

Il paesaggio sonoro: pensieri sul libero ascolto

Eugenia Laghezza

Abstract

This paper investigates the relationship between individuals and the soundscape that surrounds them by focusing on the practice of listening. It would seem that our relationship to sound and music is based on a fundamental contradiction. On the one hand we create our own private soundscapes by wearing headphones and generally constructing the soundtracks of our everyday lives. On the other hand the soundtracks that surround us in urban environments and public places are often invasive and are perceived as something that we need protecting from. Contemporary composers, like Edgar Varèse, John Cage and Luigi Russolo, have tried to emancipate our ears from the cultural habits that impede a wider listening experience but, as Raymond Murray Schafer argues, we still need to “clean” our ears. By doing so, we could build an ecological and holistic approach in order to appreciate the soundscapes that constantly surround us.

Introduzione

L'obiettivo di questo scritto risiede nella volontà di soffermarsi su di un fenomeno che accompagna la quotidianità di ogni individuo, il *paesaggio sonoro*, e sulle sue interpretazioni da parte dei soggetti che lo percepiscono. Oggi appare sempre più cogente esaminare tali relazioni in un'ottica *ecologica*, ossia basata sull'analisi del rapporto tra esseri viventi e ambiente in cui vivono, e *olistica*, ossia sistemica, poiché proprio la mancanza di tale visione ha portato al degrado e alla superficialità con cui si riflette su di una presenza talvolta gradevole, talaltra fastidiosa, ma, comunque, inevitabile: il suono. Il *soundscape*, nella definizione di Raymond Murray Schafer,¹ è l'ambiente sonoro che ci circonda e in cui siamo totalmente e costantemente immersi, così come è percepito da un individuo che interagisce con il mondo che gli sta intorno, creando relazioni con esso. Il paesaggio sonoro rappresenta la colonna sonora della nostra esistenza, dai suoni che intercettiamo involontariamente a quelli che invece cerchiamo, per esempio recandoci a teatro per ascoltare l'esecuzione di un concerto, alle composizioni musicali. Pertanto, la definizione di paesaggio sonoro rappresenta una categoria generale e include sia l'ambiente sonoro che circonda un soggetto, sia le relazioni che un individuo costruisce con esso, in base alla propria sensibilità ed educazione, ponendo così in posizione centrale la questione dell'ascolto. Al rapporto tra paesaggio sonoro, soggetto e ascolto sono dedicate queste riflessioni.

¹ Murray Schafer R., 1985.

Ab ovo: il suono e l'ascolto

Lo spazio che ci circonda e che attraversiamo è inevitabilmente abitato dal suono in una dinamica di reciproca rivelazione. I rapporti tra suono e spazio sono legati strettamente alla natura dell'esperienza sonora. Il suono non si propaga nel vuoto, diversamente dalla luce. L'onda sonora, per manifestarsi, necessita di un mezzo elastico attraverso cui propagarsi (gas, liquido, solido). Ecco spiegata, semplicemente, la inscindibile relazione tra fenomeno sonoro e spazio di propagazione che, variamente organizzati e costruiti, diventano architettura di suoni. Lo spazio rivela il suono che contiene, e la musica fa rispondere l'architettura che lo accoglie, coinvolgendo l'ascoltatore in un'esperienza sinergica e rivelatrice.

Lo stretto rapporto tra suono e spazio di propagazione viene giustificato dal punto di vista scientifico e acustico, ma la relazione estetica tra musica e architettura (ossia il suono e lo spazio organizzati) e, nello specifico, la spiegazione del fenomeno musicale hanno affascinato numerosi pensatori fin dai tempi più antichi.

Nella civiltà greca la musica (μουσική) era “arte delle Muse”, le divinità generate da Zeus e da Mnemosine perché fossero “oblio dei mali e il sollievo degli affanni” (Esiodo, Teogonia, 51 sgg. e 915 sgg.). Il mito di Orfeo evoca il piacere magico, incantatorio e persuasivo della musica. Essa, variamente interpretata come “medicina dell'anima” con funzione pedagogica (Damone di Oa) e catartica (Aristotele), come armonia, ovvero “unificazione dei contrari” (per i Pitagorici), in bilico tra σοφία-saggezza e τέχνη-arte manuale (Platone), assume carattere ambiguo con il neoplatonico Agostino, teso tra il cedimento sensuale a quest'arte e la consapevolezza che essa è anche veicolo di contatto con la purezza divina.

L'euritmia e l'armonia matematica rinascimentale condurranno alla magnificenza degli spettacoli di musiche e scenografie del teatro barocco, con incursioni di cartesiana razionalità (J. S. Bach). Nel 1767, nel “Dictionnaire de musique”, Rousseau definisce la musica “l'arte di combinare i suoni in maniera gradevole all'orecchio”, e nel senso comune l'idea di musica si è sempre associata a quella di piacere e di consonanza. La rivoluzione musicale tardo romantica, ponendo al centro l'*io* e la soggettività, contribuirà a emancipare la musica dalle categorie estetiche di consonanza e di dissonanza, a superare i confini delle *forme* e delle regole dell'armonia classica, a re-immersionarla nell'universo di cui fa parte, il libero mondo dei suoni.

La sensibilità contemporanea, a partire dal futurista Luigi Russolo, attraversando l'esperienza di Erik Satie, la corrente della musica concreta di Pierre Schaeffer, il sarcasmo e il rapporto evenemenziale con la realtà sonora di John Cage, assimilando i contributi dei compositori che arricchiscono il panorama attuale, si riconosce nella acuta definizione di musica formulata da Edgar Varèse, che la intende come “suono organizzato”, rimarcando e sottolineando, così, l'eliminazione di sovrastrutture e barriere estetiche, retaggio del passato, vincolanti nella fruizione e nella comprensione degli eventi sonori.

Secondo Edgar Varèse:

«La materia prima della musica è il suono. “L’atteggiamento rispettoso” ha fatto sì che i più lo dimenticassero. [...] Dal momento che il termine “musica” sembra essersi ridotto a significare molto meno di quel che dovrebbe, preferisco servirmi dell’espressione “suono organizzato”, evitando così la tediosa questione: “ma è musica?”. Mi sembra che il termine “suono organizzato” colga più precisamente l’aspetto duplice della musica, che è insieme un’arte ed una scienza, in presenza delle recenti scoperte tecnologiche che ci permettono di sperare in una sua incondizionata liberazione. [...] Che cos’è la musica? Qualcosa che deve venire dal suono»².

Se, quindi, la musica proviene dal suono, fenomeno fisico in cui siamo coinvolti quotidianamente, essa costituisce una porzione, declinata in chiave artistica e intellettualmente costruita e selezionata, di un universo in cui chiunque è immerso e sfiorato, o da cui venga ammaliato o disturbato, ovvero il *paesaggio sonoro* di cui parla Murray Schafer nell’omonimo e illuminante suo scritto³.

Al termine *suono* si attribuiscono tradizionalmente due significati distinti ma strettamente connessi tra loro: quello di fenomeno fisico oggettivo e quello di sensazione soggettiva da questo provocata e rivelata dall’organo dell’udito.

L’acustica, scienza del suono, è caratterizzata da aspetti fisici e psicofisici. Il suono, inteso come perturbazione che si propaga nell’aria, è un fenomeno fisico; inteso come percezione dell’orecchio è, invece, un fenomeno psicofisico. Esso, pertanto, può essere analizzato sia come fenomeno ondulatorio nell’aria o in altri mezzi elastici (stimolo), sia come eccitazione del meccanismo uditivo che dà luogo alla percezione acustica (sensazione).

Le sensazioni sonore sono determinate, nelle loro conformazioni, dai caratteri dei fenomeni fisici che le provocano e da quelli degli organi atti alla loro percezione: ciò dimostra la necessità che uno studio analitico delle percezioni sia supportato anche dalla disamina degli eventi fisici, fisiologici e psichici che le determinano.

Ogni essere vivente interagisce e conosce la realtà fenomenica che lo circonda attraverso la mediazione dei sensi, che permettono un’esperienza immediata della realtà e non la sua conoscenza, poiché essi consentono l’instaurarsi di una relazione tra l’oggetto e chi lo percepisce, una prima informazione della realtà, presupposto che l’attività organizzatrice dell’intelletto condurrà a conoscenza consapevole.

Tra gli organi di senso, l’udito è dotato della doppia natura di organo sensibile (δόξα) e intellettuale-spirituale (επιστήμη) alla quale corrisponde l’atto dell’udire come fenomeno fisiologico e quello dell’ascoltare come atto psicologico. Gli studiosi individuano nell’ascolto tre livelli: quello iniziale di *allarme*, comune anche agli animali, quello intermedio di *decifrazione*, proprio dell’uomo che cerca di decifrare in base a certi codici i segnali acustici, quello finale che prende in considerazione l’emittente del suono.⁴

² Varèse E., 1985, p. 104-118.

³ Murray Schafer R., 1985.

⁴ Barthes R. - Havas R., 1977, pp. 982-991.

La capacità di ascolto, poiché è un atto intenzionale, è qualità esclusiva degli esseri umani: l'uomo, infatti, struttura mentalmente e culturalmente la propria percezione sensoriale, poiché filtra tutto ciò che esperisce con i sensi attraverso la mediazione della matrice simbolico-culturale specifica del contesto in cui vive.

Come afferma Vittorio Lanternari:

«La facoltà simbolizzatrice è il fattore di netta demarcazione tra psiche umana e psiche animale. [...] L'uomo ha un ruolo mentalmente attivo, che fa di lui un creatore di simboli»⁵.

Essendo il linguaggio articolato la forma più importante dell'espressione simbolica, esso risulta essere il prodotto di un'attività simbolizzatrice applicata in base alla percezione sensoriale in ogni sua forma. La conoscenza, quindi, viene formulata attraverso la rielaborazione, da parte dell'intelletto, della dati empirica, alla luce dei modelli che la cultura in cui si è abituati a vivere impone; la realtà oggettiva, quindi, perde la propria obiettività per assumere il significato che gli uomini stessi le attribuiscono⁶. La percezione di eventi sonori, pertanto, a causa della loro duplice natura fisiologica e spirituale, si presta a una interpretazione simbolica, in grado di orientare e di selezionare l'ascolto sulla base di schemi di matrice culturale. Infatti, in virtù del filtro operato da tali categorie simboliche ed estetiche soprattutto nell'era attuale, caratterizzata da un vasto e differenziato panorama di offerta musicale e sonora, si assiste a una progressiva disacusia, a una galoppante sordità e chiusura nei confronti dell'universo di suoni in cui siamo continuamente immersi.

