

reperibile altrimenti. In particolare desidero ringraziare tra questi: il Professor Kurt Blaukopf e il Dr. Desmond Mark dell'Institute for Music, Dance and Theatre, Vienna; G.S. Métraux e Anny Mairoux dell'UNESCO, Paris; il Dr. Philip Dickinson, Department of Bioengineering, University of Utah; il Professor John Large, Institute of Sound and Vibration Research, University of Southampton; il Dr. David Lowenthal, Department of Geography, University College, London; il Dr. Peter Ostwald, Langley Porter Neuropsychiatric Institute, University of California; Marshall McLuhan, Centre for Culture and Technology, University of Toronto; Michel P. Philippot, Institut National de l'Audiotvisuel, Paris; la Dottoressa Catherine Ellis, University of Adelaide; il Professor John Paynter, University of York; il Professor Jean-Jacques Nathez, Université de Montréal; e il Professor Pat Shand, University of Toronto.

Devo molto a Yehudi Menuhin per il suo costante incoraggiamento alla ricerca sul paesaggio sonoro e a al Dr. Otto Laske per i suoi preziosi commenti al mio testo.

Il World Soundscape Project non potrebbe vantare questo nome senza le numerose relazioni e verifiche dai molti paesi che vi hanno partecipato. Per aver fornito queste particolari informazioni e per averle tradotte, ringrazio David Ahern, Carlos Araujo, Renata Braun, Junko Carothers, Micko Ikegame, Roger Lenzi, Beverley Masu, Judith Maxie, Albert Myr, Marc Métraux, Walter Ojaya, John Rimmer, Thorkell Sigurbjörnsson, Turgul Var e Yngve Wirkander.

Riservo uno speciale ringraziamento a Nick Reed per la preziosa ricerca bibliografica.

Ringrazio infine Pat Tait, Janet Knudson e Linda Clark per aver dattiloscritto i numerosi abbozzi manoscritti. Quando un autore comincia a far cambiamenti i dattilografi devono fare un lavoro tra i più difficili.

R. Murray Schafer

INTRODUZIONE

Ora non voglio far altro che ascoltare...
Odo tutti i suoni che si convogliano insieme, si combinano, si fondono in fuga.
Suoni della città, suoni di fuori della città, suoni del giorno e della notte...

Walt Whitman, *Il canto di me stesso*¹

Il paesaggio sonoro del mondo sta cambiando. L'universo acustico in cui vive l'uomo moderno è radicalmente diverso da ogni altro che l'ha preceduto. Suoni e rumori nuovi, di qualità e intensità diversa dai suoni e dai rumori del passato. Sono stati più volte sottolineati i pericoli legati alla diffusione indiscriminata e imperialistica di un numero sempre maggiore di suoni — e sempre più potenti — in ogni angolo della nostra vita. L'inquinamento acustico rappresenta oggi un problema mondiale e il paesaggio sonoro sembra avere ormai raggiunto il massimo della volgarità. Secondo molti autorevoli esperti, se questo problema non verrà rapidamente preso in considerazione, il punto di arrivo sarà una sordità universale.

In molti paesi sono state avviate importanti ricerche in molti campi specifici attinenti allo studio del suono: acustica, psicoacustica, ologia, tecniche e procedure per la limitazione del rumore a livello internazionale, comunicazioni, tecniche di registrazione del suono (elettronica, musica elettronica), analisi strutturale del linguaggio e della musica. Queste ricerche sono legate tra di loro, in quanto ciascuna di esse si occupa di un certo aspetto del paesaggio sonoro del mondo e tutte cercano, in un modo o nell'altro, di dare una risposta alla stessa domanda: quale rapporto esiste tra l'uomo e i suoni del suo ambiente, che cosa accade quando questi suoni cambiano? Gli studi sul paesaggio sonoro cercano di unificare queste diverse ricerche.

¹ W. WHITMAN, *Il canto di me stesso*, in *Foglie d'erba*, Einaudi, Torino 1973, p. 72.

