

Spazio musicale e paesaggi sonori

Introduzione

Potrebbe sembrare inutile riavviare oggi una discussione sul concetto di paesaggio sonoro¹, elaborato ormai venticinque anni fa da R. Murray Schafer, soffermandoci sui danni connessi all'inquinamento acustico; d'altra parte, è difficile non farsi cogliere dalla tentazione di un rapido richiamo a quel tema, nel momento in cui gli ultimi dati sulle malattie del lavoro danno al primo posto, fra le patologie che affliggono i lavoratori italiani, proprio i disturbi connessi alla sordità, che risultano in continuo incremento² nell'ultimo trentennio, secondo quanto recita il rapporto presentato dall'INA alla fine del luglio 2002.

¹ Questo saggio è stato pubblicato nel 2002 all'interno di una raccolta di saggi, *Incontri*, a cura di Paolo Scarnecchia, Ismez – Onlus Editore, Roma, 2002 che verteva attorno al concetto di paesaggio sonoro. Nel ringraziare Ismez, per avermi concesso la possibilità di ripubblicare il testo, vorrei ricordare che *Incontri* documentava, attraverso i contributi di Concetto Campo, François – Bernard Mâche, Gianni Pavan e Paolo Scarnecchia, il dibattito teorico che aveva sostenuto la prima edizione del Festival *Vis Musicae*, dedicato al tema dell'ascolto, a cui contribuirono anche le reazioni di Lombardi – Satriani e Bonanzinga. Per informazioni su quella preziosa iniziativa, che da allora cerca di coniugare il dibattito teorico alla programmazione musicale di un intero festival, è possibile consultare il sito dedicato ad essa dedicato: <http://www.vismusicae.it/>.

² Stupisce il commento che il telegiornale del primo programma, in data 30 luglio 2002, ha offerto sui dati raccolti dall'Ente INAIL rispetto all'incremento delle malattie professionali connesse all'udito. Nel filmato si chiosava che tali guasti erano *fortunatamente* legati all'aumento dell'occupazione, e quindi che l'incremento di malattie

Il primo che insorgerebbe contro quest'approccio al testo sarebbe probabilmente lo stesso Schafer, rivendicando in modo deciso la natura teorica, ed estetica, del suo lavoro.³ Una valenza estetica che andrebbe presa nel suo significato più profondo, e, almeno sotto un profilo conoscitivo, *genetico*, perché intimamente connessa ad una riflessione sulla funzione del momento sensibile nelle vicende della vita di coscienza. Schafer vuole insegnare *nuovamente* al lettore una sensibilità nei confronti degli eventi acustici che circondano il mondo, aspira a *ricostruire* una storia dell'attitudine all'ascolto, ponendosi il problema di un metodo che insegni a rivalutare la funzione dell'irrompere del suono nel processo di riconoscimento dello spazio da parte della soggettività.

Le riflessioni che presentiamo vorrebbero chiarire, almeno in parte, i presupposti gnoseologici su cui si appoggiano le analisi sviluppate da Schafer rispetto ai problemi connessi al tema del paesaggio sonoro.

Questi aspetti c'incuriosiscono: nel testo, infatti, il rapporto *figura - sfondo* assume un ruolo centrale, tanto nell'elaborazione di un concetto di spazialità, intesa esistenzialmente come capacità di abitare il mondo, che nell'elaborazione di un modello antropologico del comportamento rispetto al suono.

E' significativo che tali problematiche si accompagnino ad un ostentato atteggiamento di rimpianto per la maggior sensibilità che il mondo antico avrebbe avuto nei confronti

professionali non andava visto come preoccupante, perché inquadrabile in un generale momento di crescita economica (?). Un bizzarro modo di argomentare, che suscita il sospetto che l'ineffabile estensore del testo ammetta che l'ingresso di persone a contratto, più o meno indeterminato, nel mondo del lavoro, debba essere necessariamente connesso all'incremento di malattie professionali. A tale mentalità corrisponde un singolare concetto di qualità della vita, cui non riusciamo ancora a rassegnarci.

³ R. Murray Schafer, *The tuning of the world*, McLelland and Stewart Limited, Toronto, 1977. Traduzione italiana di Nemesio Ala, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi - Lim, Lucca, 1985 p. 285. Citeremo sempre dalla traduzione di Ala.

dei fenomeni sonori, e dei loro portati immaginativi, mentre il nostro vivere si articolerebbe tutto in una dimensione che opacizza la componente emotiva legata al suono e la sua capacità di marcare atteggiamenti, valenze emozionali, elaborazioni simboliche nei confronti dello spazio che ci circonda.

In questa prospettiva, l'opacizzarsi del rapporto figura - sfondo sembra essere il sintomo di uno stato di profondo *disordine*, che tormenta le relazioni fra fonte sonora e attività simbolizzante della coscienza. Tale preoccupazione teorica ci sembra sia stata poco rilevata nelle discussioni che hanno avvolto la ricezione dell'opera, ed è forse il caso di riportarla al centro di una discussione filosofica.

La centralità del rapporto *figura -sfondo* per definire il rapporto che lega il mondo del suono all'attività della coscienza pone, infatti, le intuizioni del teorico canadese di fronte a due difficoltà.

La prima è legata al modo di pensare l'enuclearsi di un concetto di *figurazione sonora*, legata, sul piano fenomenologico, al carattere *diffusivo* del suono: se siamo circondati da musiche, rumori, segnali, che ci avvolgono continuamente, che ci portano instancabilmente nel ventre del loro intrecciarsi, come definire *in modo nitido* una figura rispetto allo sfondo che la circonda? Tra le pieghe di quest'interrogativo, avvertiamo il problema dello squilibrio che caratterizza il rapporto fra la dinamica dei suoni, la loro capacità attrattiva, le loro potenzialità timbriche e figurali e la sostanziale staticità della fonte che li emette. Il mondo moderno pone in primo piano suoni monotoni, elaborati da fonti ad alto volume, suoni dai quali ci si difende attraverso un atteggiamento di insensibilità all'acustico, che alla lunga impoverisce l'immaginario.

La necessità di costruire tassonomie descrittive in grado di cogliere la natura peculiare dei suoni, va così incontro alla seconda difficoltà, ossia definire l'atteggiamento di chi ascolta, di chi partecipa al processo di figurazione, di acquisizione di forma del suono e che sa *ricoscerlo*. Secondo il nostro autore, è proprio questa sensibilità che

nella società postindustriale vive in uno stato di profondo abbandono. Il recupero della pratica dell'ascolto che Schafer vorrebbe suggerirci è così tesa a recuperare il piacere di delibare i suoni, e a considerarne l'essenziale peculiarità *qualitativa*, nell'elaborazione utopistica di un modello di nuova abitabilità del mondo.

Cosa significa, in questo contesto, *abitare*? La risposta è articolata su più piani. Il mondo brulica di eventi acustici, che sollecitano la nostra coscienza e s'imprimono sui nostri vissuti in modo profondo: i luoghi che abitiamo e in cui viviamo sono segnati da una loro identità sonora, legata alla loro *morfologia*, alle specifiche configurazioni naturali, alle forme di insediamento che lo popolano, alla dimensione culturale di chi ne utilizza le risorse. Ovunque vi sia vita, c'è suono, ed il mondo va paragonato ad una grande composizione musicale, di cui saremmo, al tempo stesso, attori e fruitori. Il suono è aspetto del presentarsi del mondo alla nostra coscienza, una spia che ne rivela le intime articolazioni. L'esperienza del suono è quindi *esperienza di un ambiente*, dei movimenti che lo permeano e delle emozioni che collegano i suoni alla morfologia dei luoghi in cui lo esperiamo.

Schafer tende così a dare un'interpretazione *narrativa* del rapporto che lega la ricezione degli ambienti rispetto alle sonorità che li caratterizzano: il libro, scritto da un compositore dall'orecchio sensibilissimo, e dall'ampia cultura letteraria, raccoglie una grande collezione di luoghi narrativi, di fonti che evocano un archivio di suoni perduti.

Classici latini e greci, testi medievali, trattati scientifici, veri e propri brani di letteratura, fonti a stampa si connettono, per mettere capo ad un mosaico che delinea, con amore, qualcosa che ricorda una sorta di storia culturale dei suoni e dei rumori, e della loro elaborazione da parte della soggettività umana.

Il lettore viene così introdotto in un ampio repertorio descrittivo, che abbraccia suoni d'ogni genere, dal ruggire degli elementi al canto degli animali, dall'evoluzione dei primi strumenti musicali all'invadenza del pianoforte

moderno, dal rumore degli utensili, a quello delle armature, dai più disparati macchinari industriali fino ai mezzi di trasporto, che evocano con felicità l'evolversi delle caratteristiche interne dei paesaggi sonori nel loro *allontanarsi* dalla natura.

Viviamo circondati da suoni che si diffondono, offendendo il nostro orecchio e condizionandoci: una patina difforme di suoni *uniformi*, muti e continui come quelli di un motore, segnano, senza variazioni parametriche l'ambiente che ci circonda, e ricadono sui nostri pensieri, sul nostro immaginario, condizionandone in modo monotono gli orizzonti, ed impoverendone le stesse possibilità narrative. I suoni moderni, semplicemente, *durano*, identici a se stessi nel fluire del tempo.

Nel mondo antico, il rumore del lavoro è discreto: nella bottega del fabbro, il tintinnare dei martelli sul metallo crea intrecci poliritmici, da quel martellamento si sviluppano suoni discreti cui porgiamo l'attenzione come ad una composizione musicale (affermazione questa che porta dentro di sé molti problemi, perché dovremmo subito chiederci *in che senso* questo accada), mentre il moderno si affaccia attraverso forme di brutale razionalismo che vedono nei suoni naturali, quale il gorgoglio delle acque, il farsi avanti della triade tonale, o l'ingenuo naturalismo della fondazione fisico - matematica della teoria degli armonici.

Nel mondo che ci circonda un inarrestabile ed indifferenziato ronzare, sordo e povero d'informazione, riempie l'ambito in cui, nel quotidiano, sfilano anonime forme di vita: rumori di traffico aereo, urbano, di condizionatori d'aria, di produttività cieca riempiono e rendono insensibile, nel loro stratificarsi, l'orecchio e la coscienza dell'uomo moderno. Nei suoni prodotti dal mondo che abitiamo, sembra dunque essersi perduta la possibilità di *plasmare una forma*, di articolare un rimando che li porti oltre se stessi, oltre la loro pura dattità. Non possiamo più indugiare di fronte ad un suono, che si è fatto

sterile trasparenza, pura struttura di rimando, priva di quelle opacità che lo rendono *attraente*.

Lo svuotamento di significato si riverbera nelle nostre abitudini d'ascolto, a partire dalla percezione del sé. Il rumore dei passi, che descrive l'andatura quindi un modo di abitare lo spazio, di esprimere un *carattere* nel movimento, e ad esprimere un ritmo determinato dal moto del corpo, dall'appoggiatura al suolo della pianta del piede, dal coordinarsi di caviglia e ginocchio si trasforma prima nel moto continuo della ruota, dove ancora è possibile distinguere sonorità diverse in grazia della materialità variabili dei terreni e degli acciottolati, infine perde ogni possibilità d'articolazione nel rombare del motore a combustione interna ⁴.

In questa vicenda culturale, diventa centrale lo svilupparsi di analisi tese a mettere in luce la funzione delle dinamiche, attraverso cui il mondo sonoro solletica ed opprime la coscienza dell'ascoltatore, articolandosi dall'impercettibile alla soglia del dolore, attraverso i rumori inafferrabili del vento tra le foglie, i solenni rintocchi delle campane, i ticchettii degli orologi, il gorgoglio dei ruscelli, lo sferragliare di carrozze, i rumori sordi delle civiltà industriali o quelli letali delle guerre. Ad ognuna di queste sollecitazioni, corrisponde uno specifico rapporto con l'ambiente. La nozione di ambiente viene dunque letta in una prospettiva esistenziale, anche se le descrizioni raccolte da Schafer non trascurano suoni che emergono in regioni remote e non abitate. A questi ultimi, come ai suoni degli elementi, corrispondono valenze mitiche, che da un lato li collocano sul piano delle matrici simboliche, dall'altro defluiscono in un confronto con la dimensione quotidiana

⁴ Di fronte al dolore per la perdita di spazi e di momenti ritualizzati, che Schafer lamenta in modo tanto accorato, viene spontaneo osservare che gli uomini camminano tuttora sulle isole pedonali, spesso rammemorando momenti del loro passato, sollecitati da suoni, rumori, odori e quant'altro, e che tutto questo accade anche in spazi privi di quelle forme di ritualità.

dei suoni che ci circondano, per indicare un orizzonte di irriducibile purezza.