La musica, organizzazione di suoni intellettualmente costruita, basta a se stessa; come afferma Igor Stravinsky:

«Se la musica sembra esprimere qualcosa, si tratta di un'illusione e non di una realtà. È semplicemente un elemento addizionale che le abbiamo prestato, imposto, quasi un'etichetta, un protocollo, insomma un'esteriorità, e che, per abitudine e per incoscienza, abbiamo finito per confondere con la sua essenza»⁷.

L'affannata ricerca di un significato da attribuire a ciò che udiamo è un inutile arrovellarsi su un problema che l'uomo stesso, esponente di una cultura, crea: una tautologia, questa, che non solo fa sì che vi sia una implicita classificazione di ciò che è degno di essere ascoltato o no in ambito musicale, ma contribuisce ad approfondire il solco tracciato per separare la "musica" dagli altri eventi sonori, attribuendo attenzione soltanto alla prima.

L'esperienza sonora coinvolge ciascun individuo nella vita quotidiana, quando spesso è imposta e percepita in modo distratto e inconsapevole, come nella sfera privata, dove è desiderata e ricercata, nella forma del paesaggio sonoro "domestico"

⁵ Lanternari V., 1981, pp. 730-765.

⁶ *Ibidem*, pp. 730-765.

⁷ Stravinsky I., 1981, p. 52.

(i suoni della propria casa, del proprio luogo di raccoglimento ecc.) o nella scelta della musica da ascoltare in base ai propri gusti personali.

L'insieme dei suoni del mondo esterno, quelli che attraversano la nostra vita senza il nostro consenso ma che tuttavia costituiscono parte rilevante di essa, proprio perché "sentiti" con apatica indifferenza più che "ascoltati" con attenzione, hanno reso violento e invadente il paesaggio sonoro della società moderna, sempre più sorda a causa del rumore.

I paesaggi sonori del mondo sono dinamici e vari, infatti, e cambiano in rapporto ai luoghi e alle culture, al passare dei giorni e al mutare delle stagioni. Oggi il *soundscape* è in continuo e veloce movimento: i suoni si moltiplicano e diventano spesso fastidiosi, in virtù del crescere dell'intensità sonora negli ambienti lavorativi e nelle strade, rendendoci assuefatti al rumore.

L'abitudine a vivere in contesti rumorosi, ovvero caratterizzati da suoni fastidiosi (in una accezione generale del termine "rumore"), ha contribuito a emancipare gli schemi mentali e culturali (antinomia consonanza/dissonanza, suono/rumore, tonalità/atonalità ecc.) attraverso i quali relazionarsi al suono (si pensi al futurista Luigi Russolo, all'esperienza della musica concreta, agli *happening* di John Cage ecc.). Tuttavia il potere disturbante e omologante dei suoni prodotti da "aggeggi meccanici, un narcotico per il nostro cervello"⁸ come automobili, aeroplani, impianti ecc. contribuisce a compromettere il benessere psicofisico umano oltre che a annientare la specificità di un contesto, naturale o antropizzato: un sito diventa luogo, ed è tale, in virtù degli elementi fisici e spirituali che gli conferiscono un *senso*, ovvero tracciati stradali, stratificazioni storiche, vegetazione, simboli per la comunità e *anche* elementi sonori, un aspetto, quest'ultimo, troppo spesso dimenticato e sottovalutato. La presenza invadente dei suoni a basse frequenze o ad alta intensità, capillarmente diffusi sul territorio ed emessi da automobili, treni, aerei, martelli pneumatici, impianti ecc. ha reso omogeneo e uguale in ogni punto soprattutto il paesaggio sonoro urbano: una isotropia sonora che ha omologato le città zittendo le voci delle strade, dei quartieri, delle piazze, dei parchi.

L'inquinamento sonoro minaccia l'intelligenza stessa dei viventi, "la quale a rigore consiste nella capacità di comunicare correttamente col proprio *Umwelt* (ambiente): l'inquinamento impedisce di ascoltare"⁹. L'appropriazione dello spazio è in parte sonora: il territorio in cui ci si riconosce è lo spazio della sicurezza e, in quanto tale, da difendere; l'ascolto attento permette di individuare tutto ciò che potrebbe compromettere l'incolumità del proprio spazio. L'inquinamento sonoro, pertanto, configurandosi come eccesso di rumore, mina l'efficacia dei sensi che non riescono più a comunicare con il proprio ambiente, determinando disagio negli individui.¹⁰

Se, quindi, da un lato risulta fondamentale impegnarsi affinché i suoni degli "aggeggi meccanici" non de-individualizzino o spersonalizzino le singole specificità paesaggistiche e non, è altresì opportuno soffermarsi sull'attuale e radicale

⁸ Murray Schafer R., 1985, p. 115.

⁹ Barthes R. - Havas R., 1977, pp. 982-991.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 982-991.

cambiamento di orientamento estetico nei confronti dell'approccio al *suono*, diretta conseguenza, *anche*, delle nuove caratteristiche assunte dal paesaggio sonoro contemporaneo.

La *consapevolezza del suono* che ci circonda, spontaneo o "organizzato"¹¹, può essere costruita soltanto e semplicemente imparando ad *ascoltare* e a essere *presenti* nei fenomeni, *totalmente e attualmente*:

«I mutamenti generali della cultura, indotti da processi storici endogeni ed esogeni, comportano tali trasformazioni nella sfera sensoriale – percettiva e cognitiva che il senso visivo, auditivo, del gusto, etc. può essere indotto a vedere cose prima non viste, percepire suoni là dove percepiva rumori, etc.»¹².

L'etnomusicologo Curt Sachs sostiene che "non possiamo sfuggire alla cultura che noi stessi abbiamo costruito"¹³, avallando l'idea secondo la quale sono le convenzioni culturali, stratificate nel tempo, a orientare la capacità di percezione e di comprensione dei dati dell'esperienza, soprattutto in campo artistico. Per esempio, il preconetto mediante il quale distinguere gli intervalli consonanti da quelli dissonanti non ha alcuna giustificazione fisica, bensì culturale: il giudizio si basa eminentemente sull'educazione musicale degli ascoltatori, sulla loro appartenenza a una specifica comunità geografica e culturale, e sarà suscettivo di cambiamenti man mano che le abitudini sonore cui si è sottoposti muteranno.¹⁴

«Un brano musicale è eminentemente un "oggetto culturale" e la musica è anzitutto una prassi sociale che va considerata nella sua integrazione con la cultura a cui essa appartiene».¹⁵

Come ogni espressione di cultura, l'elaborazione di una composizione musicale non può prescindere dal consolidamento e dalla sedimentazione di una prassi che, reiterata nel tempo, diventa norma in grado di condizionare sia la pratica musicale sia le modalità di ascolto.

Un caso evidente di tali condizionamenti culturali è rappresentato dalla risoluzione della dissonanza nella consonanza, diventata regola a causa della sua ripetuta applicazione, nella scrittura e nella prassi musicale, nel corso dei secoli, creando una vera e propria abitudine d'ascolto, un modo di sentire, un punto di riferimento musicale che, se negato, crea fastidio e disorientamento. Il motivo che spiega l'avversione spesso manifestata nei confronti della musica contemporanea da parte degli ascoltatori risiede proprio nello spaesamento dovuto alla perdita di un *centro*, ovvero della *naturalità* dell'obbligo di risoluzione della dissonanza in

¹¹ Varèse E., 1985, p. 117-121.

¹² Lanternari V., 1981, pp. 730-765.

¹³ Sachs C., 1979, p. 71.

¹⁴ Lanza S., 1987, p. 43.

¹⁵ Piana G., 1996, p. 18.

consonanza, quello schema tradizionale contro cui Schönberg e la “Scuola di Vienna” orientarono le proprie idee compositive.¹⁶

Poiché “il musicale è il sonoro costruito e riconosciuto da una cultura”¹⁷, è musica ogni fenomeno che un individuo, un gruppo o una cultura accettano di considerare come tale, e l’approccio a essa è il modo di decifrare un linguaggio, un sistema di segni e di simboli il cui significato può essere oggetto di un’indagine semiologica. Pertanto, nella definizione di un orientamento estetico e di una modalità di comprensione del fenomeno musicale da parte degli uditori assume un ruolo fondamentale la definizione di strumenti teorici e critici intorno al discorso musicale.

Come sostiene Nattiez:

«Il discorso sulla musica si costruisce, dunque, in funzione di un intreccio attraverso il quale l’analista, il teorico o lo storico della musica propone la sua spiegazione del fenomeno. È l’intreccio del musicologo che conferisce coerenza e logica al suo discorso, cioè che effettivamente assegna al fatto musicale *una* coerenza ed *una* logica».¹⁸

Infine la “ricettività”, ovvero il modo con cui gli uditori interpretano i fenomeni musicali sulla base di schemi reiterati, diventati abitudine e convenzione, crea, soprattutto nel panorama contemporaneo, una barriera di difficile rimozione, in grado di vincolare una libera e realmente attuale lettura del campo musicale:

«Noi siamo in possesso di abitudini. Le abitudini ci consentono di sentirci in un mondo familiare e noto, in esse e attraverso di esse si realizza lo stesso processo di formazione della soggettività. Esse non hanno ragioni che non siano il dato di fatto di un inizio occasionale e di una reiterata conferma nella successione temporale. Eppure proprio in questa contingenza e nel modo della sua istruzione temporale sta tutta la loro *potenza*. [...] L’apertura al nuovo sembra esigere, in via di principio, l’abbandono di considerazioni centralizzate, cioè di considerazioni fondate sulla convinzione della esistenza di criteri e di regole che possano pretendere di occupare una *posizione centrale* all’interno dell’universo musicale. Questo universo consta unicamente dei *fatti della musica* e in esso non vi è alcun centro. A quei fatti dunque occorre soprattutto guardare, e con quell’assenza di pregiudizi che diventa effettiva solo quando assume piena consapevolezza della *forza* del pregiudizio, della resistenza che l’“abitudine” oppone al “nuovo”»¹⁹.

L’impegno di cui deve farsi carico la società attuale è, come osserva Murray Schafer, di “imparare ad ascoltare; un’abitudine che sembriamo aver perduto”²⁰.