Abbiamo inquinamento sonoro quando l'uomo non ascolta più con attenzione, quando ha imparato a ignorare quei suoni che sono i rumori. Per combattere l'inquinamento sonoro, gli si con-trappone oggi la riduzione del rumore. Ma si tratta di un approccio meramente negativo. Dobbiamo invece far sì che gli studi sull'acustica ambientale abbiano un significato, un valore positivo. Quali sono i suoni che desideriamo conservare, privilegiare, moltiplicare? Quando lo sapremo, saremo in grado di riconoscere con sufficiente chiarezza i suoni fastidiosi o nocivi, e sapremo anche perché dobbiamo eliminarli. Solo una complessiva rivalutazione dell'ambiente acustico può permetterci di migliorare l'orchestrazione del paesaggio sonoro del mondo. Per anni ho lottato perché nelle scuole si tenessero dei corsi di "pulizia dell'orecchio" e perché nelle fabbriche venissero eliminati gli audimetri. Un "ascolto pulito", non orecchie piene di cerume, anche se su queste idee non desidero certo vantare un diritto di esclusiva.²

Gli studi sul paesaggio sonoro si collocano nel punto d'incontro tra ricerca scientifica, scienze sociali e produzione artistica. L'acustica e la psicoacustica studiano le proprietà fisiche del suono e il modo in cui il suono stesso viene interpretato dal nostro cervello. Le scienze sociali studiano come l'uomo si comporta nei confronti del suono, e come i suoni influenzino e modifichino il suo comportamento. Dalle arti — e in particolare dalla musica — apprendiamo come l'uomo possa creare dei paesaggi sonori ideali, per un'altra vita, quella dell'immaginazione e dell'universo psichico. Questi studi ci permetteranno di porre le basi di un nuovo campo di studi e di ricerche interdisciplinari: il design acustico.

Dal design industriale al design acustico

Nell'insegnamento dell'estetica la rivoluzione più importante compiuta in questo secolo è stata quella realizzata dalla scuola tedesca del Bauhaus, negli anni Venti. Sotto la direzione dell'architetto Walter Gropius, il Bauhaus riunì abili artigiani specializzati e alcuni tra i più grandi pittori e architetti dell'epoca: Klee, Kandinskij, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe. Inizialmente ci si rammaricò che i diplomati di questa scuola non arrivassero a rivalutare dal punto di vista artistico con i propri insegnanti. L'obiet-

tivo della scuola era però un altro: questo intreccio interdisciplinare di abilità e di competenze diverse aveva infatti creato un nuovo campo di studi. Inventando il design industriale, il Bauhaus aveva introdotto l'estetica all'interno del mondo delle macchine e della produzione di massa.

Tocca a noi, oggi, inventare una disciplina che potremmo definire "design acustico", che riunisca musicisti, studiosi di acustica, psicologi, sociologi e chiunque desideri studiare il paesaggio sonoro del mondo, al fine di proporre delle soluzioni utili a un suo miglioramento. Raccolta della documentazione, analisi delle differenze, dei parallelismi e delle linee di tendenza, protezione dei suoni minacciati di estinzione, studio degli effetti prodotti da nuovi suoni prima che questi vengano indiscriminatamente diffusi nell'ambiente, studio del profondo valore simbolico che i suoni hanno sempre avuto per gli uomini, studio delle diverse modalità del comportamento umano nei diversi contesti sonori: ecco alcuni dei possibili campi di studio, i cui risultati potranno essere poi utilizzati per progettare gli ambienti del futuro. Occorre raccogliere, raggruppare ed esaminare attentamente una grande quantità di dati provenienti da culture molto diverse tra loro, di ogni parte del mondo. Occorre immaginare nuovi metodi di educazione del pubblico, per sensibilizzarlo sull'importanza dell'ambiente sonoro. Per giungere, infine, alla domanda fondamentale: il paesaggio sonoro del mondo è una composizione indeterminata sulla quale non possiamo alcuna possibilità di controllo, oppure ne siamo noi stessi i compositori e gli esecutori, siamo noi i responsabili della sua forma e della sua bellezza?

L'orchestrazione: un affare di musicisti

In questo libro il mondo viene considerato come una immensa composizione musicale. Si tratta di una idea insolita, ma che riprenderò e sottovaluterò spesso. Negli ultimi anni la definizione del concetto di musica ha subito radicali trasformazioni. John Cage, cui si deve una delle più recenti definizioni, ha dichiarato: "La musica è i suoni, i suoni che ci circondano, ci si trovi o meno in una sala da concerto, vedi Thoreau".³ Il riferimento riguarda *Walden*, l'incensurabile spettacolo di suoni e di immagini della natura descritto da Thoreau.