Ai suoni corrispondono atteggiamenti emotivi, che ne determinano valenze che mutano di epoca in epoca, con l'evolversi delle fonti sonore e delle forme di vita che esse imprinono: nelle varie ricostruzioni che si succedono nel libro, l'attenzione di Schaffer sembra ossessionata dal tema del timbro. La sua curiosità nei confronti delle componenti fonematiche e di quelle onomatopastiche, gli permette di dominare la poesia di Poe, la prosa di Hugo o i repertori descrittivi più disparati, mettendone sempre in luce le qualità timbriche, secondo un atteggiamento che rivendica le possibilità narrative del materico.

Nelle citazioni che costellano il percorso del libro, la descrizione del suono si porta implacabilmente in primo piano, costituendosi come vera protagonista del testo che, dopo aver catturato l'autore, coinvolge il lettore in un gioco evocativo di suoni scomparsi, di canti d'uccelli o di sirene, e infine di simboli connessi ai quattro elementi, in cui la rumorosità diviene cifra essenziale di un rapporto identificativo della soggettività con la natura. La coscienza umana, unica aldilà delle singole culture, è così immenso serbatoio di suoni, in cui, a livello inconscio, riverbera e si agita la forza primitiva degli elementi, che condiziona il nostro modo di rapportarci al mondo. Si affaccia così l'idea di una grande matrice immobile, che va preservata. Il tema dell'abitare si colora così di connotazioni prescrittive: esso deve conformarsi a modelli pre-tecnologici, in cui si possa avvertire la centralità della natura e delle sue componenti materiali, che continuano ad agitare la nostra coscienza. La valenza sociale del suono va interpretata secondo questa angolazione. I rumori e le varie tecnologie che li producono, mutano la qualità delle relazioni umane, e lo stesso accade per l'evoluzione degli strumenti musicali e delle forme di ricezione della musica. Al tema della perdita della forma e del ritmo, ossia dell'individualità del suono che occupa il paesaggio musicale postindustriale si affianca, dall'epoca della rivoluzione elettrica, quello della

schizofonia, del prodursi di una separazione fra fonte sonora ed evento: viviamo in un'epoca di riproducibilità tecnica, in cui il suono è spesso separato dalla fonte originaria che lo aveva prodotto, in un mondo di suoni decontestualizzati e perciò spogliati di tutti i loro referenti autentici, in una continua dislocazione acustica dei suoni riprodotti, che uccide ne uccide il significato, assieme a quello del silenzio⁵. Alla schizofonia corrisponde un'ideologia dell'anonimato della spazialità in cui gli eventi acustici vengono alla luce.

Si potrebbe tentare, e Schafer lo fa, di elaborare uno schizzo delle modificazioni culturali nella ricezione dei suoni, modificazioni che si ripercuotono all'interno della società e dei suoi modi di produzione: dal suono delle fabbriche, alla perdita dell'innocenza del cielo, grande cloaca dei suoni aerei, l'irrompere prepotente dei suoni umani, dell'inquinamento acustico, modificano ogni forma di vita. Rumore è potere, non solo nella comunicazione, ma anche sul piano delle pratiche politiche e di quelle di controllo del cittadino. Il tema del suono confluisce immediatamente in quello della sua diffusione nelle pratiche comunicative, attraverso l'analisi di uno strumentario tecnico ben variegato, che comincia con gli accenti tonici delle lingue e termina con la trasmissione radiofonica radio o televisiva. Chi ha più *potere*, può fare

⁵ A margine, potremmo osservare che si tratta di un prezzo che paghiamo volentieri, quando si pensi che dischi e radio ci hanno permesso di avvicinarci a culture lontane, di godere del piacere della musica anche tra le mura domestiche. Ciò che emerge dalle pieghe da questo discorso è una incomprensione della funzione del supporto sonoro, che non è certo condannato, per la sua riproducibilità, ad aver solo una funzione negativa. Si pensi anzitutto al significato della funzione della registrazione sul campo, che va oltre le semplici considerazioni sulla sua rappresentatività spaziale di un ambiente, o al fatto che attorno al supporto sonoro organizziamo pratiche di ascolto collettivo, studio, analisi, in una declinazione sociale ed individuale dello strumento stesso. Riflessioni orientate in questa direzione, assai feconda, potrebbero essere rintracciate anche nella prospettiva benjaminiana.

più *rumore*, amplificare il proprio messaggio attraverso strumenti mediatici, che ne amplificano le voci. Non si tratta certo di un atteggiamento nuovo: Schafer vede una linea di continuità fra i portati ideologici della *Phonurgia Nova* di Athanasius Kircher (1673) ove le riflessioni sull'acustica si intrecciano all'elaborazione di macchine sonore in grado di propagare la voce nelle più lontane regioni dello spazio, facendolo proprio, e l'attuale funzione dei media, secondo una linea interpretativa che si rispecchia in quella di Marshall McLuhan. Il corollario che ne deriva, è che al restringersi della dimensione privata del dominio acustico, corrisponda una ulteriore mortificazione del valore sociale del *silenzio*.

Nel libro, diventato, con buona ragione, un classico, vanno così intrecciandosi temi complessi ad ombreggiature ideologiche che meriterebbero un'analisi accurata, a causa della nebulosità che ne avvolge, da più parti, contenuti e portati concettuali. Ce ne occuperemo, soprattutto per quanto attiene ai rapporti fra suono e conferimento di significato. L'ultima parte, dedicata al tema del design acustico, in cui si levano sensate critiche al modo con cui architetti ed esperti di acustica hanno travisato tali temi, rimarrà così al di fuori del nostro studio.

§1. L'ascolto fra le rovine: le toniche del paesaggio sonoro

A dire il vero, qualche considerazione andrebbe svolta già a partire dal titolo originale, che sembra riportarci subito in un contesto mitico: *The tuning of the world*, l'accordatura del mondo di cui parla una stampa che appare nell'*Utriusque Cosmi Historia* di Robert Fludd, ed assente, per quanto segnalata in una fantomatica pagina quattro, nell'edizione italiana del testo. La terra, il mondo è un enorme corpo in risonanza. Il referente teologico è racchiuso nella formula *In principio era il suono*, suono che sta ancora vibrando, nella degenerazione delle sue nuove morfologie.

Nella particolare accezione usata dal nostro autore, l'idea d'accordatura riporta in sé l'idea di una sintonizzazione con il rumore del mondo, certamente persa (sintonia che va cercata, come la messa a fuoco di un suono che proviene da una sorgente nascosta, ma forse anche un gioco di parole con quel *fine tuning*, sistema di sintonizzazione radiofonica, in quegli anni assai in voga.).

Sembra dunque che il testo parli di una relazione fra modello e copia: un'accordatura sottintende sempre un campione di riferimento.

Dobbiamo chiederci cosa comporti iniziare un discorso sul suono e sul mondo, parlando di un'*accordatura*. Quale sarà il modello con cui il mondo dovrebbe accordarsi? Come, soprattutto, far coincidere questi caratteri di permanenza, con la dimensione d'evento, che è propria del manifestarsi di un suono, come legare l'aspetto fenomenologico dello sparire dei suoni (*soni pereunt*) con la permanenza garantita dalla risonanza metafisica del modello?

Il proporre l'idea di una permanenza costante del suono nell'ambiente sembra adombrare un'ipotesi molto radicale, e per certi versi, fuorviante ossia che il suono, oltre a far corpo con l'ambiente, vada a coincidere integralmente con l'ambiente, *permei* di sé ogni esperienza della spazialità, la

fecondi per una coscienza tutta presa in una continua attività di simbolizzazione, alla ricerca di un archetipo sonoro, perduto o innominabile. Sotto la transizione dei suoni, permane la risonanza metafisica di un suono originario, che ipnotizza una coscienza collettiva.

Se cerchiamo di sottrarci alle suggestioni junghiane che appesantiscono fin dall'inizio il discorso, e resistiamo all'idea di chiudere il libro, dovremmo riconoscere che l'aspetto più raffinato di quest'impostazione rimanda proprio al mito platonico dell'origine della spazialità: per Platone lo spazio è ricettacolo di vita, si colloca in una dimensione intermedia tra il materico ed il materno.

Sembra così che il suono non sia solo nello spazio, ma che lo costituisca come una sua fonte originaria. La dimensione metafisica dell'origine del mondo dal suono tende ad assolutizzare il suono stesso, a trasformarlo nell'unico evento che segna la nostra esperienza originaria ed autentica della spazialità. La coscienza viene così ridotta ad un ricettacolo di suoni, costituita da un elemento originario, uniforme ed indifferenziato, che sonnecchia e improvvisamente si risveglia, riproponendo sempre lo stesso rapporto con il suono, che varia etnograficamente per alcune variabili culturali. All'emergere della differenziazione, corrisponde la staticità originale della matrice.

Siamo così condotti, fin dall'inizio, nell'atmosfera di un discorso metafisico, che confonde consapevolmente suono e silenzio con l'altare della vita, e che racconta le avventure di una coscienza universale che colloca relazioni simboliche, dello stesso tipo allo scopo di ricostruire un rapporto perduto.

Se vogliamo *imparare* ad ascoltare i suoni del mondo, ci ammonisce Schafer, dobbiamo immediatamente assumere il registro di questo genere di riflessioni, con un passaggio, a dire il vero assai brusco, dal piano epistemologico ad uno fideistico, più che metafisico.

Contro la degenerazione delle cifre originarie di ogni suono, viene dunque riproposta l'idea di un modello

mitologico-naturalistico, che vuol necessariamente collocarsi *al di fuori* del piano della storicità, del divenire fattuale delle cose: alla purezza, alla consistenza logica del modello si deve collegare una riflessione teorica, mentre un discorso sulle valenze del rumore e del suono, nella nostra vita, ci riporta nell'alveo della concretezza delle forme storiche della coesistenza umana.

Come risolvere questo paradosso? Cerchiamo di dipanarne i contenuti, dando ragione di tre aspetti principali: le caratteristiche del suono, la loro ricezione e la valorizzazione simbolica dei loro portati culturali.

Le caratteristiche di un paesaggio sonoro, o meglio degli elementi che lo animano, possono essere ricondotte a tre elementi: toniche, segnali ed impronte sonore. Alle loro spalle, stanno i suoni *archetipi*, che, fin dall'antichità, si caricano di significati simbolici, suoni gravidi di senso che stanno dietro ad una consapevolezza originaria del suono, su cui si plasmerebbero tutte le culture.

Ognuno di noi porta dentro di sé una serie di suoni che individuano l'ambiente in cui si è formato. Facendo propria una dimensione introspettiva, Schafer osserva che i suoni plasmano la nostra personalità, sollecitando i nostri stati d'animo e condizionano la nostra vita affettiva: le testimonianze letterarie assumono così il valore di una sorta di analisi ad alta voce dei proprio vissuti e dei propri malesseri. In quanto tali, sono pagine di un diario collettivo che racconta il progressivo sradicamento dell'uomo dal mondo della natura.

Nella costruzione di una *archeologia* dell'ascolto, esiste una sorta di esibito compiacimento, che nel nostro autore fa presa sul tema della natura perduta: l'evoluzione è una sorta di *tradimento*. Nelle pieghe del testo si avverte una radicale ostilità all'idea di progresso, che implica necessariamente meccanicità e spersonalizzazione, perdita dell'intimità nel rapporto con se stessi.

Nell'evocare la peculiare natura ideologica del concetto di introspezione, il testo si fa carico di una *distinzione di livello* fra il divenire storico del suono ed il suo modello

metafisico, fra suoni stabilizzati, immutabili, e divenire storico dei rumori, fra alto e basso insomma, e quest'impostazione crea subito dei problemi, perché ci aggredisce fin dalle prime pagine, dando un colore fortemente etico alle tassonomie che seguiranno e confondendo immediatamente il discorso, perché una simile classificazione dei suoni non può permettersi il lusso di fissare immediatamente i loro modelli al di fuori della trasformazione storica, senza sviluppare parallelamente una teoria che dia ragione di come ci atteggiamento rispetto al suono.

Il rischio di una simile impostazione non sta tanto nel cercare universali linguistici, che valgano come pietra di paragone, ma nel non riuscire a mettere a fuoco le caratteristiche del processo di simbolizzazione. Quali sono, e come variano, le modalità d'ascolto nella storia e nelle culture? La risposta di Schafer non si rivela lineare, né potrebbe esserlo.

