e credo inevitabilmente– di conversione digitale della radiofonia (esaltazione della sua già pienamente acquisita dimensione di mezzo mobile e miniaturizzato attraverso la potenza connettiva, l'interattività e l'ubiquità spaziotemporale dell'ICT).

Ma veniamo alle uniche conclusioni di cui sono capace e che forse sono in grado di dare in una giornata così ricca di spunti in ogni direzione. Purtroppo non sono così paziente da essere uno storico né così preparato da essere un linguista. Sono un mediologo. Per questo fare una relazione sulla radio mi sembra così difficile. A me impone di pensare al presente e al futuro. Su questo piano non si può che essere molto incerti, limitati, approssimativi. A maggior ragione ringrazio l'amico Angelo Semeraro di avermi invitato. È comunque una conferma della sensibilità con cui ha sempre mostrato di trattare le implicazioni comunicative di ogni istanza educativa e formativa. Spero di non deludere questa sua attenzione.

La domanda che mi pongo ogni qual volta sento parlare di radio o sono chiamato a parlarne riguarda il rapporto che essa può stabilire con gli altri media. Mi sono già soffermato su questa domanda: perché diamo un carico di senso così forte e esclusivo alla radio? È corretto teorizzare questo suo primato (di volta in volta dato per storico, estetico, ideologico, sociale, morale, politico)? Dovrei qui riprendere gli interventi di molti altri oltre a quello di Stefano Cristante. Dovrei intrattenermi sul quadro problematico suggerito dalle tracce di ricerca di Alberto Sobrero. Tenterò invece di insistere su alcuni concetti chiave: interattività, virtualità, territorio. In ultimo cercherò di avvicinare questi concetti alla particolare qualità tecnica della radio.

L'interattività è la dote che i new media rivendicano con più forza: non più linguaggi unidirezionali tra centro e periferia, vertice e base, dunque non più media monoculturali, vincolati ai valori della produzione e al controllo dei consumi. La rigidità dei mass media su questo piano è sicuramente un dato di fatto, fondato sull'organizzazione stessa dei loro apparati e sulle condizioni di fruizione dei loro testi. Anche se questo non deve portarci a credere o far credere che, seppure condizionate, deboli e assai tarde, non vi siano state e non vi siano tuttora modalità di comunicazione nella direzione opposta, cioè dal pubblico verso le stazioni emittenti. Anzi, proprio da queste forme di interattività latente, sommersa, ma costantemente all'opera nell'espressività degli orientamenti di mercato, le tecnologie dell'industria culturale hanno oggi ricavato l'energia per innovarsi, per dare luogo ai new media.

Per quanto riguarda la radio, indubbiamente siamo di fronte a un mezzo che ha una storia tutta particolare (per alcuni aspetti assai vicina alla recente storia dei new media): nasce infatti interattiva, dunque con la qualità tecnica di un personal media. Ma ben presto diventa un mezzo unidirezionale (esito radicale di quelle spinte economico-politiche che anche oggi, nonostante siano venuti meno molti punti di forza della società di massa, premono per un uso monoculturale e unidirezionale esteso anche alle reti telematiche e ai linguaggi digitali).

La virtualità è un mito che le nuove tecnologie digitali hanno ridefinito e rilanciato su grande scala. La virtualità è per certi aspetti la dimensione proiettiva, immersiva e fantastica di qualsiasi fiction, cioè di qualsiasi piattaforma espressiva che esalti la perce-

zione del consumatore tanto da "illuderlo" in una esperienza priva di ogni legame con la realtà (ma non per questo meno "reale"). I linguaggi digitali hanno la possibilità di lavorare direttamente sulla percezione e di raggiungere un grado finzionale mai prima raggiungibile sul piano tecnico.

Su questo piano, la radio appartiene al tipo di virtualità concesso ai media tradizionali (dal libro al televisore). Eppure, se in essa individuamo una particolare attinenza alla dimensione interiore del corpo, a uno spazio sensoriale fortemente immateriale e a capacità poietiche tanto più elevate quanto più libere dai condizionamenti della visibilità esterna (della scrittura e soprattutto dell'immagine), allora vi possiamo individuare una delle matrici "iconoclaste" del virtuale, la sua più viva componente etica.