² Per la definizione dei termini specifici, quali *pulizia dell'orecchio*, *ascolto pulito*, ecc., vedi il glosario pubblicato in appendice.

³ Citato in R.M. SCHAEFER, *The New Soundscapes*, London-Wien 1971, p. 1.

Soltanto pochi anni fa sarebbe stato impensabile definire la musica semplicemente come *suoni*. Oggi — al contrario — sono proprio le definizioni più esclusive ad apparire inaccettabili. Un poco alla volta, nel corso del XX secolo, tutte le definizioni convenzionali di musica sono state messe in discussione dall'attività degli stessi musicisti. Dapprima, con la spettacolare espansione all'interno dell'orchestra degli strumenti a percussione, molti dei quali producono suoni aritmici e privi di altezza determinata; in seguito, con l'introduzione di procedure di carattere aleatorio in cui qualsiasi tentativo di organizzazione razionale dei suoni all'interno di una composizione viene sottoposto alla "superiore" legge dell'entropia; poi, grazie all'aprirsi dei contenitori spaziali e temporali — le composizioni e le sale da concerto — un intero nuovo mondo di suoni a loro esterno vi irrompe (in *4'33" Silence*, di John Cage, ascoltiamo soltanto i suoni esterni alla composizione stessa, che è semplicemente una cesura protratta nel tempo); e ancora, con la pratica della "musica concreta" che, grazie al nastro magnetico, introduce nella composizione qualsiasi suono dell'ambiente; e, in ultimo, nella musica elettronica, con un'intera gamma di nuovi suoni musicali, molti dei quali legati alla tecnologia industriale ed elettrica in genere.

Tutti i suoni possono oggi entrare a far parte del territorio, del dominio della musica. Ecco la nuova orchestra: l'universo sonoro! Ed ecco i suoi nuovi musicisti: chiunque e qualsiasi cosa sapiano emettere un suono!

Dioniso e Apollo: due diverse concezioni della musica

È più facile individuare le responsabilità degli ingegneri acustici e degli specialisti di audiologia nei confronti del paesaggio sonoro, che comprendere il modo particolare in cui i musicisti contemporanei entrano in rapporto con questo stesso paesaggio, nella sua vastità e complessità, e ne rimangono attratti. Si tratta di un punto su cui è necessario soffermarsi.

Su che cosa sia e che cosa debba essere la musica esistono due concezioni fondamentali, illustrate con chiarezza da due miti greci che si riferiscono all'origine della musica. Pindaro, nella sua dodicesima Ode pitica, narra come Atena abbia inventato l'arte di suonare, quando — dopo la decapitazione di Medusa — fu commossa dal pianto straziante delle sue sorelle e creò, in loro onore, un *nomos* particolare. Nell'Inno omertico dedicato a Hermes la

musica ha invece un'altra origine: sarebbe stato Hermes a inventare la lira, dopo avere scoperto che era possibile produrre dei suoni, usando come cassa di risonanza un guscio di tartaruga.

Nel primo di questi miti la musica nasce da un'emozione soggettiva: nel secondo ha origine dalla scoperta, delle proprietà sonore dei materiali dell'universo. Tutte le successive teorie della musica poggiano su questi due miti. Secondo la tradizione, la lira è lo strumento di Omero, lo strumento dell'*epos*, della contemplazione serena dell'universo. L'*aulos* (il flauto di canna) è invece lo strumento dell'esaltazione e della tragedia, lo strumento del *dittirambico* e del *dramma*. La lira è lo strumento di Apollo, *Panlos* quello di Dioniso e delle feste in suo onore. Nel mito di Dioniso la musica è concepita come un suono che prorompe dall'intimo dell'animo umano; nel mito di Apollo è, invece, un suono, esteriore, che la divinità manda agli uomini per ricordare loro l'armonia dell'universo. Nella concezione legata ad Apollo, la musica è esatta, serena, matematica, collegata alle visioni trascendenti dell'utopia e dell'Armonia delle Sfere. E l'*antichità* dei teorici indiani. Questa concezione sta alla base della dottrina pitagorica e di quelle dei teorici del Medio Evo (epoca in cui la musica era considerata una delle arti del Quadrivio, insieme all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia) ed è ugualmente alla base del metodo dodecafonico di Schönberg. I suoi metodi espositivi sono teorici numeriche. Il suo proposito è quello di armonizzare il mondo attraverso un design acustico.

