

Francesca Ferrara

Suono e mondo Il paesaggio sonoro in Murray Schafer

Abstract

Published in 1977, The tuning of the world by Raymond Murray Schafer, inaugurated the soundscape studies, that have shaped much further research, interweaving different disciplinary fields, and are based around the concept of sound as a meta-category that both encompasses and transcends music. These studies invite us to reflect on the relationship between human beings and sound environment, on the responsibility of each individual in sharing the soundscape as a common and collective heritage and, more generally, on the ability to exercise hearing as a medium of understanding of the world.

Keywords

Soundscape, Raymond Murray Schafer, Sonic Environment

Received: 18/06/2024

Approved: 16/08/2024

Editing by: Sara Borriello

© 2024 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
fra.ferrara85@gmail.com (Università di Napoli Federico II)

1. *La natura interdisciplinare dei soundscape studies*

A partire dal Novecento da diverse prospettive, in particolar modo di matrice fenomenologica e neofenomenologica, si è assistito ad un ripensamento della sensorialità, che ha comportato un re-inquadramento di questioni e problemi, legati tradizionalmente perlopiù ad un assetto di tipo visivo e visuale, sulla base di una rifocalizzazione sui differenti sensi, nell'ambito di una decostruzione di una loro gerarchia e separazione. In questa cornice è possibile collocare anche gli studi sul cosiddetto *soundscape*, il “paesaggio sonoro”, in cui l’elemento del paesaggio, legato fin dalle teorie antiche sul Cosmo ad una dimensione visiva, osservativa e soprattutto contemplativa della natura (Assunto 1973), viene letto “*sub specie fonica*, ovvero nei suoi aspetti sonori” (Cestino 2022: 11) da una prospettiva attiva e interattiva. Sebbene il termine inglese *soundscape* sia comparso in un articolo dell’*Harper’s Weekly* già nel 1907, quale “omonimo visuale” e non mera appropriazione del lemma *landscape*¹ (Picker 2018: 148), e numerose siano le ricorrenze di tale termine negli studi pubblicati nel corso dei successivi decenni, è grazie al lavoro del 1977 di Raymond Murray Schafer *The tuning of the world* che tale espressione trova successo e impiego su larga scala con la sua accezione complessiva di ambiente sonoro, divenendo “la più duratura figura di carattere spaziale nei sound studies” (Sterne 2012: 91).

Come lo stesso Schafer riconosce nella sua autobiografia (Schafer 2012: 120), l’utilizzo del termine secondo questa declinazione gli fu probabilmente suggerito dall’articolo del 1969 *The sonic environment of cities* dell’architetto e urbanista Southworth, una innovativa indagine sull’ambiente sonoro urbano, in particolar modo della città di Boston, in cui l’autore promuoveva l’obiettivo di ridurre e controllare il rumore urbano per aumentare l’informatività del paesaggio sonoro.

Ma è con Schafer, eclettico compositore canadese² che, attraverso una focalizzazione su tale termine, si inaugura un vero e proprio campo di

¹ Diversamente si parlerebbe, infatti di “sonic landscape”.

² Sebbene Schafer abbia più volte riconosciuto l’influenza di figure come Cage sul suo lavoro di composizione, la sua produzione musicale non può essere considerata propriamente sperimentale (Mayr 2004: 160). La sua vasta opera compositiva, infatti, si basa per gran parte sul suono strumentale convenzionale. Più innovative, invece, appaiono le sue sperimentazioni di teatro musicale, che si concentrano attorno al concetto di co-opera, in cui è possibile riscontrare il superamento della distinzione tra spettatori e performer. Tra gli studi dedicati alla produzione compositiva di Schafer si

studi, il design acustico, con l’obiettivo – come si legge nell’*Introduzione* del lavoro – di riunire “musicisti, studiosi di acustica, psicologi, sociologi e chiunque desideri studiare il paesaggio sonoro del mondo, al fine di proporre delle soluzioni utili al suo miglioramento” (Schafer 2022: 51).

L’opera rappresentava la rielaborazione di un piccolo volume intitolato *The music of the environment* del 1973. Schafer scrisse entrambi i contributi nel periodo in cui dirigeva il *World Soundscape Project*³ presso la Simon Fraser University di Vancouver. Si tratta di un’opera dal carattere fortemente collettivo, in cui confluiirono le riflessioni e alcune delle ricerche di tutto il gruppo di lavoro che in quegli anni fu coinvolto in pionieristiche campagne di registrazione, sia in Canada sia in Europa. La combinazione di tutte queste attività contribuì a creare un incoraggiante senso di sinergia nella ricerca proposta tra teoria, pratica, composizione in studio e divulgazione dei risultati, all’interno di un campo che proprio allora, anche grazie a queste indagini, si stava sviluppando, quello dei *soundscape studies*.