Ascoltare, oggi, non è soltanto *fare attenzione* ai suoni che ci circondano, senza che essi ci sovrastino o che ci sfiorino distrattamente, ma è anche *liberarsi* dalle

¹⁶ Piana G., 1996, pp.18-56.

¹⁷ Molino J., 1975, pp. 37-62.

¹⁸ Nattiez J. J., 1987, p. 10.

¹⁹ Piana G., 1996, pp. 20-21.

²⁰ Murray Schafer R., 1998, p. 6.

sovrastrutture ideologiche e dagli schemi estetici che, fortificati dalla ripetizione reiterata, sono diventati abitudine e convenzione, in grado di alimentare una cieca resistenza nei confronti di ciò che è nuovo e attuale.

In questo senso, “l’ascolto, questa nozione apparentemente modesta, è in fondo come un piccolo teatro su cui si affrontano due moderne deità: il potere e il desiderio”²¹. Per essere in grado di *ascoltare* occorre prestare attenzione, voler creare un contatto con l’altro da sé (desiderio) e superare quelle resistenze concettuali, frutto di abitudine (potere), che limitano ogni slancio libero verso la comprensione della realtà del suono, sia esso spontaneo o *organizzato*.

Oltre la tradizione: le origini

Si può ricostruire la storia dell’estetica musicale ma non quella dell’estetica sonora. I due ambiti infatti sono stati considerati disgiunti, riconoscendo come meritevole d’interesse estetico-filosofico soltanto una porzione di aggregati sonori: la musica.

Solo a partire dal Novecento si è manifestato un interesse verso la globalità del fenomeno sonoro, attribuendo valenza artistica anche ai suoni generati da sorgenti con le quali ogni individuo quotidianamente viene a contatto. Si pensi ai pionieri: nei primi anni del Novecento l’italiano Luigi Russolo richiama alla mente, in ambito musicale, l’irriverenza e la provocazione dei dadaisti negli anni Venti. A partire dagli anni Sessanta si manifestano, principalmente in Europa, i primi tentativi di giungere «a una musica sperimentale che tenesse conto del rumore, del suono non istituzionalizzato a livello artistico e invece derivato dal mondo della tecnica e dalla vita di strada dell’odierna metropoli»²²; e questo accade attraverso le esperienze della musica concreta a Parigi (Pierre Schaeffer e Pierre Henry), il rigore formale del purismo elettronico di Colonia (Karlheinz Stockhausen) e la compresenza di entrambi i filoni nei lavori di Luciano Berio e di Bruno Maderna in Italia. Attraverso tali esperienze, proseguite con il *ready made* e l’evenemenzialità dell’americano John Cage, progressivamente, soprattutto da parte degli autori, si è fortificata l’idea secondo cui la musica sia la plasmazione poetica di un materiale dalle infinite possibilità: l’universo dei suoni.

Il sistema musicale occidentale ha utilizzato per secoli solo una parte minima dell’inesauribile potenziale sonoro a disposizione dell’uomo, come è dimostrato dalle evoluzioni tecnologiche che si sono susseguite durante il Novecento.

Il superamento della tonalità (realizzato nei primi anni del Novecento da Schönberg, Berg e Webern), da cui è scaturita l’organizzazione dodecafonica dello spazio sonoro (i dodici suoni della scala cromatica vengono posti in relazione tra loro, senza però le tensioni e le gerarchie tipiche delle strutture compositive classiche), significò il superamento dell’armonia prestabilita e dei conseguenti moduli percettivi prevedibili cui l’orecchio era ormai abituato. Al percorso verso l’emancipazione della strutturazione linguistica musicale contribuì una sempre crescente attenzione al

²¹ Barthes R. - Havas R., 1977, pp. 982-991.

²² Gentilucci A., 1972, p. 34.

materiale sonoro. In un primo tempo si utilizzarono suoni non “ufficiali”, ovvero quelli ad altezza indeterminata (di cui si discrimina soltanto il timbro, a causa della sovrapposizione degli armonici), già relegati spregiativamente tra i rumori (C. Debussy, B. Bartòk, E. Varèse, L. Russolo); in seguito, le innovazioni tecnologiche in campo elettroacustico, con la possibilità di generare suoni per via elettronica, permisero un’analisi sempre più raffinata di tale materiale, attraverso manipolazioni, filtraggi e missaggi, sollecitando attenzione verso un materiale magmatico fino ad allora poco esplorato e dando vita a una nuova modalità di ascolto, definito da Michel Chion “ascolto ridotto”, ovvero “l’ascolto rivolto alle qualità e alle forme proprie del suono, indipendentemente dalla sua causa e dal suo senso”²³.

La musica *concreta* e la musica *elettronica* si manifestarono a partire dagli anni Cinquanta in rapporto alla crisi della civiltà musicale europea e occidentale. Si assiste all’esperienza di Pierre Schaeffer e Pierre Henry a Parigi, esponenti della musica concreta, ovvero di una ricerca sul suono diversa rispetto alla coeva sperimentazione di musica elettronica, realizzata a Colonia da Karlheinz Stockhausen. Mentre nella musica concreta il materiale sonoro di base è preconstituito (suoni e rumori provenienti da qualsiasi contesto vengono registrati e successivamente elaborati), nella musica elettronica gli autori si servono solo di suoni prodotti da generatori di frequenza, di rumori, di impulsi, di onde (i suoni derivati sono totalmente nuovi).

Tuttavia, se da un lato si assiste a una riduzione delle barriere estetiche nei confronti dei suoni che possono assumere dignità artistica, dall’altro persevera, presso gli ascoltatori, il bisogno di attribuire un *senso* al discorso musicale, come se ogni suono fosse un simbolo da interpretare.

Proprio al rapporto tra musica, ideologia e classi sociali, ovvero al significato e alla funzione che la musica viene ad assumere nella civiltà in cui siamo coinvolti, caratterizzata dai mass media e dall’industria culturale, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno ha rivolto la sua attenzione nella *Introduzione alla sociologia della musica*. Per impostare una corretta analisi sociologica della musica, Adorno parte dall’ascoltatore come individuo inserito in una società. Individua, così, sei tipi²⁴: *l’esperto*, il musicista professionista in grado di interpretare la logica costruttiva di una composizione dal punto di vista tecnico potendo trascurare, nella sua analisi, le implicazioni soggettive e culturali legate a un brano musicale; *il buon ascoltatore*, in grado di percepire istintivamente la logica immanente della musica; *il consumatore di cultura*, un feticista che conosce ogni particolare biografico e aneddótico dei compositori e, più che la musica, ama gli esecutori; *l’ascoltatore emotivo*, che si abbandona istintivamente alla musica, facendone un uso psicosomatico, e sul quale l’industria culturale specula; *l’ascoltatore risentito*, ovvero il fan del jazz o della musica preromantica, che disprezza tutto il resto; *l’ascoltatore di musica per passatempo*.

L’approccio sociologico porta Adorno a porre l’accento sulla soggettività del contatto con la musica, ritenuta un linguaggio universale e come tale soggetta alla

²³ Chion M., 2001, p. 36.

²⁴ Adorno T.L.W., 1971, pp. 7-25.

manipolazione verso fini che le sono estranei: con la musica si può orientare il gusto, speculando sui sentimenti, imponendo ideologie e modi di vivere e di pensare. Proprio questa intuizione, ovvero la consapevolezza dell'uso mercificante che la civiltà dei consumi fa del prodotto spirituale, rende gli scritti adorniani importanti per aver prefigurato, negli anni Sessanta, le dinamiche che caratterizzano la società attuale.

La musica è dotata di un notevole potere persuasivo, derivato spesso dal carattere soggettivo che la sua fruizione implica e dalla forza dell'abitudine, ovvero dalla ripetizione reiterata di determinati schemi compositivi consolidati nel tempo.

L'abitudine ad associare a ogni discorso musicale un particolare valore affettivo trova le sue radici, per la cultura occidentale, nella musica greca. Lo Pseudo Plutarco tramanda che Terpandro, poeta e musicista che nel VII secolo introdusse l'insegnamento musicale a Sparta, fosse stato l'inventore dei *vómoi*.

Sulla base delle affermazioni di Platone presenti nelle *Leggi*, *vómoς* indicava un tema melodico corrispondente a un preciso *έθος*, situazione emotiva, avallando la convinzione che la musica avesse una funzione etica e pedagogica²⁵.

Come sostenuto nel discorso *areopagítico* pronunciato da Damone di Oa, filosofo e musicista ateniese vissuto nel V secolo, ogni armonia provoca un movimento corrispondente nell'animo, ossia imita un certo carattere: per tale motivo si può educare l'animo e correggere le sue inclinazioni proponendo una musica che imiti la virtù che si vuole inculcare nell'animo e cancelli il vizio da rimuovere. Da ciò consegue una sorta di catarsi, di liberazione dal vizio che, nel caso di Damone di Oa, può dirsi *allopatica* (indotta dall'imitazione opposta al vizio da rimuovere) e, nel caso di Aristotele (*Poetica*, *Politica* e *Problemi*), *omeopatica* "in quanto la correzione del vizio si otteneva attraverso l'imitazione dello stesso vizio di cui l'uomo si deve liberare"²⁶.

Eppure, i Pitagorici avevano già intuito quanto la melodia prodotta dal movimento degli astri, ovvero la *musica delle sfere*, in analogia con il suono prodotto dallo spostamento di qualsiasi oggetto nella vita reale, potesse essere armonica e perfetta, tanto da non essere udita dalle orecchie dei comuni mortali²⁷: una sublimazione *ante litteram* dei suoni generati da gesti ordinari, l'idealizzazione della sinfonia quotidiana che accompagna l'esistenza di ogni individuo.

L'origine dell'attitudine ad attribuire un significato simbolico a un orizzonte di motivi, un senso alla musica, è molto antica e accompagna ognuno, con naturalezza, nella percezione dei brani musicali. Tuttavia, ciò non può compromettere la reale natura del suono, che vive nella dimensione delle infinite possibilità e che trova un senso e una ragione solo in se stesso, nella sua capacità di risuonare, di far vibrare, in virtù della sua esclusiva specificità materiale, i corpi e le menti dei fruitori. È il suono, in se stesso, nella sua singolarità, a *significare*, a essere un *fine* e non un mezzo per veicolare messaggi che prescindono dalla sua natura, né razionalmente né emotivamente semantica.