Nella concezione dionisiaca la musica è invece razionale e soggettiva, e ricca di mezzi e di espedienti espressivi: variazioni di tempo, gradazioni dinamiche, *coloriture tonali*. È la musica dell'opera lirica, del *belcanto*. La sua voce dolce e acuta la si può anche udire nelle Passioni di Bach. Ma è soprattutto l'espressione musicale dell'artista romantico che domina il XIX secolo e che prosegue nell'espressionismo del XX. Ed è anche l'espressione musicale che sta oggi alla base degli studi e delle esercitazioni dei futuri musicisti.

Per l'uomo moderno la produzione di suoni è carica di soggettività. Il paesaggio sonoro odierno si caratterizza quindi per il suo edonismo e per il suo dinamismo. La mia ricerca si propone di riaffermare invece una concezione della musica come momento di ricerca dell'influenza armonizzante dei suoni del mondo, dei suoni che ci circondano. Una delle illustrazioni dell'opera *Utrisque Cosmi Historia*, di Robert Fludd, si intitola *L'accordatura del mondo*. In essa la terra costituisce il corpo di uno strumento musicale

accordato da una mano divina. Dobbiamo cercare di riscoprire il segreto di quell'accordatura.

Musica, paesaggio sonoro e benessere collettivo

Nel *Gioco delle perle di vetro*, di Hermann Hesse, un'intuizione colpisce l'attenzione del lettore. L'autore dice di rifarsi a un'antica fonte cinese, da cui riprende una teoria sui rapporti tra la musica e lo Stato: "la musica di un'epoca ordinata è calma e serena e il governo è equilibrato. La musica di un'epoca irrequieta è agitata e truce e il governo è stolto. La musica di uno stato decadente è sentimentale e triste e il governo è in pericolo".

Secondo tale teoria, il regno ugualitario e illuminato di Maria Teresa (si veda, ad esempio, il Codice Penale unificato del 1768) non sarebbe estraneo alla grazia e all'equilibrio della musica di Mozart, e le capricciose stravaganze sentimentali di Richard Strauss ben s'accorderebbero con il declino del medesimo impero austro-ungarico. E in Gustav Mahler troviamo, inciso con aspro tratto ebraico, marce e danze tedesche di un tale sarcasmo da lasciarci presentire gli avvenimenti politici e la danza macabra che stavano per sopraggiungere.

Questa tesi può applicarsi anche alle società tribali: nelle aree in cui una comunità prospera è in grado di tenere sotto stretto controllo la musica, questa è fortemente strutturata; nelle aree detribalizzate, invece, è il singolo individuo a cantare dei pezzi sentimentali o sdolcinati. Qualsiasi etnomusicologo può confermarlo. Esistono pochi dubbi, quindi, sul fatto che la musica sia un fenomeno rivelatore della propria epoca, un mezzo capace di fissare avvenimenti sociali e politici, ricco di sintomi e di indizi, per chi sappia leggerne i messaggi.

Per un certo periodo di tempo ho anche ritenuto che l'ambiente acustico di una società potesse essere letto come un indicatore delle condizioni sociali che l'avevano prodotto, e potesse quindi fornirci delle informazioni sulle linee di sviluppo e di evoluzione di quella stessa società. Nel presente libro farò spesso allusione a questo rapporto. Nonostante faccia parte del mio carattere sostenere queste tesi con una certa enfasi e una certa irruenza, mi auguro che il lettore continui a ritenere utile questo metodo di analisi, anche quando taluni parallelismi da me proposti potessero

risultare fastidiosi o discutibili. Ogni affermazione, del resto, è aperta a successive verifiche e ricerche, che potranno contribuire a modificarla.