Le toniche di un paesaggio sonoro sono costituite dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo ambiente: acqua, vento, foreste, pianure, uccelli ed animali costituiscono le toniche che influenzano il carattere di chi abita una determinata regione. In che modo? Attraverso un rapporto percettivo che il nostro autore ricostruisce attraverso le relazioni fra figura e sfondo.

Viene così importato un modello qualitativo, difficilmente rilevabile sul piano quantitativo, che crea un campo di forze in cui entrano almeno tre variabili: il darsi del suono per prospettive successive, il suo stagliarsi in modo più o meno conflittuale con uno sfondo, e la reazione di un ascoltatore, che lo percepisce e che viene segnato da tale esperienza.

Ponendo il problema in questi termini è difficile parlare di un modello scientifico, anche se questo modulo della psicologia della forma trova un suo fondamento sul piano visivo, e se sul piano sperimentale quell'approccio alla psicologia musicale ha preceduto storicamente il modello

visivo stesso, aspetto che Schafer sembra non tenere in gran conto. Del resto, questo accade anche in psicologia.

Rimane comunque che se la figura è ciò che viene percepito, lo sfondo (cioè la tonica) le deve dare il suo risalto e il suo spessore, le attribuisce cioè un carattere *determinato*.

In queste situazioni, Schafer osserva che i suoni inseriti nella loro ambientazione naturale, assumono un carattere archetipo, che influenza il carattere degli uomini che lo abitano: ecco una radice atta a sviluppare una prima mitizzazione del discorso sulla natura, che trova un giusto fondamento sul fatto che la scomparsa di quei suoni, che si imprimono come impronte sul carattere degli abitanti, viene giustamente avvertito come un impoverimento culturale. Dall'altra parte, si fa particolarmente pressante il tema della nostalgia di una forma d'articolazione del suono (l'intreccio poliritmico legato al discreto, l'identità *quasi melodica* dei segnali e così via), che possiamo indicare solo in modo molto vago. Alla friabilità dell'argomento, corrisponde la mancata messa a fuoco del problema teorico fondamentale: *come* i suoni influenzino la vita della coscienza, in quali relazioni essi si pongano con l'esperienza della spazialità o dell'abitare in generale, e soprattutto in che modo si espliciti l'*attività* della coscienza, che scivola dalla percezione passiva all'interpretazione simbolica, senza che l'analisi di Schafer colmi la lacuna descrittiva che il modularsi di livelli così impegnativi mette immediatamente in gioco.

Ci si trova così ad indicare dei caratteri determinati di cui presagiamo oscuramente l'esistenza, ma che non potremmo indicare con sicurezza.

Spieghiamoci con un esempio banale: sulla riva del mare, il canto del gabbiano si staglia sul mobile sfondo delle onde, mentre quel canto rimane soffocato e coperto dai rumori del porto. I gruppi di suoni che accompagnano l'evento principale, possono attenuarlo, sino a farlo scomparire o possono metterlo in rilievo, come accade nel primo caso. Il mare è la tonica nella prima situazione, mentre nella seconda la tonica è determinata da una serie di

rumori che vanno dipanati, alla ricerca di un suono principale, che funga da riferimento per l'ambientazione delle forme di vita che in quel luogo orientano le dimensioni immaginative degli abitanti.

Avremo così due possibili gradazioni del paesaggio sonoro: un paesaggio sonoro ad alta fedeltà, in cui i suoni si stagliano in modo netto, senza sovrapposizioni, ed un paesaggio a bassa fedeltà, caratterizzato da un avvilupparsi di suono che sovrappongono le loro frequenze in modo confuso, e che danno luogo ad una situazione informe.

L'evento principale (il canto dell'uccello, il fischio della sirena, il rombo del motore della nave, lo stridere della catena sulla banchina) è invece il segnale, la figura che viene determinandosi, stagliandosi in modo sempre più chiaro.

Risulta problematico chiedersi cosa significhi, in questo contesto, *fedeltà*: forse ad una generica possibilità di marcare attraverso dei segnali? L'ascoltatore, sembra dire Schafer, è costantemente giocato dal rapporto emozionale con il suono, percepisce in modo mutevole queste relazioni, muovendosi nello spazio.

La particolare accezione del termine fedeltà sembra scavalcare i suoni in quanto tali, ed implica che vi siano suoni buoni e suoni cattivi, impronte sonore che incidono bene e che incidono male, confondendo aspetti etici con ambiti recettivi, e sviluppando considerazioni che poco hanno da dividere con l'analisi di un atteggiamento.

I dislivelli ideologici che covano dentro a questi atteggiamenti, ci invitano a scendere nel dettaglio del problema percettivo e del dischiudersi delle relazioni che stringono l'emergere del suono alla sua simbolizzazione.

§ 2 Il rapporto figura-sfondo ed il tema del simbolico

Sarebbe ingeneroso ignorare che il nostro autore avverte bene la centralità di questi problemi. Egli sa per delineare il quadro di una nuova sensibilità al suono, si deve elaborare uno schema in cui il problema dell'attività percettiva occupi una posizione precisa. Per questo motivo, egli cerca di mettere a fuoco in modo preciso il rapporto fra figura e sfondo. Il problema è che su tale opzione pesano tutte le lacune analitiche che abbiamo dovuto evidenziare.

Schafer spiega che le relazioni fra figura e sfondo andrebbero pensate così:

“la figura corrisponde al segnale, o all'impronta sonora, lo sfondo ai suoni dell'ambiente che lo/la circondano (suoni che spesso possono essere toniche). Il campo è, infine, il luogo in cui questi suoni si manifestano, il paesaggio sonoro.”⁷.

Sfondo e figura potranno essere invertiti, ma *mai percepiti simultaneamente*: pure, osserva Schafer, guardando l'acqua di uno stagno, trasparente, è possibile percepire contemporaneamente le due cose. E' una strana affermazione, che mostra un problema teorico non risolto tanto rispetto al tema della trasparenza, e a quello della matericità: si avverte, comunque, da una parte l'esigenza di ridurre a un unico elemento ciò che mette in moto i meccanismi percettivi (che possa far parte della percezione dello stagno una dialettica tra trasparenza e profondità è un'idea che non viene messa in luce), mentre dall'altra rimane in sospeso se il momento immaginativo, che accompagna la percezione e il campo che la circonda, vissuti come inseparabili e analizzati per adombramenti successivi, possano venire risolti attraverso l'individuazione del momento in cui qualcosa si trasforma in qualcos'altro, senza tenere conto dell'intrinseca *unità* di quel processo.

⁷ *Ivi*, p.212.

La prima domanda che potremmo porci è relativa al ruolo dello spettatore, che partecipa all'evento. Su questo tema, Schafer osserva che è indispensabile poter indicare l'*istante* in cui la figura, dissolvendosi, si trasformerà in uno sfondo, impercettibile o quando lo sfondo, emergendo, si trasformerà in figura. E' troppo poco, sembra quasi che si tiri il sasso nello stagno, per poter poi nascondere la mano.

Schafer nota che spesso, la trasformazione di uno sfondo in evento è esperienza acustica fondamentale, che segna anche sul piano esistenziale. Ma siamo poco persuasi che quel passaggio, da sfondo a figura, rientri esclusivamente in un vissuto acustico, senza chiamare in causa l'atteggiamento *motivazionale* di chi ascolta, di chi sta discriminando da un tessuto sonoro, l'emergere complesso di una singola componente, anche all'interno della funzione di segnale di un suono, come accade per chi caccia in una foresta o interroga con l'orecchio l'avvicinarsi di un passo, pensando sia quello della sua compagna. Schafer *sfiora* il tema, osservando che l'appartenenza di un suono alla categoria figura o alla categoria sfondo è determinata in parte dall'acculturazione, dalle condizioni mentali o motivazionali dell'individuo, e che non ha alcun rapporto con le caratteristiche *fisiche* del suono.

Si tratta, ancora una volta, di un'affermazione problematica, perché alcune caratteristiche fisiche dei suoni hanno tale pregnanza fenomenologica, da riverberarsi sul piano dell'attribuzione del significato: lo stesso ribollire del mare riporta certamente anche a parametri fisici, pur non riducendosi alla definizione spettrografica delle sue frequenze.

Per chiarire la natura del problema, egli propone un *confronto* fra due situazioni opposte: in questo modo la rumorosità atroce dei suoni della rivoluzione industriale, che pur essendo molto forti (ferrovie, turbine, ciminiere, sirene, macchine), sono rimasti ignorati fino al momento della loro messa in discussione rispetto alla rilevanza sociale, viene contrapposta a suoni appena percepibili che vengono riconosciuti come figura quando siano in nuovi

contesti o intesi da persone estranee ad un ambiente determinato, dotato di peculiarità ben riconoscibili. L'esempio, questa volta, è narrativo: Lara, protagonista del *Dottor Zivago* di Boris Pasternak, arriva a Mosca per la prima volta, e la sua attenzione è attratta dal crepitio, lieve e fantasmatico, dell'illuminazione elettrica moscovita.

Possiamo notare che Schafer va individuando, nella scelta dei suoi esempi, gli estremi dinamici, del fortissimo e del pianissimo, per mettere in luce che, al variare quantitativo dell'intensità, si faccia avanti un'invariante, legata all'attenzione verso il gesto sonoro che parla alla coscienza. E' difficile tuttavia, rimanere persuasi dall'uso di questi due esempi, che, presi così, non spiegano ancora nulla del modo con cui il suono si fa avanti.

Nel primo caso, i rumori delle macchine venivano sicuramente percepiti in modo doloroso, e se solo dopo diventano icone di una condizione umana, ciò va ascritto semplicemente ad un problema di culturale: i traumi della vita in fabbrica esistevano già *prima* d'esser descritti.

Per quanto riguarda Lara, potremmo chiederci se il notare questo nuovo rumore non faccia parte di un problema più ampio, qual è quello della scoperta della dimensione della spazialità della città, problema in cui la valorizzazione immaginativa del rumore della luce rischia di dissolversi in una cornice più ampia, come osserva confusamente lo stesso Schafer. Certo, tutto questo mostra che anche i suoni più piccoli divengono vettori immaginativi (in questo caso descrivono una situazione di spaesamento), ma Schafer non si chiede neppure per un attimo come questo accada o se la narrazione di questo piccolo atto attentivo, che racconta forse qualcosa di più un processo di acclimatazione dall'esterno, non trovi la propria radice in una tendenza immaginativa che traspone l'estraneità ad un ambiente nella registrazione di un suono. Il crepitare della luce elettrica fa così parte della nuova dimensione esistenziale che attende Lara e che ne plasmerà il destino. Una Lara che appare, nella prospettiva, di Schafer, *passiva* proprio nel momento in cui va

costruendosi nuove coordinate, tese a garantirle la possibilità d'adattarsi in un ambiente pieno d'incognite. Eppure, l'atteggiamento di chi coglie alcuni particolari di una situazione percettiva sembra essere volto in una direzione assai differente: ogni dettaglio deve raccontare qualcosa, se vi è una sorpresa, vi sono anche aspettative non soddisfatte, come accade per lo stupore rispetto all'irrompere di un rumore connesso alla luce.

In questo contesto, dovremmo pur chiederci cosa significhi assumere un atteggiamento rispetto ad un ambiente estraneo e se questo modo di reagire non vada affrontato in modo più analitico, anziché essere proposto come la dimostrazione della validità dello schema figura - sfondo. Su cosa si radica il modo in cui questa vicenda ci viene narrata? E' solo una questione di *stupefazione* di fronte ad un nuovo suono. Stupefazione che si arresta subito, che non mette capo a nulla. Eppure, quante domande si affastellano nella mente del personaggio che vede, per la prima volta, il sopraggiungere della notte moscovita.

Dobbiamo ridurre tutto questo solo ad un vissuto psicologico, come Schafer fa, o possiamo osservare che, inseriti in un nuovo ambiente, tutti i nostri sensi si tendono, nell'individuazione di quelle varianti, che ci potrebbero utili per familiarizzarci con un luogo, con cui dobbiamo prendere confidenza?

Lo stesso Schafer si rende conto che il binomio figura - sfondo, pensato in termini tanto generici, non riesce a dar ragione del modo in cui si reagisce alla diffusione di un nuovo suono, o alla familiarità con cui reagiamo ai vecchi. Per questo motivo, egli è costretto a ricorrere ad un'altra nozione, quella di competenza sonologica. Ma questo passo, che propone il classico tema dell'adeguatezza, incornicia il discorso di Schafer all'interno di un approccio cognitivista, che urta non poco con tutto l'argomentare precedente.

