

## CHE COS'È IL PAESAGGIO SONORO?

Che cos'è il paesaggio sonoro? Cosa intendiamo con questa espressione?

Il paesaggio sonoro è stato definito in vari modi. Questa molteplicità rispecchia la diversità con cui è possibile riferirsi al mondo dei suoni e dell'ascolto.

E' recentissima e di una notevole importanza, ai fini di un riconoscimento istituzionale, la "Careggi Landscape Declaration on Soundscape" (1) la quale rifacendosi alla Convenzione Europea sul Paesaggio (2), definisce il Paesaggio Sonoro come:

la proprietà acustica di qualsiasi paesaggio in relazione alla percezione specifica di una specie (...) è il risultato delle manifestazioni e dinamiche fisiche (geofonie), biologiche (biofonie) e umane (antropofonie).

L'espressione Paesaggio Sonoro è una traduzione del neologismo inglese Soundscape [da sound, suono e landscape, paesaggio] ed è stata usata per la prima volta da M.Southworth (3) e in modo ancor più fondativo da R.Murray Schafer (4), per definire sia la totalità del mondo dei suoni, sia le eventuali registrazioni di una sua porzione, allo stesso modo in cui si definisce un paesaggio visivo e una fotografia che ne ritrae una parte. Tuttavia, la prima espressione in assoluto (per quanto ci è dato sapere) che contenga l'allocuzione "paesaggio sonoro" proviene da una fonte scientifica letteraria. Nel romanzo d'esordio di Marguerite Duras, *Les impudents* (5) del 1943, troviamo:

Maud aprì la finestra ed il rumore della valle riempì la camera. Il sole tramontava. Lasciava al suo posto grandi nuvole che si agglomeravano e si precipitavano come ciechi verso una voragine di luce. Il "Settimo" dove abitavano sembrava stare ad una altezza vertiginosa. Vi si scopriva un paesaggio sonoro e profondo che si prolungava fino alla striscia cupa delle colline di Sévres. Tra quest'orizzonte lontano, pieno di fabbriche, di sobborghi e l'appartamento aperto in pieno cielo, l'aria carica di una sottile foschia ricordava, glauca e densa, l'acqua. Maud resta un momento alla finestra, le braccia tese sulla ringhiera del balcone, la testa china con una posa simile a quella di un bambino ozioso. Ma il suo viso era pallido e urtato dalla noia. Quando ritorna verso la camera e chiude la finestra il rumore della valle cessa bruscamente come se avesse chiuso le cateratte di un fiume.

Eccoci immediatamente là, insieme alla protagonista, a sentire quei suoni, ad avere la sensazione di un paesaggio che appare e scompare al solo gesto di aprire e chiudere la finestra nel far entrare o uscire i suoni da una stanza.

Suggerimenti letterarie a parte, potremmo a buon diritto affermare che Schafer rimane il padre più importante di questo concetto, avendone per primo fornito un'indagine molto ricca e articolata nell'ambito della sua trattazione.

Schafer, essendo principalmente un compositore, fornisce un'ulteriore definizione (6) dal carattere metaforico ed immaginifico, e non priva di aspetti problematici, che in realtà influenzerà tutto lo sviluppo successivo dei cosiddetti soundscape studies, studi sul paesaggio sonoro:

Spesso ho paragonato il paesaggio sonoro ad una immensa sinfonia incompiuta e senza forma, nella quale siamo costantemente immersi, ed ho posto la seguente domanda: vogliamo essere i suoi compositori, essere noi a formarla e a regolarla consapevolmente?

L'aspetto interessante di questa definizione risiede in diversi fattori che hanno diverse ricadute: viene stravolta la classica limitazione dell'esperienza musicale alle espressioni tradizionali della sala da concerto, intesa come esperienza precisamente limitata sotto il profilo spaziale e temporale. In questo modo si apre una diversa strada teorica rispetto a quanto già la musica sperimentale ha realizzato e realizzerà con John Cage, Fluxus, Cornelius Cardew e molti altri.

La musica potenzialmente è ovunque perché ovunque vi è un suono che crea un paesaggio sonoro, e il suono dell'ambiente può essere fruito e vissuto come musica. Il fatto inoltre che dentro questa sinfonia siamo ovunque e costantemente immersi conferisce all'ascoltatore la facoltà di attivare o disattivare il proprio approccio estetico all'ascolto del paesaggio. Questa posizione è non molto dissimile da quella di John Cage, anche se gli

esiti compositivi sono molto distanti da quelli schafferiani; per Cage infatti “la musica è continua, solo l’ascolto è intermittente”. La definizione schafferiana restituisce un’idea di paesaggio sonoro estremamente mobile, articolabile come una forma musicale complessa, con tutte le combinazioni possibili di tempi agogici, ritmi, durate, densità e dinamiche strumentali, rapporti armonici e contrappuntistici immaginabili. In sostanza Schafer suggerisce di ascoltare il suono che circonda e le sue fluttuazioni nel tempo come se ascoltassimo un brano di musica, per cercarvi all’interno la ricchezza, la profondità dei significati ed il moto delle emozioni che l’arte dei suoni tradizionalmente porta con sé.