Veniamo al senso della parola territorio. In un certo tipo di letteratura il termine territorio si contrappone a mappa. Vale a dire che esprime un luogo non in modo oggettivo (esso esiste di per sé, ha una realtà in sé, ha un senso di per sé) ma in modo soggettivo (esso esiste nelle forme di chi lo abita, è la forma stessa dell'abitare, è vita vissuta, esperienza). Pierre Lévy, tra i più attenti teorici del virtuale, volendo descrivere le dinamiche diacroniche e sincroniche delle società umane, ha fornito uno schema assai interessante: terra, libro, merce, intelligenza collettiva. La sequenza indica la simultaneità di quattro dimensioni territoriali, ma anche il progressivo loro slittamento da contesti comunicativi pesanti a contesti comunicativi sempre più leggeri, rarefatti, fluidi, ad alto potere connettivo. La radio ha rappresentato uno snodo fondamentale per i processi di smaterializzazione. Come la fotografia. Per questo l'una e l'altra si offrono oggi alla svolta digitale assai più nella qualità di territorio che di tecnologia.

Per essere più chiaro sulla qualità dei transiti tecnologici in cui penso sia corretto e utile inserire storia, presente e futuro della radio, debbo fare riferimento alla svista teorica con cui a mio avviso la sociologia non ha saputo riconoscere nei media un netto salto di qualità delle relazioni sociali. Credo allora che la attuale attenzione per il linguaggio radiofonico possa essere sottratta alla sua componente sociologica in quanto esso manifesta una dimensione territoriale dell'esperienza vissuta molto adatta a soddisfare l'emergere di soggettività che la tradizione identitaria del moderno ha sino ad ora mortificato. Una radio dunque che non si approssi-

ma a forme di interattività e virtualità generiche, ma ad una innovazione radicale dei suoi contenuti. Questa innovazione ha le sue più forti premesse nella svolta post-industriale e post-fordista di modalità espressive che da soggetto del consumo si sono fatte soggetto della produzione. È nel luogo del prosumer che i conflitti tra ideologia e politica possono riaprirsi. Dall'esperienza poetica del consumatore vengono le soggettività in grado di negoziare il senso e l'uso delle nuove tecnologie. Nell'esperienza di questi luoghi e di queste soggettività la radio può ritrovarsi e rigenerarsi.

Abbiamo accumulato una serie di considerazioni. Ora possiamo tornare a ragionare sulla qualità tecnica della radio. Ma questa volta –per il motivo che ho appena indicato (il consumatore che si fa produttore)– dobbiamo riflettere sulla qualità tecnica di chi parla e non di chi ascolta. Per fare questo, debbo partire dalla mia esperienza diretta. Del resto stiamo ragionando su protesi, estensioni corporee, e dunque è in gioco anche il corpo di chi, in questa sede, vi sta di fronte. Il mio corpo.

Quando vengo invitato a concedere una intervista televisiva, mi accade di riuscirci con qualche spigliatezza. Mi vedo parlare e so di parlare a chi mi vede. Lavoro sui gesti e sul mio apparire, sapendo di usare una piattaforma espressiva che ha a che spartire con le consuete finzioni pubbliche, con cerimoniali ben riconoscibili. La presenza in scena del mio corpo finisce per compensare ogni errore o silenzio della voce, ogni caduta del senso. Quando invece mi accade di essere invitato a parlare attraverso un microfono radiofonico, le sensazioni che provo sono tanto più affascinanti quanto più smarrite. Persino traumatiche. Il mio corpo e non solo i miei occhi sono ora immersi nel buio. Le parole da trovare non possono più essere il riflesso di chi ascolta, l'esteriorità che mi guarda e in cui io mi guardo, ma debbo cercarle nella mia interiorità. Dentro. In un luogo di cui non conosco i confini e che tuttavia devo sentire "ripieno", se non voglio precipitare nel nulla e far sentire il mio nulla a chi mi sta scavando dentro per ascoltarmi.

La postura del mio corpo nel parlare all'obbiettivo della telecamera tiene conto di una messa in scena, di una prospettiva, di uno spettatore di cui lo schermo decide comunque la situazione con larghi margini di prevedibilità. In quel momento sfrutto la pregnanza storica e sociologica del visibile, le geometrie euclidee delle imma-

gini e del loro consumo. Mi rassicuro della distanza tra me e l'altro che il mezzo mi offre. Invece, la postura del mio corpo nel buio della parola radiofonica non può godere di alcuna bussola, di alcun orientamento. Sono fuori da ogni spazio euclideo. Nessuna mappa possibile. Sono immerso in una terra che so essere senza sfondo e che, attraverso la mia parola, devo trasformare in territorio. Non sono differenze da poco. Da un lato, quello televisivo, l'interiorità del dire può trovare il confortevole ambiente in cui apparire. Dall'altro lato, quello radiofonico, l'esteriorità del dire va in rovina. E la rovina, come sappiamo, non offre soluzioni estetiche, ma etiche. Impone domande. Richiede una scelta. Attende decisioni da prendere su quale soggettività dare alla propria voce (mai come in situazioni di questo genere, ci si accorge di quanto persino la nostra voce sia una "macchina" necessaria a dare identità a qualcosa d'altro, un mezzo senz'anima, privo di contenuto).