²⁵ Fubini E., 1968, pp. 8-10.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁷ Maddalena A., 1954.

La divulgazione: selezione e tipologia

Le abitudini uditive maturate nel corso dei secoli, diventate regole compositive in virtù della reiterazione di precisi schemi musicali, in combutta con le modalità con cui il prodotto musicale è stato divulgato nel tempo – per esempio attraverso la critica, gli enti organizzatori di concerti, la scelta dei luoghi in cui allestire le *performance*, i compositori e gli esecutori –, rendono ragione dell’atteggiamento sovente intollerante e anacronistico nei confronti delle produzioni musicali contemporanee e, di conseguenza, della incompleta interpretazione del panorama sonoro e musicale come portatore ed espressione di cultura dell’attualità.

A contribuire alla divulgazione di qualsiasi forma d’arte è l’opera della critica: κριτής (giudice, arbitro) è colui al quale la società riconosce la capacità di giudicare e selezionare ciò che può essere degno di far parte del patrimonio culturale della comunità. Tale finalità si realizza attraverso un’opera di persuasione e di costruzione del consenso intorno a un’idea o a un fenomeno: il critico opera una mediazione tra *επιστήμη* (consapevolezza degli eventi) e *δόξα* (ossia opinione comune).

L’età della comunicazione di massa, segnata da strumenti di persuasione come la televisione, il web, la pubblicità, l’editoria e la moda, è caratterizzata da un paradosso: al bombardamento di informazioni corrisponde l’assenza di memoria, ovvero una selezione critica di informazioni e dati da divulgare. In virtù della difficoltà di costruire un’argine alla molteplicità di dati da ricordare, la funzione della “critica” assume il potere di orientare i gusti e i modi di pensare della società. Ecco allora, in ambito musicale “serio”, l’insistenza con la quale gli organizzatori di concerti prediligono la programmazione di musica classica (da J.S. Bach ai tardoromantici) e di musica classica contemporanea (da Debussy a Strawinsky, Schönberg e Bartók compresi).

A questo proposito è interessante la ricerca effettuata da Luigi Del Grosso Destreri²⁸ tra il 1983 e il 1985, mirante a indagare l’offerta musicale da parte di enti pubblici e privati nelle città di Milano e di Trento. I risultati, a ben vedere, potrebbero essere validi anche oggi, dopo trent’anni.

Poiché, come afferma Del Grosso Destreri, «stiamo assistendo a quello che, con brutto neologismo, si può definire una “musicalizzazione” senza precedenti della nostra società»²⁹, è lecito allora chiedersi in che modo avvenga la nostra alfabetizzazione musicale, ovvero chi siano coloro che «concorrono a formare il nostro gusto e a trasmetterci cognizioni, più o meno tecnicamente formulate sui fatti musicali». Anche l’offerta pubblica e privata di concerti dal vivo costituisce una forma di educazione; e di questa offerta vengono indagati, nella ricerca, i generi proposti e la frequenza nella loro programmazione.

Attraverso una semplificazione, di cui Del Grosso Destreri individua i limiti, i generi musicali sono stati classificati in: musica antica (fino a J.S. Bach, escluso),

²⁸ Del Grosso Destreri L., 2002, pp. 176-186.

²⁹ *Ibidem*, p. 176.

musica classica (da J.S. Bach ai tardoromantici), musica classica-contemporanea (da Debussy a Strawinsky, Schönberg e Bartók compresi) e musica contemporanea (dalla generazione di Darmstadt in poi). I programmi proposti da diverse associazioni concertistiche, pubbliche e private, a Milano e a Trento, sono stati suddivisi in programmi omogenei (ovvero, in cui si verifica la presenza di un solo genere) e programmi non omogenei (ossia, in cui vi è la compresenza di generi diversi tra loro, in base alla succitata quadripartizione). Dall'analisi emerge la prevalenza di programmazioni omogenee, in maggioranza di musica classica e di classica-contemporanea³⁰. Tale dato mostra, pertanto, un eclettismo molto limitato della programmazione, quasi che i programmatori considerassero la massa dei pubblici come composta prevalentemente da ascoltatori che amano un solo tipo di musica, "risentiti" secondo la definizione di Adorno. Inoltre, in caso di programmi non omogenei, soprattutto a Trento, si assiste all'esecuzione di classici-contemporanei o di contemporanei associati a brani di musica classica, in una sorta di rassicurazione del pubblico con sonorità più familiari e abituali.

L'interesse della ricerca di Del Grosso Destreri risiede, oltre che nell'approccio metodologico e nei risultati raggiunti, anche nella constatazione della pluralità di informazioni cui la società attuale è sottoposta, anche in ambito musicale e nel fatto che metta in evidenza il ruolo partigiano di quegli strumenti, come la critica musicale e gli enti organizzatori di concerti, in grado di divulgare, di alfabetizzare ma anche di orientare il gusto e il pensiero di una comunità.

Ogni forma di spettacolo rivolta a un pubblico nasce dal bisogno di "farsi guardare e farsi ascoltare", ovvero di comunicare. Ciò avviene in luoghi fisici che, inevitabilmente, influenzano le modalità di ascolto.

La storia dell'architettura del teatro o degli spazi per la musica è molto antica e precede anche la costruzione dei primi teatri greci a Priene o a Epidauro (IV sec. a. C.): i primi luoghi in cui "farsi guardare e farsi ascoltare" erano i banchetti in cui gli antichi cantori, aedi e rapsodi, affabulando affascinarono gli astanti con i loro racconti, ritmati e scanditi musicalmente: «Così narrava e tutti rimasero muti, in silenzio; erano uniti dal fascino nella sala ombrosa»³¹.

Il teatro nasce per comunicare e per divulgare, e in questo risiede anche il senso della tipologia architettonica, involucro spaziale messo a punto nel corso dei secoli per osservare e ascoltare storie e musiche. Ma se i motivi che hanno condotto a costruire spazi per "farsi guardare e farsi ascoltare" sono lodevoli perché di utilità sociale, tuttavia il limite di tali luoghi consiste nella fissità architettonica e nella standardizzazione tipologica.

A partire dall'età moderna, in merito alla organizzazione di rappresentazioni musicali si continua a proporre l'esecuzione di opere, pur scritte in momenti storici differenti, in un unico e per tutte uguale contenitore architettonico, che tende ad appiattire e annullare i contenuti culturali e spaziali per i quali quelle musiche erano state composte. È impossibile separare, per esempio, il medievale canto gregoriano

³⁰ Tra il 1983 ed il 1985 a Milano e a Trento sono stati censiti 3834 eventi musicali, di cui 3084 (79,5% del totale) sono risultati omogenei (Del Grosso Destreri L., 2002, p. 182).

³¹ Omero, *Odissea*, IX, 333-334, XIII, 1-2.

dalla cattedrale romanica, poiché le note consecutive e di lunga durata di quelle melodie erano funzionali all'elevato tempo di riverberazione di quegli edifici in cui esse risuonavano e indugiavano, sovrapponendosi per produrre armonia. Nello stesso modo, le composizioni "da salotto" (notturni, ballate, preludi, scherzi ecc.), scritti ed eseguiti da Fryderyk Chopin per quegli spazi, non risuonano allo stesso modo se riproposte in teatri moderni dalla capienza di 1200 posti.

Il fisico Wallace Clement Sabine afferma che l'acustica di un ambiente ha conseguenze vincolanti sulla composizione e sull'esecuzione musicale, tanto che gli stessi spazi architettonici, con le loro qualità acustiche, hanno influenzato in modo essenziale il tipo di musica che le diverse civiltà hanno elaborato. Del resto, molte società hanno orientato le proprie musiche verso accenti più ritmici o melodici in relazione all'ambiente in cui hanno vissuto, ovvero «se avevano o no un'abitazione, se abitavano in capanne di giunco od in tende, in case di legno o di pietra, se le case ed i templi erano a volta alta o con tetto basso e se erano arredati con mobilia pesante o leggera»³². Come sostiene Michael Forsyth:

«Poiché ogni stile ed ogni tipo di musica si sviluppa in un ambiente acustico particolare e poiché il gusto degli ascoltatori è naturalmente vario, non c'è un'unica forma ottimale di auditorio dove una gamma di opere musicali possa essere eseguita»³³.

Lo stesso Richard Wagner, consapevole del rapporto di reciproca interferenza tra musica e architettura, commissionò all'architetto Semper la progettazione di un teatro (ultimato da Bruckwald nel 1876), il Festspielhaus di Bayreuth, in cui fossero eseguite soltanto le sue opere. Il teatro fu progettato per essere relativamente riverberante e per miscelare le espressive tonalità di colore delle opere e delle teorie wagneriane: così, fu annullata ogni distinzione tra le classi sociali di appartenenza degli spettatori attraverso l'eliminazione di palchi e gallerie sostituiti da un'unica gradinata; inoltre, l'uso del golfo mistico permetteva di occultare l'orchestra in una fossa ricavata tra la platea e il palco, rendendo più chiara la comprensione delle parole durante le esecuzioni.

Karlheinz Stockhausen, compositore contemporaneo, in occasione della fiera mondiale di Osaka del 1970 progettò il padiglione della Germania ovest con l'intento di sottolineare la tridimensionalità del suono nella sua trasmissione attraverso lo spazio. Stockhausen aveva infatti constatato che negli spazi ufficiali destinati all'ascolto musicale (teatri e auditorium) vi è una separazione tra pubblico e musicisti, collocati uno di fronte all'altro, e che dunque il suono si propaga lungo una sola direzione, quella frontale, senza viaggiare attraverso molteplici direzioni nello spazio, secondo la natura che gli è propria. Per questo motivo, progettò un padiglione di forma sferica, capace di 550 persone e dotato di un pavimento acusticamente trasparente appoggiato al centro della sfera: cinquanta altoparlanti circondavano il pubblico da tutte le direzioni e il suono viaggiava da un altoparlante all'altro, dando

³² Sabine W. C., 1964, p. 114.

³³ Forsyth M., 1987, p. 17.

la sensazione di ruotare attorno al pubblico in cerchi orizzontali, verticali o diagonali, in senso orario o antiorario. Il numero degli altoparlanti a disposizione poteva, altresì, permettere di istituire diversi sentieri sonori, creando contemporaneamente strati polifonici nello spazio.