Nati sul finire degli anni ’60 in Canada in seno ai corsi della Simon Fraser University tenuti da Schafer, gli studi sul Paesaggio Sonoro si sono dotati di una propria metodologia multidisciplinare. Tale approccio comprendeva misurazioni acustiche, indagini socio-antropologiche e ambientali, indagini linguistiche e di semiotica letteraria, indagini storiche, analisi armoniche e spettrali dei suoni caratteristici dei luoghi, documentazioni sonore. Tali indagini sono confluite in alcuni progetti di ricerca (7) come il Vancouver Soundscape Project, il World Soundscape Project (WSP), il Five Village Soundscapes Project, i quali hanno fatto da guida e da riferimento per molte ricerche successive.

Uno degli aspetti più interessanti del lavoro di Schafer e del WSP è inoltre quello dell’invenzione di un lessico, necessario per la descrizione e per la comprensione di alcuni fenomeni e caratteristiche inerenti al paesaggio sonoro.

Il paesaggio sonoro pertanto si presenta al nostro ascolto come composto potenzialmente da diversi elementi tra i quali:

– sound signals: (suoni segnale)

sono suoni in primo piano, uditi coscientemente. Ad esempio: il suono del cellulare, fischietti del vigile, clacson, freni di una moto...

– keynote sounds: toniche, suoni dominanti-diffusi

“Tonica” è un termine musicale riconducibile all’armonia tonale che indica sia la prima nota di una scala, sia una funzione armonica di stasi o riposo. In questa terminologia sta ad indicare un suono che potrebbe non essere sempre udito coscientemente, ma che “evidenzia il carattere delle persone che vivono in quel luogo” (Schafer). Le toniche sono create ad esempio dalla natura: il vento, l’acqua, le foreste, gli uccelli, gli insetti, gli animali. In molte aree urbane il traffico è diventato una tonica.

– soundmarks: marcatori sonori, impronte sonore

Si tratta di un suono caratteristico di un’area. Un segnale di sincronizzazione sociale. Potrebbe essere la campana di una chiesa, la sirena di una fabbrica, il segnalatore di un passaggio a livello. Un suono in cui la comunità si riconosce o riconosce la propria identità e appartenenza territoriale. “Una volta che un’impronta sonora è stata identificata, meriterebbe di essere protetta, perché le impronte sonore rendono unica la vita acustica di una comunità”.

Abbiamo inoltre una espressione mutuata dal mondo della riproduzione sonora:

Hi-Fi e Lo-Fi

Abbiamo una situazione di ascolto Hi-Fi (ad alta fedeltà) quando i segnali sonori, o gli oggetti della nostra attenzione uditiva, sono udibili con chiarezza, con scarse interferenze per la loro distinzione, in sostanza quando il suono che ci interessa ascoltare è sostanzialmente non mascherato ma si può distinguere nettamente da eventuali altri suoni.

Abbiamo al contrario una situazione di ascolto Lo-Fi (bassa fedeltà) quando i segnali sonori, o gli oggetti della nostra attenzione uditiva, risultano essere confusi, poco chiari e poco distinguibili, per la presenza di altre sorgenti che “mascherano” la percezione dei suoni in oggetto.

Secondo Schafer uno dei compiti dell’ecologia acustica è quello di cercare di ricostruire il più possibile delle condizioni di ascolto Hi-Fi dove la coesistenza dei suoni tra loro è equilibrata, e dove ogni suono “ha il suo giusto spazio e la sua giusta durata”, proponendo i contesti naturali, tendenzialmente non contaminati dall’uomo, come modello di riferimento per questa ricostruzione.

Per queste posizioni la concezione di Schafer del WSP è stata criticata nel tempo da più parti, come limitata, utopica e nostalgica.

Un importante altro contributo a questo proposito che farà proprie queste critiche, pur valutando il grande impulso derivante dall'opera di Schafer, proviene verso la fine degli anni '70, dal gruppo francese coordinato da J.F. Augoyard presso l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture di Grenoble. Il gruppo formato da una équipe di studiosi tra i quali H.Torgue, P.Amphoux, G. Chelckoff, si coalizza nel progetto CRESSON (8), Centro di Ricerca sullo Spazio Sonoro e sull'Ambiente Costruito, concludendo verso la metà degli anni '80 la formulazione di un importante e ricco strumento teorico, il Repertorio degli Effetti Sonori. Questo repertorio rivolto soprattutto all'analisi in ambiente urbano e ai paesaggi costruiti, fornisce un approfondimento della prospettiva rispetto ai precedenti lavori, grazie all'elaborazione di un lessico qualitativo che pone al centro l'esperienza d'ascolto e gli effetti che tale ascolto produce sull'ascoltatore, le implicazioni psicologiche, comunicazionali, progettuali.