La notazione del paesaggio sonoro (sonografia)

Un paesaggio sonoro è un qualsiasi campo di studio acustico. Paesaggio sonoro può essere una composizione musicale, un programma radio o un ambiente acustico. Possiamo isolare e studiare come campo di ricerca un ambiente acustico, nello stesso modo in cui possiamo studiare le caratteristiche di un dato paesaggio. Tuttavia è certamente più facile fornire un'impressione esatta di quest'ultimo che non di un paesaggio sonoro. Nella sonografia non vi è nulla di corrispondente all'impressione istantanea che può essere data da una fotografia. Con un apparecchio fotografico possiamo cogliere i tratti salienti di un panorama, trarne un'impressione dotata di una immediata evidenza. Il funzionamento d'un microfono è invece diverso. Registra dei dettagli. Ci fornisce un'immagine estremamente ravvicinata, un primo piano, ma nulla di paragonabile a una fotografia aerea.

Analogamente, mentre quasi tutti possiedono alcune nozioni di lettura di mappe e carte geografiche e molti sanno anche trarre informazioni significative da altri modelli di schematizzazione del panorama visivo (quali i rilievi degli architetti o le curve di livello dei geografi), pochi sanno invece leggere i solificati grafici di cui si servono gli studiosi di fonetica e di acustica o i musicisti. Per fornire un'immagine davvero convincente d'un paesaggio sonoro, occorrono tanta pazienza e grande abilità, bisogna compiere migliaia di registrazioni ed effettuare decine di migliaia di misurazioni. E si devono inoltre mettere a punto nuovi metodi descrittivi.

Un paesaggio sonoro è fatto di eventi uditi non di oggetti visti. La notazione e la fotografia del suono stanno al di là della percezione dell'orecchio. Sono metodi silenziosi e presentano, per questo motivo, un certo numero di problemi che esamineremo più da vicino nella parte analitica di questo libro. Dovendo purtroppo presentare tali dati su pagine silenziose, dovremo utilizzare alcuni metodi di proiezione visiva e di notazione musicale, metodi che si riveleranno utili soltanto se ci aiuteranno ad aprire le orecchie e ci stimoleranno a rendere più chiaro il nostro ascolto.

Lo stesso svantaggio lo ritroviamo ponendoci dal punto di vista

* H. Hesse, *Il gioco delle perle di vetro*, Mondadori, Milano 1979, p. 26.

di una prospettiva storica. Possediamo, infatti, numerose fotografie scattate in epoche diverse e, prima di queste, disponiamo di determinati documenti che ci mostrano i mutamenti d'un paesaggio ambientale nel corso del tempo. Per quanto riguarda il paesaggio sonoro, invece, dobbiamo procedere induttivamente. Sappiamo con precisione quante nuove costruzioni sono sorte in una determinata area nell'arco di dieci anni e di quanto è cresciuta la popolazione, ma non sappiamo di quanti decibel sia cresciuto il livello sonoro nello stesso arco di tempo. E, fatto ancor più importante, i suoni possono alterarsi o scomparire senza lasciare la minima traccia di sé, anche negli scritti degli storici e dei cronisti più attenti. Pertanto, mentre possiamo servirci delle moderne tecniche di registrazione e di analisi per studiare i paesaggi sonori a noi contemporanei, per ricostruire una loro prospettiva storica dobbiamo rifarci a testimonianze sonore tratte dalla letteratura e dalla mitologia, a materiali e a fonti documentarie di carattere storico e antropologico.

Testimonianze sonore

La prima parte di questo libro ricorgerà spesso a questo tipo di testimonianza, di cui ho sempre cercato di verificare l'autenticità. Uno scrittore è credibile soltanto quando descrive suoni sperimentati direttamente e intimamente conosciuti. Scrivere di altri posti e di altre epoche porta spesso a delle vere e proprie contraffazioni. Un esempio evidente: Jonathan Swift, parlando delle cascate del Niagara, scrive che queste "precipitano con un fragore terribile". Un esempio che non le ha mai viste; quando invece Chateaubriand scrive d'aver udito, nel 1791, il fragore del Niagara a 10-13 km di distanza, ci fornisce una preziosa informazione sul livello sonoro ambientale dell'epoca, con il quale è possibile confrontare il livello sonoro odierno. Quando uno scrittore scrive rifacendosi alla propria esperienza diretta, l'orecchio può talora prendersi gioco del cervello, come scoprì Erich Maria Remarque nelle trincee della prima guerra mondiale, quando il suono delle granate che esplodevano attorno a lui era seguito dal rombo sordo dei lontani mortai che le avevano lanciate. Si trattava di una illusione acustica perfettamente spiegabile: le granate viaggiavano a una velocità supersonica e arrivavano prima del suono della detonazione di partenza da loro provocata. Ma soltanto una persona che avesse studiato acustica avrebbe potuto prevedere e spiegare que-