§ 3 La competenza sonologica ed il mimo

La competenza sonologica è un criterio che sta tra il mimico ed il prescrittivo, incentrandosi sull'insegnare all'ascoltatore come riprodurre nel modo più fedele ciò che ha udito. Al livello più elementare, quella pratica si basa sulla mimesi onomatopeica riprodurre con la voce il rumore di una pala che scava prima nella sabbia e poi nella ghiaia, oppure imitare il tono, le inflessioni timbriche di un'altra voce che parla. Al livello più alto, c'è la riproduzione in studio di registrazione, ad esempio del terremoto. Tali procedure non ci danno ancora nessuna risposta su come ascoltiamo, ma hanno il pregio di proporre una ricostruzione dell'esperienza sonora, e degli atteggiamenti emotivi che l'accompagnano.

Il procedimento indica così un metodo per dar ragione di una competenza nei confronti del suono, proponendoci delle griglie per imparare ad osservarne la natura, per costruire una sensibilità nei confronti delle sue processualità.

Siamo in un imbarazzo, che continua a crescere: possiamo usare i registratori per catturare, sezionare e conservare i suoni ed analizzarli a fondo, ma pensata così la competenza sonologica rimane solo un'importantissima pratica imitativa di sensibilizzazione al corpo del suono, oppure una raffinata pratica retorica per offrire il gioco di competenze che rientrano, in fondo, all'interno di una strategia della mimesi.

Inoltre, lo stesso Schafer nota che l'immagine prodotta da un microfono si riduce sempre ad un dettaglio, mentre la competenza richiesta a chi voglia comprendere un paesaggio sonoro deve essere aerea, vista dall'alto, in grado di staccarsi da quei particolari ingranditi dalla microfonaione, che coglie sempre il dettaglio in primo

piano. Con l'idea di mimesi facciamo un passo avanti, ci avviciniamo al suono nella sua globalità.

Ma cosa significa *mimare* una fonte? E poi, rimane una profonda differenza fra ascoltare e mimare un suono, rispetto alla ricostruzione di una processualità in atto.

Schafer è reticente e sposta il problema su di un altro piano, trattenendosi su aspetti tecnici. Egli osserva che il registratore, è capace di sintetizzare suoni di cui la voce non è capace, ma che, gestito dalla coscienza umana, può unire impressioni, immaginazione ed espressione. Più che costruire una teoria, egli ci propone un esempio: la ricostruzione di un terremoto fatta da un tecnico radiofonico, effettuata con ghiaia, scatole di cartone, ed altri strumenti reperibili in un piccolo studio di registrazione.

*“Quante volte questo evento mi è stato descritto come un tumulto confuso e improvviso, rumore dello scuotersi della terra e grida laceranti. Si tratta di una descrizione assai lontana dalla realtà. Un terremoto si sviluppa in 4 fasi ben distinte, con alcuni secondi di pausa fra una fase e l'altra. L'inizio è un brontolio profondo, vibrante, che cresce lentamente, si mantiene in questo stato per 1 o 2 secondi, e poi ricade fin quasi a zero...”*⁸.

E' evidente il problema espressivo che viene evocato nel passo. Tutto il linguaggio è investito da espressioni che metaforizzano immaginativamente il rumore, e le reazioni soggettive che ne discendono. Il fatto percettivo è totalmente sublimato nell'espressione immaginativa, come spesso accade.

L'esperienza del terremoto si fa avvertire in quelle espressioni cupe, che suscitano terrore. E questo non accade certo per motivi misteriosi, ma perché le caratteristiche di quell'evento sono diventate una narrazione, proprio quello che Schafer sembra temere di più. Verrebbe da formulare una classica obiezione scettica, osservando che se

⁸ *Ivi*, pp. 215 - 216.

ascoltassimo alla radio quei suoni, potremmo non riconoscere il terremoto, per quanto gli effetti possano essere efficaci. Avrei comunque bisogno di qualcuno che mi dicesse che sto per ascoltare un terremoto, che mi indichi cioè come devo dispormi ad ascoltare quei suoni, per poterli interpretare. Schafer ci accuserebbe, giustamente, di sordità, ma il ricorso alla mimesi avrebbe bisogno di un quadro di riferimento concettuale più solido.

Alla stessa stregua, il sonogramma di un terremoto, o un qualunque altro espediente notazionale, ha certamente un significato morfologico - conoscitivo assai importante per un geologo, un ingegnere o un vulcanologo, o per un esperto d'acustica, ma la nozione di paesaggio sonoro pensata da Schafer non va certo in una direzione obbiettivistica.

Le stesse relazioni matematiche si riducono alla analisi della dinamica fra suoni, al rapporto che lega intensità a durata per un ascoltatore, empiricamente assorbito nei suoi pregiudizi culturali e nelle sue abitudini. Comprendemmo quel suono sintetico, quella imitazione con piena pregnanza emotiva, perché questo è *il modo* con cui ci disponiamo all'ascolto di quel terrificante evento naturale.

Sembra così che il concetto stesso di paesaggio sonoro si disponga su un dominio concettuale molto più ampio di quello pensato nel processo di mimesi, perché va a toccare il modo con cui facciamo esperienza del dato percettivo, modalità che non è neutra, e che ha complessità più ampie delle delimitazioni territoriali fra visivo ed acustico. Solo in questa prospettiva, comprendiamo che ricostruire artificialmente un suono è un modo per chiarire che *rapporto* abbiamo con lui.

Il problema è avvertito, ma non risolto, da Schafer, che propone l'idea di un ascolto musicale del paesaggio, ove il termine musicale indichi, di nuovo, la delibazione dell'evento sonoro, rumore compreso, secondo le regole formali dei linguaggi musicali codificati dalle varie culture. E' un passo azzardato, che può confondere, dato che i

rapporti fra suono musicale e rumore andrebbero comunque differenziati.

Schafer propone un parallelismo fra dinamica musicale (uso del piano e del forte, per mettere in primo piano gli eventi più importanti) e tecnica prospettica: nella prospettiva le regole di costruzione del quadro privilegiano come punto di vista ideale quello dello spettatore, rispetto al quale si dipana a narrazione rappresentata nel quadro. La regola di costruzione del quadro è applicazione del punto di vista di uno spettatore ideale:

*“Nella pittura prospettica, gli oggetti sono messi in fila ed ordinati a seconda della loro distanza dall'osservatore; in musica i suoni vengono ordinati secondo la loro enfasi dinamica, all'interno dello spazio virtuale del paesaggio sonoro. Anche in questo caso si tratta di un'illusione deliberata, che secoli di pratica hanno trasformato in un'abitudine.”*⁹.

Tali osservazioni hanno un certo peso e vanno commentate, perché se vi sono abitudini, dovranno pur attecchire su qualcosa di *pregnante*, che motivi quella serie d'iterazioni su cui l'abitudine prende forma.

Viene qui in gioco l'esperienza della spazialità tridimensionale, assieme alla categoria del realismo. La pittura prospettica vuol riprodurre le condizioni d'esperienza dello spettatore, ed, in quanto tale, il suo illusionismo è basato sulla riproduzione di alcune caratteristiche della spazialità in un contesto narrativo. Si tratta, appunto di una finestra sul mondo. Non si tratta di negare il realismo prospettico, ma di chiedersi quanto quel tipo di raffigurazione ci insegni rispetto alla nostra esperienza della spazialità. E forse potremmo chiederci se sia davvero così importante cercare paradigmi per l'acustico, se alla fine veniamo sempre ricondotti al visivo. Forse questa comunanza potrebbe insegnarci qualcosa, ma

⁹ *Ivi*, p.218.

Schafer cerca ostinatamente un'esperienza peculiare del suono, che sia assoluta, che non possa essere riportata sugli altri parametri d'esperienza.

Potremmo porci delle domande più radicali e chiederci se quei paradigmi visivi individuati da Schafer non siano in realtà una serie di funzioni interpretative, che vanno oltre l'ambito dell'esperienza visiva. Si potrebbero sbrigliare gli equivoci, ampliando la categoria d'esperienza, che qui viene artificialmente ridotta all'acustico.

Qual è, infatti, il vero nodo problematico da sciogliere nella posizione di Schafer? Il fatto che la percezione dinamica dei suoni, che la vicinanza o la lontananza di un suono dallo spettatore attraverso l'uso delle dinamiche, è un pregiudizio occidentale basato su una concezione dello spazio di tipo prospettico. Schafer nega un carattere peculiare dell'esperienza nell'ascolto della fonte sonora, ossia che la dinamica richiami il piano ed il forte come declinazione del passaggio da lontano a vicino, un passaggio essenziale per orientarsi nel movimento.

Di fronte ad una moltitudine di suoni inarticolati, ad una muraglia di suoni com'è quella che ci circonda nella città moderna, portiamo in primo alcuni suoni, rispetto ad altri, a creare dei sipari, con cui cerchiamo di prospettivizzare il caos brulicante del rumore.

Tale aspetto, pacifico nel darsi dell'esperienza di qualunque passeggiata, in Schafer, diventa pregiudizio culturale, che deriverebbe da un modello musicale nascosto, quello del concerto, in cui le dinamiche del solista, del gruppo concertante e quella dell'orchestra vengono distinte tra loro attraverso artifici dinamici. Sembra insomma che il parametro culturale alteri il nostro modo di porgere orecchio al rumore nell'inestricabile foresta sonora in cui viviamo.

Di colpo, sprofondiamo nella dimensione di un empirismo opprimente: ci siamo *abituati* a collocare gli eventi sonori in scenari dinamici, che ripropongono lo schema figura - sfondo. Su cosa si radichi questa abitudine, in che senso il mutarsi del rapporto dinamico indichi una

trasformazione nel paesaggio sonoro, è un importante problema che continua a cadere nel vuoto.

Il constatare, ad esempio, che al mutare delle dinamiche corrisponda un avvicinarsi o un allontanarsi da una sorgente sonora, oppure il fatto che esistano sorgenti sonore in grado di produrre suoni continui, che si mantengono identici a se stessi, sono già dei giudizi che implicano una capacità nel coordinare serie di eventi diversificati, a metterli in rapporto, in un'angolazione più ampia di quella offerta dall'iteratività cieca determinata dei nessi abitudinari. Schaffer non si chiede *mai* su cosa si appoggi un'abitudine, l'acquiesce come un puro fatto, per deprecarla.

Non concedendosi dubbi, lo stesso rapporto fra figura - sfondo e campo andrà ricondotto ad un pregiudizio culturale, e non al modo con cui abitiamo lo spazio e ad un tessuto di abitudini, piovute misteriosamente dal cielo. Quando Schafer è costretto a parlare del movimento dell'ascoltatore nello spazio, in cui le varie fonti sonore si presentano prospetticamente, e mentre alcune passano in primo, altre rientrano nello sfondo, seguendo l'atteggiamento o gli interessi che orientano chi si va muovendo, non sembra cercare modelli descrittivi che possano andar oltre la semplice tassonomia.

In queste tassonomie, i modelli di spazialità verranno *ovviamente* messi in conflitto tra di loro, senza individuare quell'elemento comune, da cui si declinano le differenze. E così, per parlare delle relazioni fra suono e spazio, si vanno a cercare modelli alternativi, all'interno di altre culture, quali quelle del mondo cinese, esquimese e bizantino, ove la prospettiva viene rovesciata, e ciò che è più lontano viene rappresentato come più grande.

Tali osservazioni sono fuorvianti, perché la percezione prospettica o quella della profondità dello spazio, accompagnano il decorso delle nostre percezioni indipendentemente dalla formazione culturale che ci contraddistingue, e la stessa idea che il movimento nello spazio si articola attraverso un qui ed un là, cioè un punto in cui io mi trovo ed un punto verso cui tendo, fa parte

dell'esperienza del movimento, a qualunque latitudine culturale.

Naturalmente, questo non implica che tutte le tradizioni culturali debbano seguire il medesimo paradigma, come accade per la scelta espressiva con cui un pittore propone di rappresentare come più grande un oggetto in terzo piano rispetto a quello collocato sul primo.

§ 4 L'acustico come modello dell'evento.