L'attenzione alla flessibilità nella propagazione del suono nello spazio si è manifestata da parte dei musicisti recentemente e gli architetti, che avrebbero dovuto curare questo aspetto nella progettazione di spazi per la musica, solo negli ultimi decenni hanno dimostrato sensibilità nei confronti del problema. Questo è quanto attesta la proposta, utopistica e avveniristica ma caso isolato, di Maurizio Sacripanti che partecipò al concorso per la progettazione del teatro di Cagliari indetto nel 1965. Sacripanti, sulla scia della suggestione degli spettacoli cui assistette alla Biennale di Venezia del 1964, progettò uno spazio teatrale cui «conferire tutta la flessibilità tecnica e psicologica moderna concretata in uno spazio polivalente, pensato come un'unica sala-palcoscenico»³⁴ dotata, a pavimento e a soffitto, di moduli prismatici retrattili, perché messi in moto da un motore elettrico in grado di configurare varie disposizioni per la scena e la platea. In particolare, i prismi collocati a soffitto potevano essere rivestiti in materiali diversi a seconda delle esigenze acustiche. Il progetto, utopico, avveniristico e tecnologicamente impegnativo, vinse il secondo premio.

Un'esperienza unica e rispettosa dei rapporti di interdipendenza tra spazio e musica è rappresentata dall'opera *Prometeo, o la tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono:

«La sala classica dei concerti è uno spazio orribile, perché non offre delle possibilità ma una possibilità. Per ogni sala c'è un lavoro specifico da fare, così come un tempo si scriveva per questo o quel luogo, per questa o quella circostanza. La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui».³⁵

Il *Prometeo, o la tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono, nelle sue rappresentazioni nella chiesa di San Lorenzo a Venezia e negli ex stabilimenti della Ansaldo a Milano (1983-85), vide la collaborazione di Massimo Cacciari per il libretto, Emilio Vedova per il progetto delle luci, Claudio Abbado per la direzione e Renzo Piano per la creazione di uno spazio architettonico che doveva essere al contempo «palco, allestimento, spazio per l'orchestra e cassa armonica»³⁶. L'obiettivo del progetto era la realizzazione, esclusivamente per quest'opera, di uno spazio musicale che capovolgesse il concetto e l'organizzazione di una sala tradizionale. Gli spettatori erano sistemati al centro della struttura (realizzata in legno e smontabile) e circondati a varie altezze dagli ottanta musicisti, liberi di spostarsi durante lo spettacolo sulle passerelle e sulle scale, seguendo le indicazioni del direttore d'orchestra tramite un sistema di monitor. Lo scopo era di creare una interazione

³⁴ Garimberti M. - Susani G., 1967, p. 49.

³⁵ Milano Musica, 2000, p. 252

³⁶ Piano R., in Milano Musica, 2000, p. 86.

naturale tra lo spazio e la musica (uno esistendo grazie all'altra), in modo che questa interazione si producesse in punti sempre diversi dello spazio:

«Occorreva un *luogo* per questo ascolto. Uno *strumento* che lo rendesse possibile, che cercasse di immaginarne tutte le infinite possibilità, che liberasse l'ascolto da quella servitù al vedere che domina nelle sale e nei teatri d'opera normali. Uno strumento, da cui il suono non fugge via, ma in cui possa *abitare*. Questo è il senso della costruzione che Nono ha pensato con Piano: tutto in rigorosa funzione all'ascolto, nulla di esornativo, nessun effetto» (Cacciari)³⁷.

E ancora:

«Il *Prometeo* fu un'esperienza straordinaria: perché lo spazio nasceva con l'opera e per l'opera, e faceva quindi parte dello stesso processo creativo»³⁸.

L'esperienza del *Prometeo*, un'opera musicale nata in accordo con lo spazio in cui sarebbe stata eseguita, denuncia una indubbia ottica performativa della stessa: ripetere la rappresentazione di quell'opera in un altro involucro spaziale, diverso dall'originale, provoca una perdita di ricchezza negli effetti sonori previsti dall'Autore.

Tuttavia, il carattere radicale del progetto noniano conduce a riflettere su di un aspetto che oggi segna il panorama delle esecuzioni musicali, ovvero la perdita della loro unicità. L'invenzione di mezzi elettronici in grado di riprodurre il suono ha portato, secondo Kurt Blaukopf, alla *mediamorfosi della musica*, intesa come un processo dovuto all'«impatto dei mezzi elettronici sulla creazione e sulla diffusione della musica» che ha investito «il profilo professionale e lo status del compositore, il ruolo e lo status degli esecutori, i meccanismi tecnici ed economici che governano la distribuzione della musica»³⁹. Il primo effetto dell'invenzione dei mezzi di riproduzione sonora consiste nella «scissione fra un suono originale e la sua trasmissione o riproduzione elettroacustica»⁴⁰, un fenomeno che Murray Schafer ha denominato *schizofonia* (σχίζω-separo, φωνή-voce). Tale separazione modifica il rapporto tra il suono e l'evento sonoro: disgiunge la musica dall'occasione e dal contesto in cui viene prodotta, dai suoi esecutori e fruitori, per fissarla su di un supporto, riproducibile all'infinito e nelle più diverse situazioni, talora lontanissime nello spazio e nel tempo dalla situazione d'origine.

La *schizofonia* ha indubbiamente contribuito alla diffusione e alla conoscenza dei repertori musicali ma, al contempo, la mobilità acquisita dal suono ha sovvertito il legame che esso aveva con realtà culturali e sociali ben definite, con lo *hic et nunc* – l'unicità dell'evento sonoro con il momento e con il luogo in cui era eseguito –,

³⁷ Milano Musica, 2000, p. 173.

³⁸ Piano R., in Milano Musica, 2000, p. 86.

³⁹ Blaukopf K., 1989, pp. 183-192.

⁴⁰ Murray Schafer R., 1985, p. 90.

causando la «totale portabilità, trasportabilità e trasmutabilità di qualsiasi e tutti gli ambienti sonori»⁴¹, con la conseguenza di ridurre la musica a oggetto di consumo.

Tale fenomeno, come afferma Tullia Magrini,

«Va ad incidere su quella che, a partire dalle sue origini, è stata la modalità fondamentale della produzione musicale, cioè l'evento sonoro creativamente realizzato da esseri umani in un contesto determinato, sia esso un rito, un concerto o un momento privato. Il carattere “colloquiale” dell'evento sonoro, la sua connessione con forme specifiche di interazione, la sua natura di avvenimento consensualmente prodotto e condiviso da un gruppo sociale, sono oggi solo aspetti possibili ma non più necessari della musica, mentre vanno parallelamente aumentando nuove forme di fruizione, produzione e riproduzione sonora che prescindono talora totalmente da processi di interazione per diventare piuttosto fenomeni essenzialmente ambientali»⁴².

Un esempio di questo nuovo tipo di realtà è stato analizzato da Jonathan Sterne:

«Nel Mall of America di Bloomington (Minnesota) – un gigantesco centro commerciale –, sotto gli scontri fra i carrelli, il chiacchiericcio e lo scalpiccio degli acquirenti, si sente musica dappertutto. Ogni spazio del Mall è attrezzato per emettere suono. L'apparato per la riproduzione sonora è collocato nell'infrastruttura del Mall ed è gestito come uno dei più importanti fattori ambientali del centro».⁴³

Il suono che viene diffuso come anonimo sottofondo è la cosiddetta Muzak⁴⁴ o *programmed music*, che ha il ruolo di “costruire e racchiudere uno spazio acustico”, divenendo in questo modo “una forma di architettura”.⁴⁵ Questa musica industriale, prodotta per fini commerciali, è progettata non per essere ascoltata, ma per diventare uno stimolo acustico a basso impatto, un brusio percepito distrattamente.

La musica di sottofondo sviluppa la sua funzione architettonica, in particolare, in quelli che Marc Augé definisce i “non luoghi”⁴⁶, quegli spazi che attraversiamo anonimamente e in cui ci troviamo temporaneamente nel corso delle nostre attività (aeroporti, supermercati, treni, aerei ecc.), standardizzati e dappertutto uguali. Qui la musica di sottofondo, nell'intenzione di chi la propone, sviluppa la sua funzione di contribuire a definire uno spazio, di costituirne un ornamento, di ammorbidirne l'anonimità, di contrastare il senso di alienazione proprio dei “non luoghi”. La musica viene usata come componente ambientale nei ristoranti, nei bar, nelle spiagge attrezzate, e in ogni sorta di luogo di intrattenimento, ovvero ovunque ci sia un

⁴¹ Feld S., 1994, pp. 257-289.

⁴² Magrini T., 1998, p. 1.

⁴³ Stern J., 1997, pp. 22-50.

⁴⁴ www.muzak.com

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ Augé M., 1997.

gruppo di estranei temporaneamente riuniti in uno spazio, al fine di racchiuderlo e di identificarlo.

Anche prescindendo da anacronistiche tentazioni di ritorni a tecnologie passate, la situazione attuale è caratterizzata, da una parte, dall'abbondanza di suoni musicali (in termini di presenza e/o di potenza sonora) nella nostra vita quotidiana; dall'altra, dal fatto che la scissione indotta fra la musica e la comunità che la produce e ne fruisce ha frantumato il consenso sociale che circondava tradizionalmente l'evento sonoro:

«La musica non è mai fastidiosa, invadente, assordante, per la comunità che la usa secondo modalità accettate consensualmente, ma nella realtà urbana contemporanea, dove ognuno può scegliersi la “propria” musica ma al tempo stesso viene sempre più colpito dalle onde delle musiche scelte e imposte dagli altri, la produzione di suono ha perso il carattere di evento consensuale e diventa pertanto uno degli innumerevoli aspetti della vita sociale che esige una regolamentazione, insieme ad un'indagine sui suoi effetti a livello del fisico e della psiche umana e dell'ambiente»⁴⁷.