sto fenomeno. *Niente di nuovo sul fronte occidentale* è un libro credibile, l'autore si trovava sul posto. Possiamo prestarvi fede, anche quando descrive altri eventi sonori inusuali, quali, ad esempio, i suoni prodotti dai cadaveri: "Le giornate sono calde, e i morti giacciono inspolpati. Non possiamo raccoglierci tutti, non sapremmo che cosa farne. Ci pensano le granate a sotterrarli. Alcuni, hanno la pancia gonfia come palloni: gorgogliano, ruttano e si muovono: è il gas di cui sono pieni".⁵ Anche William Faulkner parla del rumore prodotto dai cadaveri: "tante piccole bolle che scoppiano e stillano, mormoranti e misterose".⁶

E' possibile stabilire, in questo modo, l'autenticità di una testimonianza sonora. È un particolare talento di scrittori quali Tolstoj, Thomas Mann o Thomas Hardy quello di aver colto il paesaggio sonoro del proprio tempo e del proprio paese. Sono queste descrizioni a costituire, oggi, la guida migliore di cui disponiamo per ricostruire il passato del paesaggio sonoro.

Caratteristiche del paesaggio sonoro

Analizzando un paesaggio sonoro occorre, per prima cosa, scoprire le caratteristiche significative, i suoni particolarmente importanti per la loro individualità, la loro quantità o la loro presenza dominante. Esistono uno o più sistemi di classificazione, che verranno esaminati nella terza parte di questo libro. Per quanto riguarda invece le due prime parti ritengo possa essere sufficiente una suddivisione delle principali caratteristiche d'un paesaggio sonoro in tre categorie, che chiamerò *toniche*, *segnali* e *impronte sonore*. Abbiamo inoltre i *suoni archetipi*, quei suoni antichi e misteriosi, dotati spesso di un preciso simbolismo, che ci sono stati tramandati fin dalla antichità più remota o dalla preistoria.

Tonica è un termine musicale, è la nota che identifica la chiave o la tonalità di una particolare composizione. E in riferimento a questa nota che ogni altro momento della composizione acquista il proprio particolare significato, anche quando il materiale ruota attorno a essa, mascherandone spesso l'importanza. Le toniche non vengono necessariamente percepite in modo cosciente; esse sono *sottascalate*. Ma non per questo debbono venire trascurate,

⁵ E.M. REMARQUE, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Mondadori, Milano 1965, p. 106.

⁶ W. FAULKNER, *Mentre moriva*, Mondadori, Milano 1958, p. 196.

perché tali suoni diventano, nonostante la loro caratteristica, delle abitudini di ascolto.

La psicologia della percezione visiva parla di "figura" e di "sfondo": figura è ciò che viene percepito, il ruolo dello sfondo è invece quello di dare alla figura il proprio risalto e il proprio spessore. La figura non può però esistere senza lo sfondo. Tutto quest'ultimo, la figura diviene informe, si dissolve. Pur non venendo sempre percepita in maniera cosciente, l'estensione e la persistenza delle toniche lasciano intravedere la possibilità d'una loro profonda e diffusa influenza sul nostro comportamento e sul nostro stato d'animo. Le toniche d'una data località sono importanti, perché ci aiutano a delimitare il carattere degli uomini che vivono in essa.

La tonica d'un paesaggio sonoro è costituita dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo clima: acqua, vento, foreste, pianure, uccelli, insetti, animali. Molti di questi suoni possiedono un valore e un significato archetipo. Possono essersi cioè impressi in modo così profondo nell'animo delle persone che li ascoltano, che una vita senza tali suoni potrebbe essere percepita come un evidente impoverimento. Possono ugualmente influenzare il comportamento e lo stile di vita di una società, ma per approfondire questo punto preferiamo attendere che il lettore si sia maggiormente familiarizzato con l'argomento.