L'esempio degli esquimesi può chiarisce cosa intenda Schafer per una consapevolezza *spaziale modellata sul piano acustico*. Egli utilizza un'osservazione di Edmund Carpenter che mette in luce le peculiarità rappresentative nell'elaborazione dello spazio nella cultura eschimese:

“Gli esquimesi spesso proseguono i loro disegni sul retro, sull'altra faccia del foglio, considerando anche che anche questa faccia parte della stessa superficie... Per loro lo spazio non è statico e non è pertanto misurabile ... Lo scultore non si preoccupa delle esigenze dell'occhio, lascia che ogni pezzo occupi il proprio spazio e crei il proprio mondo, senza far riferimento a uno sfondo o a qualcosa di esterno... Come il suono, ogni scultura crea il suo spazio e la sua identità, impone i suoi assunti.

La consapevolezza dello spazio acustico è perciò non focalizzata. E' una sfera senza confini precisi, uno spazio prodotto dalla cosa stessa e non uno che la contiene... è spazio in continuo movimento, che crea in ogni momento le sue dimensioni.

All'attività astrattiva dell'occhio che colloca nello spazio fisico gli oggetti, che si distaccano dallo sfondo, si contrappone la dimensione pervasiva del suono, e l'orecchio raccoglie suoni provenienti da tutte le direzioni: tra gli esquimesi è lo spazio acustico ad aver influenzato e a dominare lo spazio visivo ”¹⁰.

¹⁰ Ivi, p.221

Cosa viene davvero messo in evidenza in queste belle descrizioni? Una grande confusione tra problematiche diverse, che sono quella della raffigurazione dello spazio in movimento e quella della ricezione del suono. Schafer parte da un dato fenomenologico difficilmente contestabile: la forza del suono, la sua capacità di irrompere nello spazio che ci circonda, e la forza d'attrazione del suo movimento.

La spazialità giocata dal suono è dinamica, si espande e ci attrae. All'evanescenza del suono, che veniva sottolineata in altre parti del libro, viene ora contrapposta la sua capacità di presentarsi con le sue regole interne: il darsi delle sonorità definisce un campo mobile, le cui regole vanno assecondate. Potremmo osservare che al suono non si sfugge, ma che questo aspetto non implica una consapevolezza non focalizzata, espressione che ha dell'incomprensibile.

Potremmo forse intenderla, riportandoci al tema della difficoltà ad individuare, in contesti particolarmente stratificati, la fonte di un suono. Il fatto che comunque essa venga ricercata, che vi sia un gesto, un atteggiamento di risposta al suono, che mette in gioco il tema della localizzazione, mostra che il problema della localizzazione del suono è tutt'altro che sfuocato per la coscienza. Altro è osservare che accade spesso che i suoni giungano e si perdano: ma questa situazione ha a che vedere con una problematica più complessa, che trova il suo fondamento nell'idea di una spazialità lontana, che si manifesta attraverso un suono, e che potrebbe, ad esempio, partecipare della dimensione irrealizzante di un farsi avanti dell'idea di *alterità* di un luogo, come accade per quel punto di fuga, che garantisce l'organizzazione prospettica del quadro.

Tutta la descrizione del paradigma dello spazio acustico porta ormai con sé un profondo equivoco. La contrapposizione con il visivo, ora messo tra parentesi, e l'idea che la rappresentazione dello spazio pittorico coincida in tutto e per tutto con l'esperienza che noi facciamo dello

spazio visivo, non riescono ad incontrarsi mai. Connettere la staticità dello spazio al suo poter essere misurato è poi un grossolano errore concettuale: la misurazione dello spazio, pur essendo iterativa, non implica staticità, né che lo spazio sia immobile. Per misurare un'estensione, bisogna infatti muoversi dentro, accettando mutamento e permanenza.

Ora, nella rappresentazione dello spazio di raffigurazione *espressiva* che emerge dalla scultura esquimese, possono valere regole che non coincidono sempre con quelle dello spazio visivo di cui facciamo esperienza, senza per questo togliere plausibilità all'aspetto prospettico connesso al movimento nello spazio. Gli esquimesi, infatti, fanno esperienza della stessa spazialità in cui ci muoviamo anche noi, ed il fatto che esista un'interpretazione diversa del rapporto figura-sfondo (che viene comunque illustrato in modo assai generico), non nega che gli esquimesi esperiscano la profondità di campo, o la possibilità di ordinare delle coordinate spaziali, secondo componenti direzionali. Il problema è che né Carpenter, né Schafer si chiedono se un modo di rappresentare, che fa capo ad una dimensione espressiva, possa essere fatto *coincidere totalmente* con una forma d'esperienza.

Si mette così in relazione un fatto (ossia la dimensione pervasiva del suono) con un'interpretazione squilibrata (l'interpretazione della spazialità della scultura esquimese, che viene confusa con il modo con cui gli esquimesi si rappresentano lo spazio nella dimensione dell'esperienza), postulando un mondo la cui grammatica concettuale diventa indecifrabile.

Naturalmente, nessuno può negare che il suono si diffonda per centri concentrici, ma viene spontaneo far notare che se nel suono noi ci volgiamo verso qualcosa, l'atto, quel gesto spontaneo ha proprio di mira la localizzazione di una fonte, come, del resto, mostrano bene gli esempi proposti da Schafer.

Dire che esista un fondamento percettivo ed un'interpretazione culturale di tipo espressivo, ci sembra

più tranquillizzante del declinare la cultura esquimese all'insegna di un relativismo culturale sfrenato.

Alla stessa stregua, l'irrompere nello spazio della scultura esquimese, la capacità che essa ha di plasmare lo spazio attorno a sé, secondo le proprie articolazioni, potrebbe indicare che lo spazio circoscritto dalla scultura è uno spazio isolato dai consueti ambiti d'esperienza, che richiama imperiosamente l'attenzione dello spettatore, dicendo: *qui* valgono le mie regole. Il che non esclude che altrove, al di fuori di quello spazio circoscritto, tornino a valere le regole d'esperienza dello spazio che tutti condividiamo.

Abbiamo parlato di gesti attentivi. Siamo portati a vedere nei suoni un alto e un basso, parliamo della loro profondità, insomma il corpo del suono e la sua natura mobile non si contrappongono al visivo, ma lo integrano. Al suono non ci si sottrae, non possiamo chiudere le orecchie, come chiudiamo gli occhi. Esso accade, e ci attrae nelle sue maglie.

Tutto questo accade indipendentemente dalle mentalità prospettiche, anzi, anche con gli occhi chiusi è facile incontrare di nuovo lo schema figura-sfondo, perché lo schema figura sfondo non è parametro di tipo esclusivamente visivo. Sarebbe forse il caso di pensare che l'organizzazione di un campo percettivo ha regole ben più complesse del rapporto figura - sfondo.

Ora un nuovo suono si fa avanti, e l'altro passa in secondo piano. L'enfasi sulla negazione della dimensione prospettica è davvero fuor di luogo. In un altro senso, quando ci concentriamo sul suono, siamo portati a chiudere gli occhi, a concentrarci su quella fonte, trascurando il resto del mondo. Questo significa cercare di dar conto della materialità del suono, ma non significa cancellare il mondo dalla propria coscienza, anche se esso può passare, placidamente, in secondo piano.

§ 5 Il problema del gesto e della segregazione.

In realtà, a chiusura del capitolo, Schafer tenta finalmente di presentarci un modello percettivo. E lo fa attraverso la distinzione fra gesto e tessuto sonoro ¹¹:

*“Gesto è il suono isolato, unico, specifico, che impone la sua presenza; tessuto è invece l'aggregato generalizzato, l'effetto "a chiazza", l'anarchia confusa di azioni tra loro contraddittorie.”*¹².

Con lo stratificarsi dei rumori, i gesti solistici, i suoni segnali, i ritmi riconoscibili, gli elementi che dovrebbero andare in primo piano, si fondono in autentici muri, tessuti sonori.

L'immagine del muro rimanda ora ad una mancanza di trasparenza che si addensa in impenetrabilità, quella di tessuto, al configurarsi di una trama fitta, labirintica, in cui tutto si confonde.

L'aggregazione fa sparire ogni individualità, la riassorbe al suo interno e ripropone ancora un confuso rumorio. Eppure, alcuni suoni emergono da quel caos e attirano la nostra attenzione, diventando di nuovo *figura*. Anche se non li cerchiamo, essi ci vengono incontro.

La segregazione rimane, nell'impostazione di Schafer, un fatto misterioso, e in un certo senso, è davvero così. Solo che Schafer vuol legare il carattere dinamico ed attrattivo del suono legato alla relazione originaria che lega l'uomo al risuonare del mondo.

L'ascolto non focalizzato ci viene presentato così come un *mistero*, un evento esoterico, e viene da pensare che

¹¹ *Ivi*, pp .221 - 224.

¹² *Ivi*, p. 223.

nell'orientamento complessivo di Schafer, non poteva che finire così: il rifiuto di una dimensione intermedia fra immaginazione e percezione, l'assunzione di componenti immaginative mai analizzate analiticamente, si congiunge al tema dello stupore e sigilla le nostre riflessioni sul piano degli archetipi.

E' possibile, tuttavia, chiedersi se fra un empirismo brutale che assuma il suono come dato di fatto e la sua trasposizione sublimata all'interno di una costellazione simbolica archetipica, che dovrebbe essere la stessa per tutte le coscienze, non sarebbe stato possibile porsi il problema dell'esistenza di percorsi che potessero aggirare questo desolante binomio, in vista di una descrizione di ciò che il suono, di per sé, *presenta* ad una coscienza che lo intenda.

La mancanza di un atteggiamento descrittivo esplose proprio su questo livello, ove nascono nuovi problemi di metodo e di classificazione, difficilmente solubili. Se un tessuto sonoro va definito come “*la somma di innumerevoli gesti, non più discernibili*”¹³, e gli eventi sonori vanno intesi solo in termini statistici, esiste un'irrisolvibile differenza qualitativa fra aggregato e suono singolo, che rimane nella soglia del *non -udibile*. Schafer raccomanda solo di non confondere il suono singolo con l'aggregato, perché l'aggregato si pone su di un livello *qualitativamente* diverso. Qui la confusione si fa feroce, perché il passaggio da livello quantitativo a quello qualitativo si deve affidare alla potenza descrittiva dell'analisi stocastica. Ma quel tipo di descrizione, utile sui piani tipologico, ci mette di fronte ad un ennesimo paradosso, per il quale si va a scomodare il pensiero zenoniano sull'infinito.

“Se uno staio pieno di grano versato per terra produce un rumore, ogni chicco di grano ed ogni parte di chicco di

¹³ Ivi.

*grano dovrebbe anch'esso far rumore, ma in realtà non è così*¹⁴.”.

Sarebbe il caso di fare delle scelte: o si assimila il tessuto sonoro ad un evento qualitativo, e si cerca di chiarire il significato della stocastica, come accade in una citazione tratta da Xenakis, o si viaggia verso un'improbabile assimilazione dei tessuti sonori al comportamento dei fluidi granulari, oppure, infine, si dovrebbe dar ragione della variazione qualitativa legata allo stratificarsi dei suoni singoli nel tessuto.

Limitarsi a sottolineare che fra gesto e tessuto esiste una differenza qualitativa, o affidarsi al misterioso postulato per cui l'intero è maggiore della somma delle parti, si rivela una pratica elusiva, non certo all'altezza del paradosso zenoniano. Né ci sembra giustificato il porre l'ambito dei tessuti sonori in quello delle illusioni acustiche, come invece fa il nostro autore.

Potremmo forse intendere tutto il problema, se provassimo a pensare che il tessuto acustico si differenzia dal gesto, proprio perché, sul piano dell'intendere, l'emergere del tessuto sonoro è un evento qualitativo: facciamo esperienza di tessuti sonori, e non di gesti assimilabili al rumore del chicco di grano.

Ma questo significherebbe ammettere che, nell'ambito della trama che lega fatti percettivi a dimensione intellettuale, possano emergere dati complessi, che vedano cooperare tra di loro strutture linguistiche e percettive che giochino *contemporaneamente* su più piani, e che tutte le separazioni fra acustico e visivo, di essenziale rilevanza teorica, non debbano essere lette con atteggiamento meno contrappositivo.

L'aspetto qualitativo che sostiene la dialettica fra gesto e aggregato sonoro, va forse pensato in un ambito più ristretto, che è quello della costruzione di senso nell'ambito dell'esperienza.

¹⁴ Ivi.

§ 6 Rumori ed ineffabilità.

Nelle discussioni che abbiamo ricostruito, abbiamo spesso fatto cenno ad una distinzione che dobbiamo porre fra due atteggiamenti ben diversificati fra loro, quello che si interroga su cosa ascoltiamo e quello relativo a *come* ascoltiamo, su come cerchiamo di individuare le relazioni fra i suoni che ci circondano.