Tutte le contraddizioni finora descritte hanno trovato una ironica e pungente interpretazione nelle opere e nelle azioni di una figura chiave del panorama musicale contemporaneo: John Cage⁴⁸. Allievo di Arnold Schönberg, John Cage (1912-1992) fu un compositore americano pioniere della *chance music*, di un uso non convenzionale degli strumenti musicali e incidentalmente fautore della estetizzazione dei suoni ambientali. Cage fu anche l'inventore del “pianoforte preparato”: bulloni, viti, pezzi di gomma ecc. venivano collocati tra le corde dello strumento, al fine di modificare le sonorità permesse. Alla fine degli anni '40 Cage scoprì il Taoismo e il Buddismo Zen; dopo aver ricevuto una copia dello *I Ching* nel 1950, utilizzò il metodo della casualità per creare composizioni musicali. Il primo componimento realizzato semplicemente “lanciando una monetina” fu *Music of Changes* (1951).

Definito dallo stesso Schönberg “un geniale inventore”, Cage così descriveva la sua musica:

«... un'intenzionale mancanza di intenti o un gioco senza scopo. Però questo gioco sarà un'affermazione della vita, non un tentativo di ricavare l'ordine dal caos e nemmeno di suggerire miglioramenti nell'attività creativa, ma semplicemente una maniera per risvegliarci alla stessa vita che stiamo vivendo, che sarebbe straordinaria se soltanto riuscissimo a escludere la mente e i desideri, lasciando che scorra come vuole»⁴⁹.

L'atteggiamento compositivo di Cage, pertanto, non è rivolto al *cupio dissolvi* in un pieno sonoro dall'ordine inestricabile. Al contrario, ritenendo che un brano

⁴⁷ Magrini T., 1998, p. 3.

⁴⁸ Su J. Cage, si veda G. Fronzi (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Mimesis, Milano, 2013.

⁴⁹ Cage J., 2010, p. 21.

musicale non fosse un prodotto finito ma un processo sempre aperto, spesso componeva creando strutture molto precise per rendere protagonista, per la durata dell'esecuzione, la casualità dei suoni così come si presentano nel naturale corso della vita reale. In *Imaginary Landscape No.4*, 1951, opera scritta per dodici ricevitori radio, ognuno gestito da due esecutori: uno controllava la frequenza di intonazione della radio e l'altro il volume. Nello spartito vi erano precise indicazioni sulle frequenze su cui impostare le radio e su quando avrebbero dovuto essere cambiate nel corso del tempo; ma, ovviamente, non si potevano gestire i contenuti che dipendevano dal momento della performance.

4'33" (1952) è un'opera forse radicale ma significativa per descrivere l'atteggiamento compositivo di Cage. La *prémiaire* di *4'33"*, componimento in tre movimenti, fu eseguita da David Tudor il 29 Agosto 1952 a Woodstock, New York, come parte di un recital di musica contemporanea. Invece di creare un brano musicale tradizionale, Cage si era limitato a individuare un arco temporale preciso (quattro minuti e trentatré secondi) all'interno del quale non sono i tradizionali strumenti a suonare (infatti l'esecutore è seduto davanti al pianoforte ma non lo suona) bensì la casualità della vita reale, con le sue pause o rumori improvvisi. Non sarebbe corretto definire *4'33"* come "silenzio", giacché Cage ripeteva sempre che il silenzio non esiste e c'è sempre qualcosa che produce un suono. *4'33"* è semplicemente una cornice, una struttura i cui contenuti sonori sono determinati dagli astanti. Il pubblico, quindi, non è più ascoltatore passivo di suoni generati da un tradizionale strumento musicale ma ne è l'autore ed esecutore inconsapevole. *4'33"* è una composizione corale e collaborativa, che critica implicitamente la sacralità del suono e l'idea romantica della ritualità e della silenziosità del concerto. Si tratta del ritorno al modo originale di eseguire/ascoltare musica, fra tradizione e improvvisazione.

È proprio *4'33"* ad aver permesso l'ingresso del *paesaggio sonoro* nel tempio della musica colta, con un obiettivo sia contemplativo sia rivelativo, contribuendo irreversibilmente a modificare le nostre abitudini di ascolto.

Il paesaggio sonoro

Il termine *paesaggio sonoro* (*soundscape*) fu utilizzato per la prima volta dal compositore Murray Schafer e dall'urbanista Michael Southworth, che delinearono tale concetto in testi scritti e lo decifrarono nell'attività pratica.

Il primo progetto in cui si manifesta attenzione al *soundscape* fu realizzato nel 1974, *The Vancouver soundscape*, ovvero una documentazione sull'ambiente acustico della città in cui il compositore viveva e insegnava, elaborata con il supporto di registrazioni audio, descrizioni verbali e spiegazioni teoriche.

In verità, già nel 1969 Southworth aveva realizzato una lettura acustica e sonora della città di Boston avvalendosi anche dell'ausilio di persone non vedenti, al fine di individuare e distinguere i luoghi acusticamente informativi e quelli non informativi. Tuttavia, il più efficace divulgatore della teoria e della pratica legata al paesaggio sonoro è stato Murray Schafer attraverso l'esercizio della professione di

compositore, insegnante, scrittore, sound designer, e come fondatore, negli anni Settanta, del World Soundscape Project, avviato presso la Simon Fraser University vicino a Vancouver, un progetto di ricerca interdisciplinare partito dal problema dell'inquinamento acustico nelle città⁵⁰. Il saggio *The Tuning of the World*, pubblicato nel 1977 a Toronto e tradotto in italiano nel 1985 con il titolo di *Il paesaggio sonoro*, riassume in modo esaustivo le esperienze di Schafer sia come docente presso atenei e associazioni canadesi sia come compositore.

Murray Schafer ha un approccio empirico al problema e supporta le proprie affermazioni con una cospicua serie di riferimenti storico-letterari provenienti dal passato. Il paesaggio sonoro è l'ambiente dei suoni che ci circondano, nella loro totalità, ovvero dal più vicino al più distante, in quanto oggetto della percezione attenta da parte di un soggetto, "attraverso il sentire/intendere che interpreta e crea rapporti"⁵¹. La componente percettiva e sensoriale permette di distinguere il paesaggio sonoro rispetto al campo acustico, che si configura come lo spazio acustico-fisico di un oggetto. Pertanto, il *soundscape* include sia il materiale sonoro esterno al soggetto, sia le relazioni che egli istituisce con tali elementi fisico-culturali, creando un vero e proprio cortocircuito con i mondi interiori appartenenti singolarmente agli individui percipienti.

Il punto di partenza che ha guidato Murray Schafer all'elaborazione del concetto e dei progetti riguardanti il *soundscape* è rappresentato dal sempre maggiore inquinamento acustico che, oltre a brutalizzare gli spazi antropizzati, ha contribuito a involgarire e rendere omogenei i paesaggi sonori del mondo. L'inquinamento sonoro si manifesta quando l'uomo ignora o non ascolta più con attenzione suoni inumani; secondo Murray Schafer, la soluzione a tale squilibrato rapporto tra essere vivente e habitat può essere affrontata attraverso la strategia del non azzerare quei suoni, ma del capire cosa valorizzare, moltiplicare, attutire.

Gli studi sul paesaggio sonoro, premessa di ogni intervento, sono caratterizzati dalla convergenza tra ricerca scientifica, artistica e sociale ovvero dalla fusione, come insegna l'esperienza interdisciplinare del Bauhaus, tra acustica e psicoacustica, arte musicale e scienze sociali. Per descrivere un paesaggio sonoro ci si avvale di strumenti sofisticati come la sonografia, ovvero l'analisi dello spettro sonoro registrato tramite sofisticati microfoni, in grado di fornire i dettagli di ogni ambiente sonoro. Ovviamente, lo studio sul paesaggio sonoro non può essere retrospettivo e, pertanto, si potranno solo intuire e immaginare i *soundscape* del passato, ormai definitivamente cancellati. Inoltre, numerosi problemi sorgono nella fase di rappresentazione di un paesaggio sonoro: poiché se, per esempio, di un edificio si può effettuare una riduzione proporzionata delle sue dimensioni, il suono non può essere compresso o dilatato, pena la perdita di informazioni preziose.

⁵⁰ Il WSP ha concluso la sua attività nel 1975, e oggi esiste solo come archivio. Alcune delle organizzazioni che si occupano di paesaggio sonoro sono il World Forum for Acoustic Ecology presso la University of Oregon, il Forum für Klanglandschaft con sede a Basel, il Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) a Grenoble e il Collectif Environnement sonore (CES) di Parigi.

⁵¹ Winkler J., in Mayr A., a cura di, 2001, p. 18.

Come afferma Murray Schafer, per descrivere un paesaggio sonoro occorre individuare i suoni particolarmente importanti per la loro singolarità e per la loro presenza dominante. Essi possono essere elencati secondo tre categorie: la *tonica* (*keynote sound*) indica il punto di riferimento rispetto al quale tutto ha un senso e diventa abitudine di ascolto, poiché i suoni di una data località sono suoni determinati dalla geografia e dal clima come la presenza del mare o della neve, il vento, gli uccelli ecc.; i *segnali* (*signal sound*), ovvero i suoni in primo piano ascoltati consapevolmente, come le campane o i fischi, che trasmettono messaggi per coloro che sono in grado di interpretarli; *l'impronta sonora* (*soundmark*), ossia il suono comunitario e dotato di unicità che, quindi, deve essere tutelato in qualità di elemento significativo del paesaggio.

Dopo aver definito i parametri con cui descrivere il paesaggio sonoro, Murray Schafer delinea uno dei concetti più importanti presenti nel saggio e nelle esperienze elaborate dal WSP, *l'ecologia acustica*, definita come lo studio dei suoni nel loro rapporto con la vita e la società, ossia l'analisi «degli effetti prodotti dall'ambiente acustico sulle caratteristiche fisiche e sui modelli di comportamento degli esseri che vi abitano»⁵². Il termine “ecologia” sottolinea il rapporto di interazione tra esseri viventi e habitat, manifestando un approccio olistico nei confronti dell'ambiente da cui le forme di vita non possono essere separate: poiché lo spazio abitato e vissuto dall'uomo scaturisce dall'integrazione di svariati elementi, tra cui il paesaggio dei suoni, ne consegue che occorre affrontare il rapporto tra gli individui e il contesto sonoro in cui sono immersi, valutandone le reazioni, i desideri, le aspirazioni e i punti critici. Il paesaggio sonoro è infatti un campo di interazioni, al centro del quale è collocato l'individuo, vivo e in ascolto, che percepisce e riconosce i suoni attraverso la consapevolezza di essere immerso in un tessuto di relazioni.