Il linguaggio radiofonico, vissuto dall'interno, vissuto come dimensione produttiva del consumo, è dunque un linguaggio radicalmente interiore. Soggettività assoluta. Nella necessità di vincere tutto ciò che nel mondo, prendendo forma materiale e visibile, le resiste. È questo un dato che può confortare la tesi di una radio tanto dolce e discreta quanto aspra, urlata, esibizionista sarebbe la TV? Tanto colta, civile e democratica quanto l'immagine televisiva sarebbe incolta, incivile e autoritaria? Non credo. Anzi, con la radio, siamo nella materia arcana che fa da puntello al sacro prima che la sua violenza simbolica si faccia religione e società. E dunque essa può donarsi come microfono di qualsiasi identità. Anche della più terribile. Anche del più atroce fondamentalismo. Del più spietato dei comandamenti. Il fatto che essa possa ora proporsi come linguaggio di una società aperta e pluralista, come vocazione neocomunitaria o estrema localizzazione di bisogni personali, non dipende da se stessa in quanto tecnologia ma dalle emergenze culturali che potrebbero rinegoziarne il significato in chiave post-moderna o anti-moderna. E comunque, se in alcuni contesti occidentali, come ad esempio il nostro, la radio ha assolto un ruolo espressivo socialmente più morbido rispetto ai linguaggi audiovisivi, è stato sicuramente perché in essa sono prevalse le culture politeiste dei consumi di massa.

Ci siamo soffermati su una serie di punti di grande interesse. Non so davvero quanto sia riuscito a connetterli tra loro. Ma spero

di essere stato capace almeno a dire che, parlando di rado, la cosa più importante è cogliere interamente la ricchezza dei suoi significati metaforici. Intuire, grazie ad essa, ai suoi exempla, la effettiva qualità relazionale degli ambienti comunicativi che viviamo. La radio ci ha suggerito la possibile dimensione di un luogo di appartenenza fluido, di una forma aperta e dinamica dell'abitare, dunque di politiche del territorio adeguate. Professionalmente adeguate.

Questo convegno è nato dall'iniziativa di studenti e docenti che appartengono all'area dei Corsi di Scienze della Comunicazione. Mi piacerebbe che i nostri corsi, sottraendosi all'ipoteca accademica, letteraria e sapienziale della più parte delle scienze umanistiche, sociologiche e persino mediologiche, potessero davvero attivare laboratori di produzione radiofonica, aprire radio di ateneo e magari radio locali situate nei nostri rispettivi bacini di appartenenza. Qui a Lecce come a Roma o a Siena o a Salerno. Ma non credo che il nostro obiettivo possa essere solo quello di riuscire ad avere risorse economiche e capacità formative adeguate a innovare il quadro delle professioni in campo radiofonico o a servirci di stazioni emittenti per svolgere la didattica, garantire intrattenimento agli studenti. Bisogna sapere creare una territorialità simbolicamente più ricca. Prima di tutto, cioè, il nostro compito dovrebbe consistere nel produrre condizioni ambientali, dimensioni di vita personale e collettiva, in cui ricerca e insegnamento possano acquisire la stessa qualità di un ambiente radiofonico attento all'innovazione: quella dimensione di radio, interiore e insieme votata all'ascolto, che appunto abbiamo scelto tra le varie opzioni che la "tecnica" può offrirci. Ma che abbiamo scelto a patto che si faccia espressione di sensibilità sino ad oggi mortificate proprio dai saperi che hanno ridotto a tal punto di degrado fisico e culturale le nostre istituzioni scientifiche e didattiche. Non vi è medium che basti a comunicare, a formare, a farci vivere. Siamo noi la materia che lo fa vivere. Nostro il corpo e l'ambiente che vi si esprime. Se così è –date le condizioni drammatiche in cui versano gli spazi universitari– siamo di fronte a una sfida quasi impossibile: fare radio senza territorio, poiché al massimo l'università a cui oggi apparteniamo è un labirinto di mappe.