Schafer è consapevole di questi problemi, ma li evita, invitandoci a porre tutta la nostra attenzione sull'evento acustico.

*“In un tessuto sonoro a larga banda è presente anche un'altra illusione acustica: l'udire suoni diversi. Quando Bruce Davis ed io lavoravamo alla composizione di Okeanos - opera in cui mescolavamo alla naturale polirumorosità del mare suoni elettronici e voci che leggevano testi di poesie d'argomento marino - ricordo che, dopo aver lavorato per ore su nastri su cui era inciso il rumore delle onde, vi udivamo spesso altri passaggi della composizione che da sommersi emergevano fino al livello della percezione, per venir poi nuovamente ricacciati nell'oblio della cascata dei flutti.”*¹⁵

Naturalmente, questo vale anche per molti altri suoni, e Schafer osserva che, in fondo, una spiegazione di tali fenomeni, *“ridurrebbe il grande potere di attrazione e il valore simbolico di questi suoni.”*¹⁶

Allo stratificarsi del suono si affida così un elogio dell'ineffabilità e del rimando al non determinabile. Emerge qui con chiarezza come l'orecchio del compositore sia totalmente rapito da un amore per il suono e per il non

¹⁵ *Ivi.*

¹⁶ *Ivi*, p.224.

determinato, rispetto cui siamo invitati tutti a *tacere*, per non rovinarne la sacralità.

Non manca un richiamo allo stupore, stupore per un polimorfismo che arricchisce il materiale, rispetto al quale, finalmente, opacità è ricchezza, ed il chiaroscuro occasione per nuove esplorazioni, per un imprevedibile ripresentarsi del rapporto figura - sfondo. Il materico è dunque una vena inesauribile, a patto che venga scelto dal compositore. All'ascoltatore tocca in sorte una sorta di inquietante immobilità.

Potremmo arrestarci qui, perché si tratta di enunciazioni che trovano il loro fondamento in una dimensione estetica, che non può più essere filtrata attraverso riflessioni epistemologiche. Torniamo così all'immagine di Fludd e alle riflessioni sul modello e sull'adeguatezza. L'ascolto di un intrecciarsi di suoni complessi, come il rumore del mare, ci fa accedere nel regno del polimorfo, che dobbiamo contemplare presi da vertigine: dietro all'illusione acustica (a questo punto, perché chiamarla così?) si nasconde un radicamento in un fenomeno originario, che non riusciamo a comprendere.

Viene, tuttavia, spontaneo chiedersi *in che modo* dovremmo ascoltare i suoni del mare, per ottenere questo magico risultato. Schafer ci propone un esempio tratto dalla psicologia, dove il rumore multiplo del pianto di un bambino mascherato da nove decibel di rumore bianco, sollecita reazioni narrative diverse da un gruppo di ascoltatori, che vi trovano, significativamente, illustrazioni di diverse situazioni. Come questo possa accadere, lo deciderà la psicologia.

Eppure, potremmo dire che ognuna di quelle immagini ha una sua legittimità, racconta un vissuto diverso. Ma il rumore le elude tutte, rimane l'oggetto frastagliato, che fugge ad ogni analisi.

Dobbiamo avviarci ad una conclusione, fissando alcuni rilievi critici. Partendo dal problema delle diverse reazioni, rispetto ad un suono, osserviamo che qui l'intera argomentazione andrebbe reimpostata, ponendo attenzione

alle modalità della correlazione che quell'esempio mette in campo.

In quel caso, infatti, il suono sostiene attività mentali diverse, non tanto per una sua qualità ineffabile o per la sua mancanza di articolazione, ma perché quella matericità viene pensata come un filo conduttore per narrazioni variamente orientate, e che l'analisi, in questo caso, si intreccia subito al modo in cui viene filtrata l'evocatività afferente alla materia.

Lo stile narrativo riporta in primo piano un andamento discorsivo del pensiero, una grammatica dell'esperienza, che scavalca e piega i caratteri del suono ibridato, intrecciandola in liberi percorsi immaginativi, che trovano un fondamento nelle emergenze complesse che il suono ibridato suscita.

Per far questo, dobbiamo mettere da parte archetipi e uscire dal circolo dei rimandi da suono a suono, e chiederci in che modo contesti d'esperienza possano essere trasposti immaginativamente in un racconto libero, che segue il ritmo di un oggetto sonoro che non vuole, ne può, assumere forma.

E' evidente che, anche in questo caso, la ricerca di un paradigma alternativo al visivo, si rivela del tutto inutile: situazioni analoghe accadono quando guardiamo delle macchie sui muri, leggendole come fossero paesaggi, nel tentativo di animare narrativamente la materialità.

Non è dunque un problema di modello visivo o acustico, ma semplicemente di una forma dialogica fra materia, percezione ed immaginazione, legata al nostro modo di porci rispetto all'evocazione di forme nella matericità: gli aspetti grammaticali inerenti al modo in cui organizziamo la percezione prendono consistenza proprio nella descrizione delle nostre esperienze sensibili, assumendo un andamento ludico, che trova il proprio radicamento nelle forme grammaticali che collegano il momento percettivo al gioco linguistico.

Non vogliamo riferirci a semplici orientamenti psicologici, ma proprio a quell'*elaborazione* di costruzioni

linguistiche, che affiorano negli atteggiamenti con cui ci poniamo in relazione al mondo. Proviamo a spiegare queste affermazioni, chiarendo cosa ci allontana dalle analisi sviluppate in *The tuning of the world*.

Il primo passo è *chiarire* che in quest'opera si mette in atto un deliberato rifiuto del concetto di rumore, a favore di una tensione musicale, che vuol costruire non tanto una tipologia tratta dalla sonorità che ci circonda, ma un quadro assiologico, in cui il musicista decida *cosa valga e cosa non valga* nell'ambito dei suoni che arrivano dal mondo.

Dovremmo, anzitutto, fare attenzione al linguaggio che l'autore usa, perché esso ha portati concettuali molto chiari: usare delle parole piuttosto che altre indica, in primo luogo, un modo di pensare e quindi di organizzare il campo ideologico in cui verranno disposti gli elementi che costituiscono la nozione di paesaggio sonoro.

Le toniche di un paesaggio sono pensate in analogia alla funzione della tonica nel discorso musicale ottocentesco, anche se Schafer sembra avere in mente una funzione di tonica che fungerebbe da universale in tutta la musica: la tonica è la nota che identifica la chiave o la tonalità di una composizione musicale. Esse sono, secondo la definizione del nostro autore, *sovrascoltate*, espressione poco chiara, ma che forse allude al fatto che ogni elemento nella composizione tonale può acquistare significato architettonico, solo se venga messo in relazione a quella pietra angolare, che ne costruisce il carattere strutturale, delineandone la spazialità. I portati formali entrano poi a definirne il decorso strutturale.

E' certamente paradossale cominciare a parlare di un paesaggio sonoro, prendendo come paradigma un elemento storicizzato di un linguaggio musicale, che nella nostra tradizione ha occupato un ruolo centrale per tre secoli, e farlo valere come un criterio generale: si tratta di una forzatura, che richiama una nozione di ordine assai stringente, che forse non ha congruenza con una classificazione della funzione del rumore o del suono in

generale, e che neutralizza fin dall'inizio l'architettura ed il modo in cui verranno pensate le relazioni fra intero e parte nella composizione del paesaggio.

Allo stesso modo, tutta la riflessione sul suono e sul rumore sembra deliberatamente confondere ciò che rientra nell'ambito ristretto dello spazio musicale, con l'ambito, ben più ampio, dello spazio sonoro. In Schafer l'ascolto del rumore passa attraverso continui riferimenti alla dimensione del musicale e quest'atteggiamento genera le equivocità che mettono continuamente in crisi il suo discorso, nel tentativo di nobilitare il rumore, *filtrando* tutto ciò che lo distingue dal musicale. Avremo così domini ristretti, e confusi, da mettere in ordine, perdendo quelle differenze specifiche, che ci conducono nell'alveo del suono.

Vengono fatte così valere crudeli regole genealogiche, nei confronti del suono musicale, che assume la valenza di una mimesi derivata dall'ambito dei rumori: il basso albertino discenderà da una sublimazione dello scalpito degli zoccoli dei cavalli che trainano le carrozze, la dinamica bachiana andrà iscritta all'interno del rapporto rumore-potere, e così via, in una democratica, ma poco argomentata, genesi delle forme classiche dal rumore che induce all'impressione di uno sterile stiracchiamento del concetto di suono, che fatto rimbalzare dal piano della materia a quello dell'immanenza della forma in modo disordinato.

L'impostazione complessiva, nell'affastellarsi di questi problemi, ci ripropone il problema del vedere e dell'ascoltare come capacità di cogliere regole: ma aspetto teorico e momento valutativo entrano in un rapporto spasmodico. Il mimo coglie le regole di un movimento, ma non di movimenti qualunque, sembra ammonire Schafer. Le regole che emergono dai suoni che circondano la vita moderna, sono poco *interessanti*. Di esse dovrà far questione l'arte dell'ascolto, *nobilitandole*, scegliendo suoni e forme di vita secondo criteri che trovano il loro terreno non tanto sull'estetico, ma dell'estetizzante. Ma se cogliere

le regole significa pensare, e l'ascoltare va inteso come capacità di riconoscere e di intendere, una restrizione di questo tipo ha ben poco da insegnarci. Se non scelgo quello che ascolto e il mondo non muta al mutare del mio atteggiamento, è proprio all'interno del conferimento di significato che si gioca la partita più complessa. La potremo giocare solo se siamo disposti ad ammettere alcune distinzioni, che Schafer non prende mai in considerazione.

La prima è che una cosa è ascoltare dei suoni, un'altra metterne in confronto tra di loro, un'altra ancora pensarne la legittimità attraverso dei modelli.

In questo caso si passa continuamente dalla percezione di qualcosa al tentativo di cogliere delle relazioni, che dovrebbero legittimare ciò che stiamo ascoltando. Sono tre opzioni molto diverse tra loro, e che quando si intrecciano, come accade in questo libro, devono essere ricondotte ai propri contesti.

Se prendiamo per buona la terza, che è in fondo quella più legata alle istanze del nostro autore, la nozione di suono segnale elaborata è troppo rigida e ovvia, e fa parte di un processo più ampio in cui il passaggio da segnale a simbolo trova il proprio fondamento nel modo in cui ci atteggiamento rispetto al suono. Il richiamo agli archetipi, come giustificazione ultima di quest'attività della coscienza rischia solo di appesantire il discorso, e di volgerlo in un'unica direzione.

Come abbiamo già fatto rilevare, Schafer è consapevole della presenza di questi problemi: non esita, ad esempio, a recuperare l'idea di un'originaria attività del recupero onomatopeico del rumore che si sublimerebbe nella fonetica delle parole, ma anche questo rapporto, che, nella sua prospettiva rientrerebbe a pieno titolo in una rivalutazione della componente materica nella genesi delle parole viene visto come un semplice *fatto* e non viene problematizzato o discusso a fondo. Si *postula* una dimensione imitativa e si passa ad altro.

Il medesimo atteggiamento è riscontrabile in tutte le analisi sulla natura del suono, sul modo di rappresentarlo

attraverso le relazioni tra attacco, corpo, transiente e caduta che rischiano così di venire appiattite sul piano semiologico (pensare il suono come segno o forma di comunicazione), mentre su quello estetico vengono sussunte come modello, senza un piano descrittivo intermedio, di tipo fenomenologico. Il rifiuto di una messa a fuoco di questioni così importanti, come del resto accade per l'intreccio che lega il ritmico al tattile ed al timbrico, evidenzia lacune concettuali molto pesanti, che danno la sensazione di una pericolosa friabilità nell'apparato progettuale dell'opera.

Lo stesso limitarsi ad estrarre da un ricco repertorio di testi la semplice *narrazione* dei portati emotivi collegati ai suoni, senza far questione della funzione della componente descrittiva nelle opere citate, pone ulteriori dubbi al lettore: gli stessi estratti dalle opere letterarie avrebbero bisogno di un contesto più ampio, e rientrano comunque all'interno di contesti narrativi che andrebbe, di volta in volta, chiariti: manca, infatti, un criterio unitario, non semplicemente empirico, nell'elencazione di queste fonti, che sembrano crollare sul lettore al puro scopo di farlo entrare in una celebrazione dell'evento acustico, che non vuole, o non sa, chiarire i suoi contorni. L'impressione che se ne trae è che il modo di trattare testi, descrizioni, e, più tardi, diagrammi esplicativi, tenda a mettere in luce un atteggiamento che vive un mistico smarrimento nell'oggetto.