L’idea di *soundscape* che ne era alla base, il cui appeal è ascrivibile alla “plasticità pressoché infinita” del termine (Sterne 2013: 191), proprio per via della sua natura duttile, opaca e onnicomprensiva, si rivelava particolarmente efficace e sembrava capace di tenere unito un gruppo eterogeneo di studiosi che si confrontavano provenendo da contesti disciplinari differenti, mettendo quindi in campo soluzioni e letture dal forte carattere interdisciplinare. Il lavoro sul campo svolto dal *World Soundscape Project* riguardava principalmente l’ambiente urbano, con l’intento di

segnalà il lavoro di Adams, pubblicato quando Schafer era ancora nel pieno della sua attività (Adams 1983).

³ Come lo stesso Schafer riporta nel *Glossario* dell’opera, il *World Soundscape Project* è un “progetto di ricerca che ha sede presso il Sonic Research Studio del Communication Department della Simon Fraser University ([Vancouver], British Columbia, Canada), e che si occupa dello studio comparato dei PAESAGGI SONORI di tutto il mondo. Il progetto è nato nel 1971, e da quel momento ha condotto a livello nazionale e internazionale diversi studi sulla percezione uditiva, sul simbolismo sonoro, sull’inquinamento acustico, e su altri temi. In ognuna di queste ricerche si è cercato di unire sia le arti che le scienze legate allo studio del suono, per preparare la strada allo sviluppo di un ambito interdisciplinare: il DESIGN ACUSTICO” (Schafer 2022: 448). Emerge quindi chiaramente l’obiettivo di Schafer di analizzare il paesaggio sonoro da prospettive disciplinari differenti, unendo saperi artistici e tecnici per una comprensione a tutto tondo del problema. Sulla discrepanza tra la fortuna che nel corso dei decenni hanno trovato il Sound Design – che ha goduto di uno sviluppo notevole – e l’Acoustic Design, che invece non ha finora trovato ampio seguito – risultano particolarmente interessanti le considerazioni di Mayr (2020: 45-7).

promuovere un modello di comunità acustica interessata a definire come l'attenzione sui suoni potesse svolgere un ruolo positivo nella vita umana.

Ma l'opera di Schafer non è lontana, d'altra parte, anche da un progetto "di natura poetica" (Schafer 2022: 63), in cui abbondano suggestive citazioni tratte da innumerevoli fonti della storia della letteratura. Nel tentativo di restituire "un'archeologia del sonoro" (Serra 2005: 11), ovvero una prospettiva storica sul paesaggio sonoro, tenendo in considerazione la natura immateriale ed evanescente dei suoni – la cui vita è inseparabile dalla brevità della loro durata –, se per la contemporaneità ci si può servire delle tecniche di registrazione e di analisi, per l'antichità Schafer non può che ricorrere alle testimonianze letterarie, ovvero "ai racconti dei testimoni auricolari, tratti dalla letteratura e dalla mitologia, nonché a fonti documentarie di carattere storico e antropologico" (Schafer 2022: 57). Da qui il carattere poetico che informa in particolar modo i primi capitoli di *The tuning of the world*.

In una lettera inedita che Schafer inviò insieme ad una copia del suo libro al critico letterario George Steiner possiamo leggere:

Spero che il libro possa servire a smuovere la mente verso una considerazione di quello che ritengo un tema fertile per la ricerca: il paesaggio sonoro nella letteratura. Ho affrontato tale tema nei capitoli iniziali del libro, probabilmente in modo troppo generalizzato e senza l'equipaggiamento del critico letterario. Sono pienamente consapevole del fatto che le citazioni letterarie inserite ignorano i contesti sociali e psicologici in cui le descrizioni acustiche sono avvenute. Inoltre, la raccolta non è affatto esaustiva e dettagliata come vorremmo. Ma il tema degli studi sul paesaggio sonoro è un po' più ampio di quello dei "suoni nella letteratura" e spero almeno di essere riuscito a lasciarlo emergere [...]. (Picker 2018: 153)

Sebbene, quindi, la dimensione letteraria, quale unica possibile testimonianza dell'esperienza acustica nell'antichità, innervi in modo particolare la ricerca di Schafer, e una coloritura poetica percorra l'intera opera, il focus del lavoro risiede altrove: lo studio del paesaggio sonoro non può infatti limitarsi allo studio della letteratura sul paesaggio sonoro, anche se quest'ultimo risulta importante per inquadrare il problema e offrire una cornice storica entro cui collocarlo e, soprattutto, entro cui collocare i cambiamenti che caratterizzano il mondo acustico della contemporaneità.

