

Franco Degrassi

## IL PAESAGGIO SONORO

Il libro di R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro* (Ricordi-Unicopli, 1985, Milano), è tanto affascinante nella lettura quanto complesso da recensire. Si tratta, infatti, di un'opera straordinariamente vasta e ricca, traboccante di riferimenti ad un arco molto ampio di discipline assai eterogenee. Punto di partenza della trattazione — in apparenza semplice ma in realtà indice di un vero e proprio mutamento di paradigma nell'analisi musicale, nella ricerca musicologica di taglio semiotico, nella stessa nozione di musica — è la considerazione del mondo come immensa composizione musicale. Di tale composizione si può fare la storia nel tempo, evidenziando i cambiamenti intervenuti nei paesaggi sonori dalla comparsa dell'uomo ad oggi. Ciò può avvenire «sincronicamente» (è quanto Schafer fa nella prima e seconda parte del libro), delineando le caratteristiche dei paesaggi nella loro interezza, epoca per epoca; «diacronicamente» (come nella terza parte del testo), individuando l'evoluzione storica di singoli componenti dell'ambiente sonoro con forme o funzioni simili.

Una composizione di tale vastità (sia pur di enorme portata), non sfugge se considerata come un fenomeno simbolico, ad un approccio analitico riferito a tre dimensioni: la dimensione «poietica», quella «estesica» ed il livello «neutro» (questa tripartizione è proposta da Nattiez in *Musicologia generale e Semiotologia*, Edizioni di Torino, 1989). È quanto realizza Schafer — pur mescolando continuamente nel testo rilievi pertinenti ai tre livelli — quando evidenzia che le sonorità del paesaggio sonoro sono in primo luogo prodotto di un processo creatore, in secondo luogo soggette a percezione, in terzo luogo suscettibili di traduzione in una notazione, in una rappresentazione semiografica che consenta ulteriori inferenze sui processi creativi e sulle condotte percettive. Della «composizione» del paesaggio sonoro del mondo, dell'«orchestrazione», sono responsabili oggi — afferma Schafer — i musicisti: nella quarta parte del libro egli pone le basi per una disciplina, il design acustico, a metà strada fra l'ecologia e la composizione lanciando un accorato appello a ridare senso al mestiere del compositore mediante uno sforzo collettivo per ricostruire un ambiente sonoro a misura d'uomo.

Bisogna tornare indietro nel tempo per trovare situazioni acustiche essenziali accettabili. Si pensi al paesaggio naturale: i suoi elementi sono i suoni dell'acqua nelle sue varie forme, il vento, i suoni del cielo e della terra, i suoni

dei viventi, animali e — ultimi a comparire — gli uomini. Il mare, una delle forme della presenza dell'acqua, è un fantastico laboratorio sonoro le cui variabili sono costituite dalla potenza delle onde e dalla configurazione delle coste. A livello fisico si tratta di un immenso generatore di suono a larga banda filtrato dalla diversa altezza delle onde e dalla natura dei corpi su cui i flutti si rifrangono. A livello percettivo si può parlare di «tessuto sonoro» cioè «...l'aggregato generalizzato, l'effetto 'a chiazza', l'anarchia confusa di azioni fra loro contraddittorie» (in questo il tessuto si oppone al «gesto» definito come «...suono isolato, specifico, che impone la sua presenza»). A livello dell'interpretazione simbolica si può dire che il mare «...è sempre stato — nella letteratura, nei miti e nell'arte — uno dei simboli originari dell'uomo. Per la sua presenza incessante, è simbolo dell'eternità; per le maree, per il flusso e riflusso delle onde, è il simbolo stesso del cambiamento» (Non ti bagnerai due volte nella stessa acqua — dice Eraclito). Ma, ancora, è scritto (in Giona, 2, 4): Tu mi hai gettato nel profondo, nel cuore del mare, e le acque mi hanno circondato. Tutti i tuoi marosi, tutti i tuoi flutti sono passati su di me. «Essere salvati dagli artigli della corruzione e del caos, come nel caso di Giona, viene sempre interpretato come una nuova nascita; poiché il miracolo dell'acqua consiste nell'essere insieme l'eterna distruttrice e la grande liberatrice. Sottolinea Jung: «L'acqua è il simbolo più corrente dell'«inconscio»... Psicologicamente, quindi, l'acqua significa: spirito divenuto inconscio... la discesa nel profondo sembra precedere sempre l'ascesa».