Schafer sa bene che non si tratta di esempi qualunque, ma di nodi pregnanti che dovrebbero narrare le evoluzioni di una *storia naturale della sensibilità al suono*, e che una simile costruzione, sempre che sia possibile, richiede una teoria incisiva e capace di mostrarne specificità ed articolazioni individuabili nel modello.

Di tale teoria, il libro non presenta tracce. Schafer ha ottimi motivi, ad esempio, per lamentarsi delle incapacità descrittive delle teorie dei contesti¹⁷: ma non avendo svolto una riflessione sul modo in cui viene declinata la componente teorica che lega il suono all'ambito della

¹⁷ *Ivi*, p. 205.

percezione di un suono, continua a trastullarsi con il mondo delle illusioni acustiche ¹⁸. Vi è, insomma, il tentativo di costruire una tipologia, ma mai una riflessione sul modo in cui essa venga elaborata sul piano dell'esperienza. Incontriamo tipicità su un terreno in cui storico ed empirico si confondono, rimandando ad un sostrato metafisico della sensibilità, di cui non sappiamo dar ragione, mentre le stesse trame motivazionali, che creano l'*humus* per l'inserimento del suono nel racconto, mostrano, al contrario, quanto sia importante il continuo intrecciarsi di pensiero e percezione nell'esperienza che facciamo del suono. In ultima analisi, l'ascoltatore evocato da Schafer, con le sue passività e le sue tendenze astrattive poggiate sulle abitudinalità, ricorda molto da vicino certe finzioni care alla grande tradizione dell'empirismo filosofico, ma è del tutto privo della sottigliezza analitica che contraddistingue quelle ricostruzioni.

Veniamo ora alla riproposizione del tema naturalistico, che fa capolino nell'evocazione del mare in *Okeanos*. Abbiamo già cercato di indebolire l'idea di un manifestarsi del suono o della illusione acustica, richiamando in primo piano l'atteggiamento di chi cerca una trama narrativa nella materialità, e abbiamo cercato di porre in luce come vi siano dei precisi atteggiamenti, che nascono spontaneamente di fronte alle possibilità narrative che offre il materiale stesso.

Il motivo dello statuto problematico che l'ambito del prospettico e del visivo suscita nell'opera di Schafer risiede, forse, proprio qui. Certamente, ascoltare dei suoni o guardare delle macchie, individuandovi l'emergere di alcune trame narrative, propone schemi differenti rispetto al modello prospettico, e, seguendo tale orientamento, si fa comprensibile la decisa rivendicazione delle possibilità narrative del materico, che sono comunque sempre limitate dalla loro effettiva significatività, rispetto alle trasposizioni immaginative di chi legge quelle macchie o ascolta quei

¹⁸ *Ivi*, p. 207.

suoni, come se fossero una storia, trasponendo la trama materiale in un adombrarsi progressivo di labili strutture di senso, che conducono ad una configurazione stabilizzata.

In tutta questa vicenda, al contrario, emergono elementi che dovrebbero segnalare l'uscita dell'ascoltatore dallo stato di passività, portandolo in direzione di un intendere che gioca con la materiale del suono, e la intreccia ad un'attività immaginativa che ne esplora le possibilità linguistiche. Certamente, non siamo in grado di agire sul suono che stiamo ascoltando, esattamente come non siamo in grado di scegliere ciò che cade sotto ai nostri occhi, si tratta di un mondo che è *già dato*, ha un suo tessuto di regole, del tutto indipendente dalla nostra volontà.

Gli aspetti etici connessi al tema dell'ambiente non vanno trascurati, ma posti su di un piano diverso, che preceda o segua, un'analisi rigorosa del problema. Nessun regolo teorico può sottrarci all'esperienza del contatto con ciò che ci circonda. Ma esiste la possibilità di entrare in contatto con il mondo della percezione secondo un atteggiamento che viene orientato dalle possibilità linguistiche che emergono dalla materialità. Si tratta solo di accettare la funzione del movimento dell'immaginazione, coprendo l'abisso che in Schafer separa il mondo percettivo dall'attività simbolica.

Potremmo cominciare con l'osservare che l'appoggiarsi al rapporto *figura-sfondo*, in quanto tale, non ci aiuta molto nella comprensione delle relazioni che intercorrono fra suono e interpretazione delle relazioni di somiglianza fra suoni.

In un ascolto attivo, preso dalle dinamiche che muovono la percezione impegnata a stabilire relazioni di somiglianza, l'approccio legato a quella distinzione, fondamentale nel costituirsi dell'ambito della nostra esperienza, non viene in primo piano, mentre emerge l'attività di un soggetto, che muta il proprio atteggiamento da una sostanziale passività, ad una serie di azioni, che attivano lo stato percettivo verso la trasposizione immaginativa. Per questo motivo, proveremo a riprendere in mano il problema della

trasposizione immaginativa del dato naturale, lasciandoci alle spalle il nostro libro, ma non la preziosa categoria di paesaggio sonoro, che tenteremo, nuovamente, di interpretare, legandola ai concetti di corpo, luogo e regola.

L'immaginazione ed il gioco linguistico: sgocciolamenti.

Nel suo studio sull'origine degli strumenti musicali, André Schaeffner ¹⁹ ci presenta un eloquente esempio di trasposizione immaginativa di un dato percettivo. Per poterlo fare, egli evoca proprio un paesaggio sonoro che, nella peculiare interpretazione di un autore che vede l'origine della musica nelle prassi corporee, segna un'importante transizione dal corpo, inteso come risonatore, alla superficie delle acque, viste come pelle di un tamburo.

Illustriamolo, senza farci intimidire dalla sua opacità: infatti, evocando un diario di viaggio del secolo passato ²⁰(J. Dybowski, *La Route du Tchad*, p.363), Schaeffner apre uno scorcio su una serie di problemi connessi al rapporto fra musica e corpo, o meglio fra attività corporea e valorizzazione emotiva di un luogo nello spazio.

Il viaggiatore ci racconta di uno strano cerimoniale: le donne uadda, una tribù del Ciad, nelle ore più calde del giorno, amano entrare in uno specchio d'acqua, per dedicarsi ad un gioco singolare. E' un gioco di gruppo basato sul far musica insieme, ma il contesto è sorprendente: facendo assumere alle mani le forme di un cucchiaio, percuotendo cioè con la punta del polpastrello la

¹⁹ A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. par Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1959. trad. it a cura di Diego Carpitella, *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1985, p. 45.

²⁰ J. Dybowski, *La route du Tchad. Du Loango au Chari*, Paris, Firmin – Didot, sd. P.363. I testi di Dybowski sono reperibili sul sito Gallica, <http://gallica.bnf.fr/VoyagesEnAfrique/>

superficie dell'acqua, le bagnanti ottengono suoni di diversa intensità, udibili a grandi distanze.

Lo specchio d'acqua sembra trasformarsi in un'orchestra di tamburi, mentre la superficie impalpabile, assume la funzione di una pelle tesa, che espanderebbe le potenzialità espressive del corpo. Se l'origine degli strumenti musicali passa, in primo luogo, attraverso la percussione di parti del proprio corpo, che diventano superfici in risonanza, pelle tesa che batte ed amplifica un ritmo, l'acqua è ora estensione sonora del corpo battente, un luogo musicale a tutti gli effetti.

L'acqua e la pelle del corpo, intesa come superficie che vibra, producendo suono organizzato, figurazione ritmica, sono diventare l'una il doppio dell'altra, in una grande metamorfosi nel modo d'intendere e di abitare quella superficie, divorata dall'inseguirsi di colpo e silenzio.

Il colpo risuona nell'area localizzata come superficie che vibra e rompe un silenzio: tutto lo spazio che circonda il lago freme nell'attesa del secondo colpo, in una dialettica legata ad un vuoto che attende d'essere riempito dal colpo successivo. Cosa viene richiamato nella celebrazione di ritmo e materia?

Prendiamo un secondo esempio. Presentando una serie di registrazioni dedicate alla musica dei Pigmei Baka del Camerun, Simha Arom²¹ ci racconta un altro gioco musicale: le ragazze e bambini, facendo un bagno nel fiume, si divertono a colpire con vigore, facendo scendere il braccio a diverse profondità la superficie acquorea, dando luogo al *tamburo d'acqua*, una base ritmica che accompagna il canto.

Cosa si cela dietro a simili attività ludiche? Che legame potremmo trovare tra acqua e percussività, che relazioni mettono in moto il modo di giocare con la materialità, che propone il contenersi di sonorità ed abitudini messe in gioco dalla narrazione?

²¹ Cfr. il testo d'accompagnamento del CD Unesco Central African Republic, Aka Pigmy Music, musics and Musicians of the World, 1971, ora reperibile in CD.

Molte cose, naturalmente, ma soprattutto l'idea di segnalare, con forza, la propria posizione nello spazio e di riverberarla all'infinito.

Se con un colpo di piede segnalo, in modo espressivo, il fatto di occupare un luogo (ricordiamo le considerazioni sul rumore dei propri passi, dell'ascoltarsi nel movimento), il gioco con l'acqua trasforma il ribollire della superficie in una potente amplificazione della mia presenza, che ora si estende per tutto lo spazio che mi circonda, in un movimento di tipo concentrico, dal centro, ad una periferia, sempre più ampia.

Il dilatarsi degli orli di quel movimento, attraverso l'amplificazione della risonanza del battito, ha una forte componente espressiva, che richiama l'idea di una sottolineatura del movimento espressivo nell'occupazione di un luogo nello spazio, secondo un qui ed un là, di cui parla Giovanni Piana nelle sue riflessioni sul luogo ²². Solo in questo senso, la superficie dell'acqua fa tutt'uno con il mio corpo sommerso.

Ora l'acqua non fa solo galleggiare, non è solo luogo di un movimento verso una profondità che ci assorbe, in cui scompariamo, ma è anche superficie che vibra, e suona, strumento di una elaborazione ritmica complessa ed evoluta, che racconta, diffonde, il nostro essere lì. La regola si fa avvertire con tale forza, che i tuffi si modulano fra di loro, in relazione all'effetto percussivo che produrranno sulla superficie: il movimento verso la profondità, l'inabissarsi nello slancio dal basso verso l'alto va pensato ora come semplice effetto in cui si interroga una profondità, per rievocare l'esplosione su una superficie.

Ed accade proprio così, che vogliamo mostrarci, farci sentire sempre più lontano, come se l'onda acustica fosse

²² *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione* è Editore Guerini e Associati, Milano, 1988. Oggi reperibile in edizione digitale nell'archivio di scritti di Giovanni Piana presso il sito Spazio Filosofico: <http://www.lettere.unimi.it/~sf/index.html>

parte di noi, che andiamo letteralmente diffondendo nello spazio la nostra presenza come un'emanazione: un buon paradigma del carattere diffusivo del suono, per nulla misterioso, e poco urbano, secondo le decise sottolineature che questo problema assume nel contesto kantiano.

Rispetto ai suoni prodotti da questa forma elementare di gioco materico, la ricezione potrà articolarsi in due direzioni, rispetto alla trasparenza o alla opacità con cui viene recepito il suono, rispetto alla sua possibilità grammaticale: un gioco musicale, basato sulla poliritmia, oppure l'elaborazione linguistica del segnale da inviare a distanza.

Se volessimo riaprire un discorso sul paesaggio sonoro, prenderemmo le mosse proprio da una grammatica del movimento dello spazio, che muova da istanze espressive, da un suono che segnala delle presenze, e che non si lascia ancora imbrigliare nelle presunte trasparenze del concetto di segnale, ma che mantiene delle opacità che ci attraggono. I concetti da affrontare, nella connotazione simbolica del paesaggio sonoro, dovrebbero ripartire dalla descrizione del nucleo fenomenologico degli eventi sonori e dalla presentazione del tema del movimento nello spazio, in cui il rapporto figura-sfondo risulta solo un momento nell'elaborazione di una grammatica dell'esperienza. Ma torniamo al problema dell'ascolto.

In un ascolto attivo, preso dalle dinamiche che muovono la percezione impegnata a stabilire relazioni di somiglianza, l'approccio legato a quella distinzione, fondamentale nel costituirsi dell'ambito della nostra esperienza, non viene in primo piano, mentre emerge l'attività di un soggetto, che muta il proprio atteggiamento da una sostanziale passività, ad una serie di azioni, che attivano lo stato percettivo verso la trasposizione immaginativa di un dato naturale, che diventa oggetto d'esperienza. Questo aspetto vale per molti contesti, retti da regole che dobbiamo imparare a decifrare, facendo i conti con la materialità degli oggetti in risonanza.