Il suono riempie lo spazio, e quest'ultimo, attraverso fenomeni di riflessione e assorbimento, costituisce un elemento essenziale per l'effetto percettivo finale. Lo spazio acustico non è rigidamente geometrico ma assume molteplici direzioni che il suono fa emergere durante la sua propagazione, plasmando la percezione spaziale dell'ascoltatore. Imparare ad ascoltare significa riuscire a separare il suono dalla sua sorgente oggettiva per immergersi nell'ambiente acustico così creato in virtù delle modificazioni operate sul suono da parte dello spazio in cui ci si trova. L'uomo è in risonanza, ovvero ascolta in accordo col mondo.

Anche la produzione musicale rispetta le caratteristiche del paesaggio sonoro con cui l'uomo interagisce. L'antropologo Steven Feld, che ha vissuto tra i Kaluli di Bosavi nel Grande Altopiano Papuasico, mostra come «il laghetto è la melodia in movimento e la cascata il testo combinato alla melodia per creare un canto. I Kaluli compongono i loro canti vicino a ruscelli o cascate, cantando *con e verso* di loro»⁵³. I canti sono emergenze che derivano dal paesaggio sonoro con cui si accordano ed entrano in relazione, metabolizzandolo e non semplicemente imitandolo. Solo in questo modo la produzione musicale può essere realmente ecologica:

⁵² Murray Schafer R., 1985, p. 370.

⁵³ Feld S., in Colimberti A., a cura di, 2004, p. 49.

«Quando ho capito il simbolismo della voce che si lamenta e canta ho capito la loro stretta connessione con gli uccelli della foresta tropicale»⁵⁴.

L'ascolto, invece, è ecologico quando «cerchiamo di sentire più di quanto ci piace sentire nel mondo intorno a noi, e quando sentiamo anche il tessuto avvolgente e sempre più complesso dei suoni che circondano»⁵⁵.

La qualità della vita, ovvero il rapporto più o meno equilibrato con l'habitat in cui si vive, è profondamente influenzata dall'ambiente dei suoni. Come afferma Naess:

«Nella misura in cui la crisi ecologica è una crisi di qualità ambientale, la qualità dell'ambiente acustico, il paesaggio sonoro umano è in una condizione critica. Si potrebbe credere che urbanisti e progettisti del paesaggio pensino in generale a minimizzare il rumore e a massimizzare i suoni, che la maggior parte delle persone trova piacevoli, o l'accesso a luoghi di silenzio»⁵⁶.

Ognuno sente ciò che la propria cultura uditiva e l'ambiente sonoro da cui proviene gli suggeriscono e impongono di sentire. Per questo è fondamentale sensibilizzare la comunità a riappropriarsi di un senso ormai sopito: la musica del mondo è continua e solo l'ascolto è intermittente.

A questo proposito, il saggio *Il paesaggio sonoro*, seppure punto di riferimento fondamentale, sembrerebbe presentare alcune debolezze. Murray Schafer, infatti, ritiene che il paesaggio sonoro sia creato e percepito in base alla cultura della società di riferimento, tuttavia non si esprime sulla capacità limitante, nei confronti di un ascolto puro dei suoni, esercitata dalle abitudini culturali che ritengono soltanto la musica, e non il suono, meritevoli di ascolto. Pertanto non è solo la presenza di inquinamento acustico a rendere la capacità uditiva meno sensibile nei confronti dei suoni, ma è anche la tendenza a interpretare qualsiasi suono in termini musicali, ossia con altezza, timbro e dinamica definite e, soprattutto, veicolo di un significato attribuibile soggettivamente *ab extra*.

Indubbiamente, le esperienze della musica concreta o delle performance di John Cage, solo per citarne alcune, hanno contribuito ad allargare il mondo dei suoni da includere nell'ambito della composizione musicale; ma attualmente il consenso del pubblico è ancora irrimediabilmente fermo ai fantasmi musicali del passato, come attesta la ricerca di Del Grosso Destrieri. Occorre, pertanto, prima di depurare le proprie orecchie dai rumori molesti dell'odierna società, educare a una cultura del suono e non solo della musica, per iniziare a liberarsi da quegli schemi estetici che impediscono un libero ascolto dell'universo sonoro⁵⁷.

Nella cultura occidentale si manifesta spesso un atteggiamento ossessivo nei confronti del *vedere*, che assume maggiore importanza e capacità informativa rispetto

⁵⁴ *Op. cit.*, p.45.

⁵⁵ Rothenberg D., in Colimberti A., a cura di, 2004, p. 122.

⁵⁶ Naess A., in Colimberti A., a cura di, 2004, p. 133.

⁵⁷ Jousse M., 1979, p.121.

al *sentire*. Come afferma Barbanti, occorre contrapporre al modello retinico, attraverso cui interpretare la realtà, un paradigma acustico definito come l'insieme dei modelli, dei parametri, dei significati simbolici o culturali riferibili alla dimensione acustica, "in quanto elemento utile alla formulazione di una prospettiva globale di natura estetico-sociale"⁵⁸. Infatti, l'artista Gregg Wagstaff⁵⁹ sostiene che, in fase di intervento sul paesaggio sonoro, sia necessario definire parametri attuali per affrontare tale progetto, evitando di seguire illusioni e miti naturalistici con cui interpretare il contesto sonoro di riferimento: la rivoluzione tecnologica che caratterizza la società odierna ha contribuito a deturpare il mondo dei suoni con i rumori⁶⁰ degli aerei o delle automobili che, tuttavia, costituiscono la ineliminabile manifestazione della contemporanea cultura del suono e non potranno essere sostituiti con un anacronistico e acritico ritorno a un mondo bucolico:

«Piuttosto che prescrivere un concetto universale per il design del paesaggio sonoro, ritengo si possano ottenere maggiori benefici fornendo alle comunità il potere e la capacità di organizzarsi autonomamente: in tal modo il paesaggio sonoro risultante sarà la conseguenza dei bisogni e dei valori di una data comunità»⁶¹.

Infine, il progetto per il paesaggio sonoro richiede gli sforzi congiunti di persone e istituzioni, di tecnici specializzati, in una visione interdisciplinare del processo, riconoscendo che la mancanza di attenzione nei confronti del mondo di suoni in cui viviamo giornalmente sia una inestimabile perdita di cultura.

Conclusioni

Il suono non vive isolato e riposto in un tempio, ma abita interamente e indiscriminatamente l'ambiente in cui viviamo, dalla strada cittadina al ruscello di montagna, dalla sinfonia domestica ai suoni indesiderati, i rumori, che ci incontrano senza il nostro consenso: il "custode del suono" non è la sala da concerti.

Il paesaggio sonoro non è semplicemente un'addizione indiscriminata di suoni, ma rappresenta un tessuto, ovvero un campo di interazioni costituito dalle relazioni tra condizioni geografiche, culturali, sociali, economiche ecc. specifiche di un contesto. I paesaggi sonori del mondo sono, dunque, in continuo cambiamento, modificati nel tempo in conformità con le mutazioni della società. L'esperienza e i ricordi di ogni individuo sono costellati da suoni, presenti o passati, abituali o interiorizzati, banali o veicolo di un alto valore simbolico così come le immagini, gli odori e qualsiasi altra sensazione.

⁵⁸ Barbanti R., in Mayr A., a cura di, 2001, p. 43.

⁵⁹ Wagstaff G., in Colimberti A., a cura di, 2004, pp. 137-145.

⁶⁰ Il termine *rumore* viene utilizzato con il significato di "suono non desiderato" e di forte intensità. La distinzione tra suono e rumore è di natura puramente estetica.

⁶¹ Wagstaff G., in Colimberti A., a cura di, 2004, pp. 138-139.

Si tratta di una riflessione scaturita da un paradosso. Da un lato, il fastidio causato da un paesaggio sonoro sempre più abbruttito spinge gli esseri umani a difendere le proprie orecchie isolandosi con le cuffie dei propri lettori audio portatili o assecondando le promesse di riconquistata quiete da parte di un sempre crescente *marketing* del silenzio (elettrodomestici silenziosi ma costosi, soggiorni in hotel e *salus per aquam* per allontanarsi dal caos cittadino ecc.). Dall'altro, si assiste all'indifferenza e talvolta alla spavalderia con cui non si presta adeguatamente attenzione al benessere acustico dei luoghi in cui lavoriamo e abitiamo.

Il suono e la musica possono occupare spazi sia fisici sia psicologici. Alcuni semplici atteggiamenti possono contribuire all'aumento dell'inquinamento acustico come la consapevolezza che, a causa della intrinseca invisibilità del suono e della musica, essi possano imporsi su di un uditorio anche non consenziente. Inoltre, esiste l'idea generale secondo cui la musica è sempre un piacere per chiunque e in qualsiasi momento. Infine, la possibilità di amplificare la musica, grazie alla riproduzione elettroacustica, dà un facile strumento a tutti per infastidire chi ci circonda.

Croce e delizia al cor, il racconto sonoro è onnipresente e inevitabile ma, soprattutto, tralasciando il suo significato o le sensazioni che ci provoca, esso sembra essere imprescindibile.

Michael Bull, lavorando sul rapporto tra nuove tecnologie portatili e fruizione musicale, ha recentemente pubblicato un libro intitolato *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, 2007, in cui analizza la relazione che i possessori del noto lettore mp3 portatile hanno instaurato con il proprio oggetto:

«The music my iPod contains adds a level of emotional attachment to the device itself for producing so many pleasant listening experiences. Strangely enough, this does not translate to the phone containing all of my numbers and text messages, and I only consider it to be a communication device used for calls, messages, and net use and as an alarm clock. If I lost my iPod I would be devastated but in the case of my phone I would just be annoyed because of all the contact numbers lost and would not think twice about it» (John)⁶².

Il lettore audio portatile viene interpretato come un diario musicale della propria vita, capace di innescare casualmente ricordi e sensazioni a essi associate, stimolando un vero e proprio attaccamento emotivo all'oggetto:

«The iPod is pretty much the diary or soundtrack to my life. There is a song for every situation in my life. Even if I might have forgotten about a certain time, person or

⁶² Bull M., 2007, p. 74: «La musica archiviata nel mio iPod mi rende emotivamente legato a questo oggetto, poiché è in grado di offrirmi tante esperienze di ascolto piacevoli. Stranamente, non potrei dire la stessa cosa del mio telefono cellulare che contiene numeri di telefono e sms ma che considero solo uno strumento per telefonare, per inviare messaggi, per navigare in internet e da usare come sveglia. Se dovessi perdere il mio iPod sarei rovinato, ma se dovessi perdere il mio telefono cellulare sarei semplicemente infastidito dal fatto di aver perso tutti i numeri della rubrica telefonica ma, in fondo, non ci penserei due volte» (John). (Trad. mia).

place, a song can trigger these memories again in no time. (...) This thing is a wonderful “time machine” and is better than any diary» (Jerome)⁶³.