I segnali sono i suoni in primo piano, ascoltati consapevolmente. Qualunque suono può venire ascoltato consapevolmente e diventare, quindi, figura o segnale. I propositi del nostro lavoro riguardano però lo studio dei suoni all'interno d'una dimensione collettiva e comunitaria, e ci occuperemo quindi soltanto di alcuni segnali, quelli che svolgono una funzione di avvertimento acustico, quei segnali che devono essere ascoltati: campane, fischi, clacson, sirene, ecc. I "suoni-segnale" sono spesso strutturati in codici estremamente elaborati, che permettono la trasmissione di messaggi notevolmente complessi per coloro che sono in grado di interpretarli. È il caso, per esempio, del *corn da caccia*, dei fischi dei treni e delle navi.

Il termine *impronta sonora* indica un suono comunitario che possiede caratteristiche di unicità oppure qualità tali da fargli attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazione particolari. Una volta identificata, un'impronta sonora deve venire protetta, perché la sua esistenza conferisce un carattere di unicità alla vita di una comunità. Questo aspetto verrà esaminato nella quarta parte di questo libro, dedicata all'esame dei principi

Coccolone

del design acustico.

Nelle pagine che seguono cercherò inoltre di illustrare il significato di altri termini da me utilizzati nella descrizione e nell'analisi del paesaggio sonoro, a mano a mano che questi si presenteranno. In appendice si trova inoltre un piccolo glossario contenente una spiegazione di quei termini che costituiscono dei neologismi o che sono stati utilizzati, nel corso del libro, con un significato particolare.

Orecchio pulito, ascolto limpido

Non cercheremo di dimostrare il primato dell'orecchio. Nel mondo occidentale, durante il Rinascimento, con lo sviluppo della stampa e della visione prospettica in pittura, l'orecchio cedette all'occhio il proprio ruolo di principale fonte d'informazione. Uno dei segni più evidenti di questo cambiamento è costituito dal modo in cui gli uomini concipiscono la divinità. Dio diventa immagine soltanto con il Rinascimento. In precedenza, Dio era concepito come suono, o come vibrazione. Nella religione zoroastriana, il sacerdote Shrosh (che rappresenta il genio dell'udito) è intermediario tra l'uomo e l'insieme delle divinità, raccoglie i messaggi divini e li trasmette agli uomini. Il termine sufi per definire la facoltà dell'udito e dell'ascolto è *sama*. I discepoli di Gialal al-Din Rumi entrano in una trance mistica cantando e rotando lentamente su se stessi. Queste danze rappresentano, secondo alcuni studiosi, il sistema solare e si rifanno, inoltre, a una credenza mistica profondamente radicata, quella dell'esistenza di una musica extraterrestre, una Musica delle Sfere che può essere talora udita dalle anime in armonia con essa. Ma questi eccezionali poteri dell'udito (da me definiti con il termine "ascolto limpido") non vengono ottenuti senza sforzo. Scrive il poeta Sa'di in una delle sue liriche:

Cari fratelli, non dirò che cosa è il *sama*
prima di conoscere chi sia colui che ascolta.

Prima della scrittura, al tempo dei profeti e dell'epica, l'udito era un senso più vitale della vista. La parola di Dio, la storia della tribù e tutte le altre informazioni fondamentali non erano viste, ma udite. In alcune parti del mondo ancora oggi il senso dell'udito continua a essere predominante.