2. The tuning of the world: *tra descrizione e prescrizione*

Già nelle prime pagine dell'opera è possibile cogliere, quindi, accanto all'intento storico-ricostruttivo, la dimensione pratica che guida la ricerca di Schafer: l'indagine sul paesaggio sonoro non asseconde un obiettivo di carattere meramente estetologico⁴, ma implica una messa in discussione dell'assetto esistente, in direzione di un miglioramento della qualità dell'esperienza acustica urbana. L'interesse per la dimensione sonora del paesaggio nasce, quindi, non tanto da uno scrupolo teso alla considerazione complessiva di un fenomeno estetico, quanto piuttosto dalla constatazione dell'urgenza di un problema concreto:

Il paesaggio sonoro del mondo sta cambiando. L'uomo moderno comincia oggi ad abitare un mondo il cui ambiente acustico è radicalmente diverso da tutti quelli che egli ha potuto conoscere finora. Suoni nuovi, di qualità e intensità diversa da quelli del passato, hanno messo in allerta molti studiosi riguardo 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 culmine della volgarità. Secondo molti autorevoli esperti, se questo problema non verrà contrastato in tempi rapidi, il risultato finale sarà una sordità universale. (Schafer 2022: 49)

Nell'evidenziare i forti cambiamenti nel mondo a lui contemporaneo di cui è testimone, Schafer si sofferma sul problema dell'inquinamento acustico, che comincia a rappresentare una preoccupazione di portata mondiale. L'aspetto sonoro, e quindi la percezione di suoni e rumori che, soprattutto nei contesti urbani, costituiscono la manifestazione sonora di fenomeni che coinvolgono nella loro interezza la vita delle persone, è lo specchio di un modificato rapporto che l'uomo intrattiene con l'ambiente. Da queste riflessioni di Schafer traspare il senso di urgenza che caratterizza il suo

⁴ Per una curiosa e interessante coincidenza il 1973, anno di pubblicazione del primo studio di Schafer dedicato al paesaggio sonoro che costituisce la base per l'opera del 1977, è anche l'anno di pubblicazione della prima edizione della citata opera di Rosario Assunto *Il paesaggio e l'estetica*, con cui il filosofo italiano, imboccando un percorso controcorrente rispetto agli studi di quel periodo, rivendicava il valore estetico del paesaggio, in opposizione, quindi, sia alle prassi di carattere utilitaristico, che interpretavano la natura esclusivamente come lo spazio dell'azione umana, sia alle teorie ecologiste, che tali prassi intendevano scardinare. Per opporsi alla concezione della natura come spazio della manipolabilità umana era a suo avviso necessario recuperare una dimensione contemplativa di approccio al paesaggio, rifocalizzando l'attenzione sulla bellezza della natura, aspetto per lui piuttosto trascurato dall'estetica contemporanea.

approccio alla ricerca, che costituisce allo stesso tempo anche un’operazione di denuncia. Secondo Schafer “oggi il mondo soffre di una sovrabondanza di suoni; c’è così tanta informazione acustica che soltanto una piccola parte di questa può essere percepita con chiarezza” (Schafer 2022: 151). A partire dalla rivoluzione industriale si è assistito, infatti, alla comparsa di un paesaggio sonoro a bassa intensità: “la rivoluzione industriale introduce una miriade di suoni nuovi, che ebbero conseguenze disastrose su molti dei suoni prodotti dall’uomo e dalla natura, finendo per oscurarli” (Schafer 2022: 151).

Centrale in questo discorso è l’utilizzo da parte di Schafer di due termini: *hi-fi* (high-fidelity) e *lo-fi* (low-fidelity):

Un sistema hi-fi è un sistema caratterizzato da un rapporto segnale-rumore favorevole. Il paesaggio sonoro hi-fi è quello in cui il basso livello del rumore ambientale permette di udire con chiarezza i singoli suoni. [...] Nel paesaggio sonoro hi-fi i suoni si sovrappongono con minore frequenza; c’è prospettiva – un primo piano e uno sfondo. [...] In un paesaggio sonoro hi-fi, la bassa intensità del suono di fondo dell’ambiente (*ambiance*) permette un ascolto a maggiore distanza, nello stesso modo in cui in un paesaggio rurale è possibile una visione a largo raggio. La città riduce tale possibilità di ascolto (e di visione) a distanza, e questo costituisce una delle più importanti trasformazioni nella storia della percezione. In un paesaggio sonoro lo-fi i singoli segnali acustici si perdono all’interno di una sovrabondante presenza sonora. [...] La prospettiva è persa. [...] la distanza è assente; c’è solo presenza. C’è interferenza su tutti i canali e anche i suoni più ordinari, per poter essere uditi, devono essere amplificati sempre più. Il passaggio da un paesaggio sonoro hi-fi a uno lo-fi è avvenuto. Nel paesaggio sonoro hi-fi, caratterizzato da un lieve suono di fondo dell’ambiente, anche il più trascurabile disturbo può comunicare un’informazione importante o d’interesse vitale. (Schafer 2022: 111-2)