Il vento, come il mare, è simile nella traccia acustica al «rumore bianco» di laboratorio. È una sorgente di mille sonorità prodotte dal filtraggio degli oggetti che incontra lungo il percorso (così come la vocalità umana è il prodotto dell'interazione dell'aria proveniente dai polmoni con le corde vocali e le cavità risonanti della gola e della testa). «... Senza oggetti lungo il proprio percorso, il vento pare non possedere alcun movimento apparente. Colpisce con forza l'orecchio, ma è privo di direzione. Tra tutti gli oggetti sono gli alberi a fornire la prova migliore, agitando le loro chiome mosse dal vento.. Non si deve dunque prestare fede al vento. 'Il vento spira dove vuole: ne senti la voce, ma non sai né donde venga, né dove vada...' (Giovanni, 3, 8) ....Carico di illusioni, capriccioso e distruttivo, il vento è, tra tutti i suoni naturali, quello di cui l'uomo ha tradizionalmente più diffidato e di cui più ha avuto paura. Ricordiamo che Tifeo era un dio infido, perché parlava con troppe lingue».

Ogni suono della natura può essere interpretato da chi lo percepisce come segnale o segno di qualcosa: nel caso dei viventi — tuttavia — si aggiunge al suono prodotto l'intenzione comunicativa. È il caso degli uccelli il cui «canto» (percepito dagli uomini come messaggio estetico) è in realtà un insieme di discorsi classificabili secondo tipi e funzioni: gridi di piacere, di pericolo, di difesa del territorio, di allarme, di migrazione, di stormo, di covata, di nutrizione. Il suono degli uccelli, al pari del mare e del vento, fa parte delle «toniche» del paesaggio sonoro naturale, sonorità che «... non vengono necessariamente percepite in modo cosciente; esse sono sovraascoltate. Ma non per questo debbo-

no venire trascurate perché tali suoni diventano, nonostante la loro caratteristica, delle abitudini di ascolto». Se ascoltati consapevolmente, invece, i suoni naturali si definiscono segnali. Naturalmente qualunque suono, a seconda della cultura o della circostanza, può essere percepito diversamente come figura-segnale o come sfondo-tonica. Allo stesso tempo un suono particolare può essere definito come impronta, «... suono comunitario che possiede caratteristiche di unicità oppure qualità tali da fargli attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazione particolari».

La percezione di determinati suoni stimola la produzione. Caso limite, fra gli animali, l'uccello lira australiano che è in grado di fare ottime imitazioni di circa cinquanta specie di uccelli ma anche dei nitriti dei cavalli, dei suoni delle seghe elettriche, dei clacson, delle sirene delle fabbriche. Questo rapporto stretto fra percezione e invenzione è sottolineato da Schafer quando scrive: «Si riceve un'impressione, si rimanda un'impressione». Si tratta della chiave di lettura delle componenti iconiche del linguaggio umano. In origine l'uomo genera segnali che rinviano, in qualche modo, a ciò che ha percepito. «Ma il paesaggio sonoro è troppo complesso perché il linguaggio degli uomini possa riprodurlo. È solo attraverso la musica che l'uomo creerà i modelli più perfetti di quel paesaggio sonoro ideale che vive nella sua immaginazione».