...le popolazioni rurali africane vivono in buona misura in un mondo di suoni — un mondo carico di significati diretti e personali per l'ascoltatore. — Gli uomini dell'Europa Occidentale vivono invece in misura molto maggiore in un mondo visivo, che nel suo complesso è loro del tutto indifferente... Nell'Europa Occidentale i suoni hanno perso gran parte del loro significato, e spesso l'uomo ha sviluppato e deve sviluppare un'abilità tutta particolare nell'ignorarli. Mentre per gli europei, in generale, "vedere è credere," per le popolazioni agricole dell'Africa la realtà sembra consistere molto di più in ciò che si ascolta e in ciò che si dice... Senza tratti l'orecchio è considerato, da molti africani, più che un organo di ricezione, uno strumento della volontà, mentre è l'orecchio il principale organo di ricezione.⁷

Secondo Marshall McLuhan, di cui condivido l'opinione, con l'avvento della cultura elettrica stiamo cominciando a ritornare a questo stadio. La crescita d'interesse, da parte dell'opinione pubblica, per il problema dell'inquinamento acustico testimonia nei fatti che l'uomo moderno comincia finalmente a preoccuparsi di ripulire le proprie orecchie dalla morchia, cercando di recuperare la facoltà dell'ascolto limpido, di un udito chiaro.

Un senso particolare

Il tatto è il più personale dei sensi. Udito e tatto s'incontrano nel punto in cui le più basse frequenze udibili si trasformano in sensazioni tattili (attorno ai 20 hertz circa). Udire è toccare a distanza. L'intimità del tatto si fonde con la socialità ogniquale, volta la gente si riunisce per ascoltare qualcosa di speciale. Leggendo questa affermazione, un etnomusicologo aggiunge: "Tutti i gruppi etnici che ho conosciuto fondavano l'intimità fisica con un incredibile senso del ritmo. Le due caratteristiche sembravano coesistere, procedere di pari passo".

Il senso dell'udito non può venire chiuso a piacere. L'orecchio non ha palpebre. Quando andiamo a dormire, la percezione del suono e l'ultima porta a chiudersi ed è la prima ad aprirsi al nostro risveglio. A questo proposito, McLuhan ha scritto: "Il terrore è lo stato di normalità di ogni società orale, poiché in essa

ogni cosa influenza ogni altra senza soluzione di continuità".⁸

L'unica protezione dell'orecchio consiste in un elaborato meccanismo psicologico in grado di filtrare e depurare i suoni indesiderati e di concentrarsi su quelli graditi. L'occhio si proietta verso l'esterno, l'orecchio conduce all'interno. Assorbe informazione. Secondo Wagner, "l'uomo esteriore si rivolge all'occhio, l'uomo interiore all'orecchio". L'orecchio è anche un orifizio erotico. L'ascolto di suoni gradevoli — i suoni della musica, ad esempio — è simile al delicato scorrere della lingua dell'amante nell'orecchio dell'amato. Di sua propria natura, quindi, l'orecchio deve bloccare i suoni fastidiosi, privi d'importanza e fonte di distrazione, per potersi alline concentrare su quei suoni che sono veramente importanti.

E di tali suoni che si occupa questo libro, e per scoprirli potrà essere necessario lottare contro quei suoni che importanti non sono. Le parti prima e seconda sono occupate da un lungo excursus attraverso i paesaggi sonori della storia, con una particolare attenzione per quelli del mondo occidentale, anche se cercherò di non trascurare il materiale relativo ad altre parti del mondo. La terza parte sarà dedicata a un'analisi critica del paesaggio sonoro, prima che vengano delineati, nella parte quarta, i principi del design acustico, almeno di quelli definibili per il momento.

Ogni ricerca sul suono deve concludersi con il silenzio: ipotesi questa che verrà sviluppata negli ultimi capitoli. Ma il lettore sentirà con chiarezza che essa è presente in ogni parte del libro. E questa idea sotterranea a rendere unitaria la mia ricerca, una ricerca che è in primo luogo di natura poetica.

Un'ultima avvertenza. Par trattando, a volte, percezione uditiva e acustica come discipline astratte, non intendo dimenticare che l'udito non è altro che uno dei nostri sensi. È tempo di uscire dai laboratori, di penetrare nell'interno dell'ambiente pieno di vita che ci circonda. Sono questi gli studi sul paesaggio sonoro. Essi dovranno quindi integrarsi in quello studio molto più vasto che riguarda il nostro ambiente nel suo complesso, in questo che non è ancora il migliore dei mondi possibile.

⁷ J.C. САРОТНЕР, *Culture, Psychiatry and the Written Word*, in «Psychiatry», nov.: 1959, pp. 308-310.

⁸ M. МАСЛУАН, *La galassia Gutenberg. Narzita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976, p. 60.