Con l’industrializzazione e la successiva rivoluzione elettrica si è assistito, quindi, ad un processo di progressivo passaggio da una dimensione hi-fi, in cui ogni suono può essere veicolo di informazione, perché nitidamente udibile ed emergente rispetto allo sfondo, ad una dimensione lo-fi, in cui la molteplicità degli stimoli sonori ne riduce la significatività, disperdendoli in un’inascoltabilità caotica in cui ogni singolo suono si avviluppa informemente agli altri; “il paesaggio sonoro scivola da una condizione di hi-fi a una di lo-fi e finisce per distruggersi nella sua cacofonia” (Schafer 2022: 397). L’immersività acustica dei contesti urbani, con il relativo paesaggio sonoro lo-fi che li caratterizza, ha comportato, infatti, una perdita di informazioni sonore: la sovabbondanza di segnali acustici ha

determinato in primo luogo un impoverimento della qualità dell'informazione e una difficoltà nella stessa possibilità della sua recezione.

Il passaggio da paesaggio sonoro hi-fi a paesaggio sonoro lo-fi ha modificato anche l'originaria *tonica* che caratterizzava in modo specifico ogni luogo. Nel linguaggio musicale con il termine "tonica" si indica la nota che identifica la chiave o la tonalità di una composizione musicale; Schafer, operando uno slittamento da un linguaggio storicamente determinato (quello della musica occidentale ottocentesca entro cui il concetto di "tonica" emerge) ad una dimensione metafisica che sembrerebbe accomunare sotto un universale a-storico e a-culturale tutta la musica, definisce la tonica come "l'ancora, il suono fondamentale" di ogni composizione (Schafer 2022: 59). Richiamandosi alla psicologia della percezione della *Gestalt*, e all'identificazione di una dialettica tra figura e sfondo che caratterizza l'atto percettivo⁵, Schafer propone un modello antropologico di comportamento rispetto al suono che restituisce un'elaborazione del concetto di spazialità, una specifica capacità di abitare il mondo. Schafer descrive le toniche di un paesaggio come:

quei suoni che, in una data società, vengono uditi di continuo o con sufficiente frequenza da costituire uno sfondo sul quale vengono poi percepiti gli altri suoni. Possono essere, ad esempio, il rumore del mare per una comunità che viva accanto ad esso, o il rumore del motore a scoppio per le città moderne. Spesso le toniche non vengono percepite in modo consapevole, ma agiscono come fattori che condizionano la percezione degli altri SEGNALI SONORI. Di conseguenza, il loro ruolo è stato assimilato a quello dello sfondo nel binomio figura-sfondo impiegato nel campo della [psicologia della] percezione visiva. (Schafer 2022: 448)

L'opacizzarsi della dialettica tra figura e sfondo, ovvero l'impossibilità che caratterizza l'esperienza acustica quotidiana della contemporaneità di distinguere nettamente una figura sonora rispetto ad uno sfondo, dialettica che esemplifica una modalità del darsi del rapporto tra percezione del suono e percezione dello spazio, e quindi tra attività della coscienza e mondo, costituisce per Schafer il sintomo di uno stato di malessere e di

⁵ Più volte nell'opera Schafer si richiama direttamente alla psicologia della percezione della Gestalt. In un capitolo dedicato proprio alla percezione chiarisce l'utilizzo delle categorie della Gestalt nell'ambito delle sue ricerche sul paesaggio sonoro: "La figura corrisponde al segnale o al suono di riferimento, lo sfondo ai suoni ambientali che lo circondano (che spesso possono essere toniche) e il campo al luogo in cui tutti i suoni si manifestano, ovvero il paesaggio sonoro" (Schafer 2022: 270). Sulla problematicità del rapporto figura/sfondo nell'opera di Schafer si è lungamente soffermato Serra nel già citato contributo *Spazio musicale e ambienti sonori* (Serra 2006).