Paradossalmente il paesaggio sonoro irrompe «ufficialmente» nella musica proprio quando essa è costretta ad allontanarsi dalla natura, dall'aria aperta in virtù dell'insostenibile concorrenza dei suoni della rivoluzione industriale. Nella sale da concerto, come del resto nelle gallerie d'arte, si aprono squarci artificiali sulla natura mediante la produzione artistica: la musica a programma, da Vivaldi a Haendel a Haydn, introietta i suoni di una natura che assiste all'imponente crescita del suono artificiale dell'industria. Progressivamente il suono della natura nella musica diventa simbolo di struggente nostalgia: si pensi alla potenza evocativa dei corni (da sempre emblema di ampi spazi e vita all'aria aperta della campagna) in Mahler. Contemporaneamente l'aumento esponenziale del rumore ambientale genera una rincorsa — da parte della musica — a sonorità sempre più potenti. Ne è prova il progressivo gigantismo orchestrale (Berlioz pensava ad un organico ideale di 120 violini, 16 corni francesi, 30 arpe, 30 pianoforti e 53 strumenti a percussione) e, nel 1900, l'inserimento massiccio delle percussioni. Al contempo la «pastorale e il notturno sparirono per far posto alla musica delle macchine di Pacific 231 di Honegger (1924), imitazione d'una locomotiva; del Ballet Mechanique di Antheil (1926), che utilizza alcune eliche di aereo, del Pas d'acier di Prokof'ev, di Fonderie d'acciaio di Mossolov (1926) e di HP (Horse Power) di Carlos Chavez». Fino al manifesto «L'arte dei rumori» del futurista Luigi Russolo «.. che inventò un'orchestra di 'intonarumori', fatta di ronzatori, urlatori e altri marchingegni, studiati appositamente per introdurre l'uomo moderno al potenziale musicale del nuovo mondo che lo circondava... Gli esperimenti di Russolo rappresentano un punto nodale nella storia della percezione acustica, un capovolgimento dei ruoli.

Nel campo delle arti visive Michel Duchamp fece più o meno la stessa cosa, in quegli anni, esponendo un vaso da notte...»

Proprio questo progressivo venir meno di una distinzione tra musica e rumori dell'ambiente potrebbe in ultima analisi «rivelarsi la caratteristica principale della musica di tutto il XX secolo». L'elemento generatore primario dell'immondizia sonora del nostro tempo è il suono «a linea retta» prodotto dai motori a combustione interna. Si tratta di un suono inesistente in natura (con la solitaria eccezione delle emissioni acustiche di taluni insetti come le cicale); un suono con un «corpo» che si prolunga indefinitamente nel tempo senza modificarsi; un suono che, alla percezione, varia solo in altezza («Altezza — scrive Schafer — = Impulso ritmico + Velocità»: produzione, d'altronde, è uguale a velocità più potenza dunque l'altezza del suono è funzione della produzione); un suono continuo che annienta la prospettiva nella percezione. L'unica varietà esistente è legata alla modificazione della velocità: percettivamente, il glissando e l'effetto Doppler. A questa tonica del paesaggio sonoro contemporaneo, la rivoluzione elettrica (il telegrafo, il fonografo e soprattutto la radio) aggiunge l'uso della musica di ogni tipo e tempo (che mediante la registrazione viene «schizofonicamente» separata dalla fonte originale) come brodo di coltura nel quale galleggia il messaggio pubblicitario. Le modalità di produzione delle sonorità radiofoniche sono completamente dettate dall'infausto connubio musica-pubblicità, con ritmi di trasmissione tendenti all'euforico, durata dei brani musicali che tende ai tre minuti (individuati empiricamente come soglia oltre la quale l'attenzione degli ascoltatori si attenua nettamente), produzione di «moozak», cioè di musica concepita in funzione di un ascolto assolutamente distratto e, di conseguenza, realizzata mediante il montaggio di materiali il più possibile anonimi e privi di stimoli che possano attrarre eccessivamente il fruitore. Nel mondo contemporaneo si cerca di resistere all'invasione del rumore ambientale semplicemente fingendo di ignorarlo e erigendo mura sonore domestiche mediante la radio: la musica è diventata un «audioanalgésico».