Siamo gli artefici del paesaggio sonoro in cui viviamo sia come singoli sia come comunità. Si assiste, tuttavia, all’atteggiamento contraddittorio secondo cui prestiamo maggiore impegno nella tutela dei contenuti sonori privati piuttosto che di quelli collettivi. I motivi di tale disinteresse possono risiedere nella persistenza dell’interpretazione del *suono come musica*, ovvero come un oggetto estetico che, come tale, dipende da gusti soggettivi e, quindi, relativi. Solo attraverso una maggiore consapevolezza della valenza simbolica e culturale anche del suono in sé (e non solo della musica), permessa da una adeguata educazione all’ascolto, si potrà dare vita a una corretta ecologia acustica. Per Vladimir Jankélévitch, «La musica è esattamente ciò che mostra di essere, senza intenzioni segrete né pensieri reconditi»⁶⁴. E ancora: «Il mistero della musica non è l’indicibile, ma l’ineffabile»⁶⁵, ovvero ciò che non si può esprimere a parole. E infine: «La musica è uno charme: fatta di niente, a niente dovuta, forse persino niente essa stessa»⁶⁶.

La musica e, auspicabilmente, il suono sono come la rosa di cui parla Bruno Munari nel suo breve testo *Good Design*. Munari, esponente fondamentale del design italiano, con la consueta ironia e leggerezza, descrive tre prodotti della natura – l’arancia, i piselli e la rosa – dal punto di vista dell’*industrial design* e di una funzionale produzione in serie. L’arancia e i piselli sono razionali e modulari e rappresentano un perfetto esempio di oggetti ben progettati. La rosa, al contrario, rappresenta un mistero perché sebbene sia inutile, tuttavia la sua produzione è vasta e diffusa:

«Una razionale concezione della funzione sociale dell’Industrial Design non può che rinnegare quella produzione, purtroppo molto diffusa, di oggetti assolutamente inutili all’uomo. Oggetti nati come mere ipotesi, con scopi legati al più banale senso della decorazione, gratuiti e ingiustificati.(...) Uno di questi oggetti è la rosa. Oggetto di grandissima produzione, formalmente molto coerente e piacevolmente colorato. (...) I petali dalla curva elegante, la chiara disposizione delle foglie e la loro razionale disposizione lungo il ramo non sono elementi sufficienti a giustificarla come oggetto d’uso a grande diffusione. (...) Un oggetto assolutamente inutile all’uomo. Un oggetto solo da guardare o tutt’al più da annusare, un oggetto non giustificato. Un oggetto che invita il lavoratore a futili pensieri. Un oggetto perfino immorale»⁶⁷.

⁶³ *Ibidem*, pp 136-137: «L’iPod rappresenta il diario o la colonna sonora della mia vita. C’è una canzone legata ad ogni circostanza della mia esistenza. Anche se dovesse succedermi di dimenticare una certa situazione, persona o luogo, una canzone ha la capacità di innescare questi ricordi in poco tempo. (...) Questo oggetto è come una ‘macchina del tempo’ ed è meglio di qualsiasi diario» (Jerome). (Trad. mia).

⁶⁴ Jankélévitch V., 1998-2007, p. 59.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁷ Munari B., 2003, pp. 24-27.

Così è la musica: oggetto rappresentazionale aperto, agisce direttamente sulla sfera emotiva dell'ascoltatore, assumendo qualsiasi significato. Tuttavia, è un oggetto costruito e mediato, che fa parte di un universo materico, il suono, dotato di molteplici potenzialità. Tale ricchezza può essere riconosciuta solo pulendo le nostre orecchie da pregiudizi squisitamente culturali che frenano una libera *agnizione* e, soprattutto, iniziando a dare importanza al contesto in cui viviamo, laddove un elemento che lo compone determina inevitabili conseguenze su tutti gli altri. Solo un'interpretazione interdisciplinare dell'universo sonoro che ci circonda può aiutarci a raggiungere questo obiettivo, affiancando studi musicologici, acustici, estetici e filosofici a studi antropologici, psicologici, sociologici o urbanistici.

Fermarsi ad ascoltare è un'abitudine che secondo Schafer sembriamo aver perduto. Una testimonianza di tale immersione nella bellezza dei suoni che ci circondano è fornita da Henry David Thoreau. Il 4 luglio 1845 Thoreau lasciava la cittadina di Concord, dove abitava ed era nato, per andare a vivere in una capanna di legno, nei boschi del vicino lago di Walden:

«Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza, per affrontare solo i fatti essenziali della vita, e per vedere se non fossi capace di imparare quanto essa aveva da insegnarmi e per non scoprire, in punto di morte, che non ero vissuto».⁶⁸

Un capitolo del romanzo, infatti, dedicato al paesaggio sonoro in cui Thoreau era immerso giornalmente, ne descrive le caratteristiche, le sensazioni suggerite e i ritmi e la possibilità di orientamento nello spazio da esso fornita: gli uccelli «che danno voce all'aria»⁶⁹, oppure suoni umani e distanti come «il fischio della locomotiva che penetra nei boschi estate ed inverno»⁷⁰ e, la domenica mattina, le campane di Lincoln, Acton, Bedford e Concord, «una melodia, lieve e dolce, filtrata attraverso l'aria, che aveva conversato con ogni foglia e ogni ago del bosco»⁷¹.

L'esperienza di ascolto attento, resa possibile dall'isolamento in un bosco, insegna che «il vento mattutino soffia eternamente, il poema della creazione è continuo; ma poche sono le orecchie che riescono a udirlo»⁷².

C'è una musica del mondo che è quella dell'ambiente in cui viviamo: si tratta di saperla riconoscere e di riuscire ad ascoltarla. Perché la musica è dappertutto, basta cercarla.

⁶⁸ Thoreau H. D., 2003, p. 142.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 179, 189.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 180.

⁷¹ *Ibidem*, p. 188.

⁷² *Ibidem*, p. 146.

Bibliografia

Adorno T., *Introduzione alla sociologia della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1971

Augé M., *Nonluoghi*, Milano, Eleuthera, 1997

Barbanti R., “Crisi e persistenza del modello retinico occidentale”, in Mayr A., a cura di, *Musica e suoni dell’ambiente*, CLUEB, Bologna, 2001

Barthes R. – Havas R., voce “Ascolto” in *Enciclopedia*, vol.1, Einaudi, Torino, 1977, pp. 982-991

Blaukopf K., *Westernization, Modernisation, and the Mediamorphosis of Music*, “International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, XX, 1989, pp. 183-192

Bull M., *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, Routledge, London, 2007

Cage J., *Silenzio*, ShaKe Edizioni, Milano, 2010

Chion M., *Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001

Del Grosso Destrieri L., *Sociologia delle musiche*, ed. Franco Angeli, Milano, 2002

Feld S., *From Schizofonia to Schismogenesis: On the Discourse and Practices of World Beat*, in Ch. Keil - S. Feld, *Music Grooves*, Chicago, University of Chicago Press, 1994

Feld S., “Dall’etnomusicologia all’eco-muse-ecologia: leggendo R. Murray Schafer nella foresta tropicale della Papuasias - Nuova Guinea”, in Colimberti A., a cura di, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli editore, Roma, 2004

Forsyth M., *Edifici per la musica. L’architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Zanichelli, Bologna, 1987

Fronzi G., (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent’anni*, Mimesis, Milano, 2013

Fubini E., *L’estetica musicale dall’antichità al settecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968, Torino

Garimberti M. - Susani G., *Sacripanti architettura*, Edizioni Cluva, Venezia, 1967

- Gentilucci A., *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1972
- Jankélévitch V., *La musica e l'ineffabile*, Studi Bompiani, Milano, 1998-2007
- Jousse M., *L'antropologia del gesto*, edizioni Paoline, Roma, 1979
- Lanternari V., voce "Sensi" in *Enciclopedia*, vol.12, Einaudi, Torino, 1981, pp. 730-765
- Lanza S., *Introduzione alla musica. Manuale ragionato di teoria musicale*, Zanibon, Padova, 1987
- Maddalena A., *I pitagorici*, Laterza, Bari, 1954
- Magrini T., *Musica come disperazione: il problema dell'ecologia sonora*, ne Il Saggiatore musicale, atti del convegno, Bologna, Palazzo Marescotti, 3 marzo 1998
- Milano Musica, *Luigi Nono e il suono elettronico*, edizioni del Teatro alla Scala, Milano, 2000
- Molino J., "Fait musical et sèmiologie de la musique", in *Musique en Jeu*, 1975, n.17
- Munari B., *Good Design*, Corraini, Mantova, 2003
- Murray Schafer R., *Educazione al suono. 100 esercizi per ascoltare e produrre il suono*, Ricordi, Milano, 1998
- Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi Lim, Milano, 1985
- Naess A., "La crisi del suono: un'autentica parte della crisi ecologica", in Colimberti A., a cura di, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli editore, Roma, 2004
- Nattiez J. J., *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1987
- Omero, *Odissea*, IX, 333-334, XIII, 1-2
- Piana G., *Filosofia della musica*, Edizioni Guerini e Associati, Milano, 1996
- Rothenberg D., "Musicalità e naturalità: come evidenziare le analogie", in Colimberti A., a cura di, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli editore, Roma, 2004

Sabine W. C., *Collected papers on acoustics*, Harvard university press, 1922, ristampa Dover, New York, 1964

Sachs C., *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979

Stern J., “Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space”, *Ethnomusicology*, XLI, 1997, pp. 22-50

Stravinsky I., *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano, 1981

Thoreau H. D., *Walden, ovvero vita nei boschi*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2003

Varèse E., *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Unicopli, Milano, 1985

Wagstaff G., “Quale ecologia per l’ecologia acustica?”, in Colimberti A., a cura di, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli editore, Roma, 2004

Winkler J., “Paesaggi sonori”, in Mayr A., a cura di, *Musica e suoni dell’ambiente*, CLUEB, Bologna, 2001