Prendiamo le mosse da un esempio tratto dall'ambito delle arti plastiche. In un articolo ²³ recentemente pubblicato Fiorella Minervino ci parla di uno dei procedimenti ideativi dello scultore Henry Moore. Esso consisteva nel far salire una formica su di un foglio di carta e nell'inseguirne con precisione il percorso con una matita, fino all'emergere di una forma. Quella forma veniva isolata, riportata su un foglio di carta, diventando il modello di una scultura.

Si tratta di una buona esemplificazione di un atteggiamento teso a cogliere le regolarità nelle figurazioni offerte dalla natura, e delle sue possibili trasposizioni all'interno di una pratica artistica. In questo caso, la partita si gioca sull'interpretazione che viene data del tracciato di partenza (nessuno, credo, potrebbe sostenere che l'autore del disegno preparatorio per la scultura sia l'insetto).

Dovremmo iniziare a porci il problema di *come* lo scultore guarda a quel susseguirsi di tracce, di impronte discrete da cui viene selezionata una forma, ossia la continuità della linea o l'emergere della figura. *Cosa* si stia cercando, nel guardare l'intrecciarsi di linee e curve lasciato da un insetto?

In realtà, viene individuata una forma, solo *perché c'è una pratica o una progettualità che si costruisce attraverso quella ricerca*. In quel brulicare di segni, alcune cose vengono isolate, portate in primo piano, riorganizzando il piano percettivo e mettendo in evidenza un intreccio di motivi da cui isolare una forma.

All'artista dovremmo chiedere se davvero stia cercando una cosa o se si stia muovendo in un percorso in cui il polimorfismo naturale divenga occasione per lo *stabilizzarsi* di una forma o di una figura: in realtà, il modo in cui si guarda alla natura è già orientato, segue intenzioni specifiche, ed in questo atteggiarsi, il rapporto figura sfondo si rivelerebbe un'interpretante povero, perché la

²³ Fiorella Minervino, Moore, la vita in forma, *La Stampa*, 7 agosto 2002.

complessità delle operazioni mette capo ad una vera e propria attività intenzionale di ricerca, in cui viene elaborata una strategia interpretativa che deve confrontarsi con un dato, e che lo elabora attivamente, dopo averlo *isolato*. Figura e sfondo sono il risultato di una ricerca di elementi pregnanti nell'elaborazione metamorfica di una forma. Lo scultore interpreta il percorso come qualcosa di unitario che rivela un ordine individuabile secondo uno *stile* interno alla sua pratica artistica. L'idea di forma risulta dunque rafforzata, attraverso un richiamo all'idealizzazione del dato naturale.

Ne consegue un passaggio fondamentale, che conduce *dalla discretezza della traccia alla continuità della curva*, e l'arricchimento espressivo legato all'ampliarsi della dimensione, al rafforzarsi dell'elemento plastico nella forma.

Nel passaggio da puntiforme a curvilineo, nella urgenza drammatica dell'ampliarsi delle dimensioni, che implica uno stagliarsi della componente plastica del movimento, prende spessore un'interpretazione del dato naturale, che gioca con la materialità di partenza, e che se ne allontana, consapevolmente. Il passaggio dalla traccia alla pienezza della curva, ovvero l'emergere della plasticità, è un gioco fra l'espressivo ed il concettuale, che marca una vettorialità nello spazio, che fa parte della costruzione linguistica della forma della scultura, che trasforma un limite in un decorso narrativo.

In questa prospettiva, affacciamoci su un esempio musicale, offertoci da un brano del compositore francese François-Bernard Mâche ²⁴. In *Ianassa*, (1980), tratto da *Quatre Phonographies de l'eau*, egli ci vuol far intendere nella registrazione delle gocce di pioggia i ritmi di una sorta

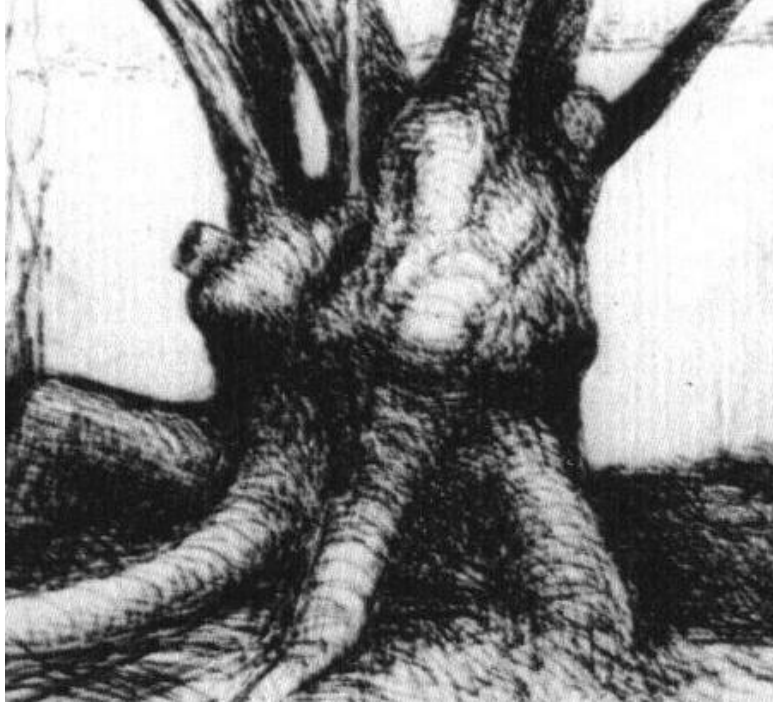
²⁴ Per approfondire i temi teorici presenti nell'opera di François-Bernard Mâche, inviamo alla lettura del suo ultimo libro, *Musique au singulier*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001. Dello stesso autore, vedi anche *Musique, mythe, nature* Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, Paris, 1991 (*Musica, mito, natura. I delfini di Arione*, traduzione italiana di Daniele Ballarini, Bologna, Cappelli, 1992).

di danza. Si tratta, sostanzialmente, di una fotografia sonora, che ci fa riconoscere in un fenomeno naturale una danza. Cosa accade mentre ascoltiamo questo brano, di grande *suggestione*?

Dando indicazioni di questo tenore, un compositore ci sta orientando, ci sta suggerendo delle regole, ci invita ad un gioco interpretativo, che ha di mira le *regolarità* ritmiche che emergono dallo sgocciolare.

L'ascolto non è esperienza del tutto passiva, siamo invitati ad ascoltare andando alla ricerca di qualcosa, più esattamente di una serie di relazioni ritmiche scandibili, che permettano l'enucleazione di una forma da quel fenomeno naturale. Il *ready-made* proposto da Mâche ha, infatti, regole molto strutturate, è un gioco che trae la propria ricchezza da vincoli, che sono presenti nel modo in cui si presenta lo sgocciolare: siamo così portati ad affermare che anche a noi *sembra una danza*.

Ma questo accade perché *riconosciamo* un intreccio fra regolarità del ritmo e variazione, che ci fa emergere l'andamento ondivago d'una danza. Nel focalizzarsi dell'attenzione che sul fenomeno ritmico, in cui regolarità e variazione debbono presentarsi per adombramenti successivi (se non ci fosse questa dialettica presente nel materiale, non individueremmo proprio nulla), vediamo passare dal primo piano allo sfondo una sequenza ritmica, che ha una struttura descrivibile :se non accadesse, non potremmo mettere in luce la levità musicale delle variazioni che determinano l'incresparsi della poliritmia.



Un disegno di Henry Moore

Riconosciamo un evento nel momento in cui noi stiamo individuando delle regole, operiamo selezioni, ed un intero campo percettivo viene riorganizzato attraverso l'animarsi di un gioco interpretativo su materiali che hanno una struttura che *sostiene* le inclinazioni immaginative con cui lo interpretiamo.

L'immaginazione fa dunque presa su di un aspetto *materiale*, che ne *limita* le interpretazioni (non potremmo pensare al canto della goccia, non possiamo intendere quel fenomeno da questo punto di vista, l'esempio non funzionerebbe più). Al tempo stesso, il continuo

differenziarsi degli impulsi ritmici, il loro continuo tendere a modificarsi in forma liminare, mette subito in crisi l'idea di una modularità astratta, in cui il ritmo delle trasformazioni debba venire ingabbiato: avvertiamo così la nostalgia per l'idea arcaica dell'identità nella trasformazione.

Sul piano del materiale percettivo, esiste uno scarto significativo, legato all'uso del microfono, che tanta sembra mettere in difficoltà i teorici del paesaggio sonoro come Murray Schafer, che ne soffrono la tendenza ad ingigantire il particolare, rispetto all'ampiezza dello spazio in cui esso viene collocato. Il microfono enfatizza il particolare e falsa una prospettiva realistica. Ma cosa significa realismo, in una rappresentazione sonora, cosa vuol dire oggettività, in una teoria che distingue fra fonti e mimi?

A questi dubbi, risponderemmo che quel limite vale per *ogni* punto di vista, che articoli una visione d'insieme dello spazio: senza l'amplificazione offerta dall'ingrandimento del microfono e dalla riproposizione su un volume più ampio, perderemmo una parte importante del gioco di riproduzione del movimento del suono nello spazio. E tutto questo accade per buoni motivi, se sappiamo collocare il problema nella corretta dimensione concettuale, senza strapparci i capelli.

L'enfaticizzazione del timbro, legata all'ingrandimento determinato dal volume di registrazione, indebolisce l'idea di una semplice riproposizione di un suono naturale. Il microfono, offrendo un'ambientazione, non può riprodurre una spazialità assoluta, che non riusciamo ad immaginare perché estranea al carattere della nostra esperienza del rapporto con le cose nello spazio, che procede per adombramenti.

Una complessa rete d'operazioni, d'altra parte, gioca anche quando non ricorriamo a filtri, o ad ambientazioni astruse: l'incrementarsi del volume, che enfatizza il carattere di continuità e pienezza dello sgocciolare, offre un'enfaticizzazione delle dimensioni, in un fenomeno analogo, anche se non completamente assimilabile, al

passaggio da continuo a discreto nel disegno e nella scultura, a partire dalla traccia. Una fotografia, una riproduzione sonora, non è mai una semplice trasposizione.

Il gorgoglio, lo sciabordio si rivelano con una pienezza che vorremmo definire assolutamente innaturale: è una via d'accesso alla dimensione della trasposizione mitica, favolistica del dato percettivo. Quel gorgoglio, quella danza ci hanno portato sulla soglia della dimensione del *racconto* e lo fanno perché se vogliamo far cogliere la plasticità del gioco ritmico della goccia, dobbiamo farla risuonare come la superficie dello specchio d'acqua africano.

Vi sono implicazioni interessanti, in quest'approccio al problema: anzitutto, nell'ascolto non siamo passivi di fronte ad una materia che imponga alla soggettività la scelta fra ineffabilità e simbolo, come molto spesso accade nel libro. Gli schemi che contrappongono attività e passività vengono meno, perché tentiamo di cogliere delle *relazioni*. La possibilità non viene indebolita dall'osservare che l'ascoltare orientato verso regole è determinato dalla *complicità* fra compositore ed ascoltatore, che fa presa, per entrambi, sulle proprietà fenomenologiche di un materiale, che porta in sé dei limiti difficili da valicare.

Non possiamo orientare l'ascoltatore in qualunque direzione, non basta indicare *come* intendere qualcosa, ma dobbiamo proporre esempi pregnanti: all'interno di questa modalità, emerge il tema dell'espressività musicale del fenomeno naturale, che assume il senso di un'opzione interpretativa che possa condurre dal mondo dei fatti alla possibilità dell'elaborazione immaginativa. La tensione della superficie dell'acqua si presta invece al gioco delle intonazioni: a seconda del modo in cui viene colpita, il suono percussivo che ne deriva assumerà un timbro particolare, timbro che individua specifiche peculiarità del singolo colpo. Ad ogni punto della superficie, corrisponde ora una possibilità timbrica: ancora una volta, non sarebbe possibile giocare la carta del rapporto fra modello e variazione nel gioco ritmico, se non all'interno dell'individuazione di una *regola*, per quanto quella nozione

wittgensteiniana ci possa sembrare ampia, ed indeterminata, quasi un campo aperto da interpretare linguisticamente, per ritrovarne, volta per volta, i contorni.

La *Skyline* in apertura d'articolo deriva dal montaggio di elementi tratti dal disegno di Moore.