L'effetto sonoro tende in tutti i modi a sfuggire ad una definizione intensionale, tant'è che nel paragrafo dedicato alla sua definizione nel Repertorio degli effetti Sonori si sostiene che è meglio considerarlo un paradigma più che un concetto, un'entità che si trova a metà strada tra la causa e l'evento, in quanto il termine effetto "sembra particolarmente adatto a designare gli elementi di un ambiente acustico colti nella loro dimensione, sia di evento che di situazione". Abbiamo effetti sonori maggiori e minori, complementari, vicini e contrari...per questa ragione, e per il fatto che il Repertorio è un insieme aperto, è più comprensibile una definizione estensionale, enumerativa:

abbiamo effetti di ubiquità quando non siamo in alcun modo in grado di localizzare la posizione della sorgente acustica, e abbiamo effetti di iperlocalizzazione quando tale collocazione è possibile finanche senza vedere la sorgente stessa, abbiamo effetti di metabole quando il campo sonoro è caratterizzato da forte instabilità e cambiamento al suo interno, proprietà metamorfiche degli elementi che compongono un insieme sonoro e quindi "la possibilità di commutare in qualsivoglia ordine le componenti elementari di una totalità, facendola percepire come fosse in perpetua transizione"; abbiamo effetti di permanenza quando abbiamo la sensazione di continuare a sentire un suono anche quando di fatto non c'è più, e di anticipazione "tanto nelle situazioni di attesa di suoni sconosciuti dove il più piccolo fruscio diventa indizio, quanto in circostanze familiari in cui l'uditore anticipa un contesto sonoro prevedibile (preudibile) nella sua memoria"; e così via. Il Repertorio degli Effetti Sonori costruisce un vocabolario descrittivo molto ricco, capace di analizzare situazioni sonore molto diverse tra loro, offrendo un modo di capire quali influenze hanno gli eventi sonori e la loro percezione nei più diversi contesti. Attraverso quest'ulteriore comprensione il Paesaggio Sonoro acquista una varietà e una profondità inaspettata, mostrandosi strettamente collegato alla nostra forma di conoscenza del mondo.

Come si è visto, parlare del Paesaggio Sonoro rende inevitabile un discorso sugli studi sul paesaggio sonoro, studi tra i quali oltre a quelli citati è d'obbligo citare quelli di Albert Mayr (9) per quanto riguarda l'approfondimento della dimensione temporale dell'esperienza e l'indagine di un campo che riguarda le durate, e i rapporti fra esse (timedesign); Steven Feld per l'acustemologia, ovvero l'approccio antropologico sviluppato dagli anni '70 durante lo studio della popolazione dei Kaluli in Papua Nuova Guinea (10), Justin Winkler per la sua attenzione nei confronti della ritmicità dell'ambiente (11). Questi naturalmente sono soltanto alcuni dei più autorevoli contributi nel campo ormai molto vasto che si occupa di Paesaggio Sonoro, per il cui approfondimento rimandiamo alla bibliografia specificata in nota.

## NOTE

1 Network UNISCAPE (Careggi – Fi, Giugno 2012) European Network of Universities for the Implementation of European Landscape Convention "The soundscape can be defined as the acoustic property of every landscape according to a species' specific perception and is the result of physical (geophonies), biological (biophonies) and human (antrophonies) features and dynamics."

<http://www.uniscape.eu>

2 "Paesaggio" designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.

3 Southworth, M., (1969), "The Sonic Environment of Cities", Environment and Behaviour, pp. 49-70

- 4 Schafer, R.M., (1977), The Soundscape. Our Sonic Environment and The Tuning of the World, A. Knopf, New York. Tr. it.: Il paesaggio sonoro, Ricordi, Milano, c1985, 2007
- 5 Duras.M (1943) “Les impudents”, Gallimard, Paris, 1943
- 6 R.M.Schafer, On Acoustic Design, 1971, the Vancouver Soundscape, 1973 Cambridge Streets Records, track 10
- 7 <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>
- 8 Centre for research on sonic space & urban environment <http://www.cresson.archi.fr/ACCUEILeng.htm>
- 9 A. Mayr, Time Design, A Tempo – Zeitarbeiten, Alefbet, Firenze, 2008 e [www.musicsoftime.info](http://www.musicsoftime.info)
- 10 S.Feld, Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression. University of Pennsylvania Press, 1982, Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell’espressione kaluli. Il Saggiatore, Milano, 2009
- 11 [http://www.iacsa.eu/jw/winkler\\_space-sound-time\\_10-09-19.pdf](http://www.iacsa.eu/jw/winkler_space-sound-time_10-09-19.pdf)