disordine in cui l'uomo è privato della possibilità di plasmare una forma, ha perduto un modo di abitare il mondo. Fino alla modernità la tonica di un paesaggio era costituita dagli elementi naturali che lo caratterizzavano; nelle città moderne il legame con la dimensione sonora degli elementi in cui esse sorgono si è andato via via perdendo, trasformandosi in un ronzio acusticamente – ed esistenzialmente – povero di informazioni. Il senso di distacco e di separazione è evidente, inoltre, anche nel concetto di “schizofonia”, da Schafer introdotto, con l'intento di “comunicare il medesimo senso di aberrazione e di dramma” (Schafer 2022: 183) per indicare “quella frattura che si produce tra un suono originale e la sua trasmissione o riproduzione elettroacustica” (Schafer 2022: 181-2), ovvero tra fonte sonora ed evento. Se fino alla modernità i suoni erano legati alla loro origine, al meccanismo che li aveva prodotti, con l'avvento dell'elettroacustica e la possibilità di conservare e trasmettere i suoni, “abbiamo disgiunto il suono da ciò che l'ha prodotto, l'abbiamo strappato dalla sua dimora abituale e gli abbiamo donato un'esistenza amplificata e indipendente” (Schafer 2022: 182). Come nota Serra, con il concetto di “schizofonia” Schafer sottolinea la perdita di quell'originario rapporto dell'ascoltatore con lo spazio, con la dimensione orografica, da cui l'evento sonoro era caratterizzato (Serra 2005: 14)⁶.

L'opera di Schafer, proprio per il carattere di urgenza che in essa traspone e che emerge dall'affresco analitico sui vari aspetti caratterizzanti il *soundscape*, è stata variamente definita dagli studiosi come “un testo prescrittivo, spesso letto, però come se fosse descrittivo” (Kelman 2010: 214). Come sottolinea Barry Truax, collaboratore del *World Soundscape Project*, nel saggio che compare nell'appendice della recente riedizione della traduzione italiana dell'opera di Schafer, la distinzione tra una focalizzazione sull'aspetto descrittivo e una focalizzazione sull'aspetto prescrittivo della ricerca emerge chiaramente fin dal titolo dell'opera *The tuning of the*

⁶ Serra sottolinea però opportunamente anche la genericità della posizione di Schafer che finisce per includere anche i supporti fonografici attraverso cui riproduce la musica. Non è possibile in questa sede approfondire criticamente la posizione di Schafer in relazione al tema della riproducibilità, che meriterebbe uno studio a parte, ma si segnala almeno la problematicità della sua posizione che non tiene sufficientemente conto di come le tecniche elettroacustiche contemporanee abbiano ampliato le percezioni sonore ambientali (Mayr 2020: 39). In merito alla fondamentale relazione tra suono e spazio su cui si muove *The tuning of the world*, ovvero al ruolo del suono nel processo di riconoscimento dello spazio da parte della soggettività Serra, si è soffermato anche nel suo contributo *Spazio musicale e paesaggi sonori* (Serra 2006).

world (Truax 2022: 463) in relazione al termine “*tuning*”, ovvero “accordatura”⁷.

Com’è noto, l’opera conobbe diverse edizioni che differiscono in realtà tra loro solo per alcune modifiche agli apparati paratestuali. Ciò che però nel corso delle edizioni è cambiato è il titolo, con una conseguente differente attenzione su elementi specifici della ricerca proposta. La prima edizione del 1977 recava, infatti, il titolo *The tuning of the world*, con un accento, quindi sull’elemento dell’“accordatura”; la seconda edizione del 1980, dal titolo *The tuning of the world. Towards a theory of soundscape design*, evidenziava nel sottotitolo la disciplina proposta dal gruppo di ricerca, il design acustico (letteralmente “design del paesaggio sonoro”); l’ultima edizione del 1994, intitolata *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*, dava maggiore enfasi al termine *soundscape*, sebbene permanesse l’elemento dell’“accordatura”, spostato però dal titolo al sottotitolo.

Quest’ultimo elemento si rivela particolarmente interessante e permette di inquadrare fin da subito la proposta di Schafer: egli interpreta il paesaggio sonoro dell’universo come una composizione musicale, di cui bisogna correggere i difetti, migliorando quindi la complessiva *orchestrazione del mondo*.

Partendo da una riflessione sulle origini della musica, e più nello specifico da una contrapposizione tra una concezione apollinea, secondo cui “la musica è esatta, serena, matematica, collegata alle visioni trascendenti

⁷ Alcuni critici, in realtà, tendono a ridimensionare la portata prescrittiva dell’opera di Schafer. Sebbene molte letture del suo pensiero, come ad esempio quelle di Barry Truax, siano andate proprio in direzione di una forte accentazione dell’elemento prescrittivo del suo impianto teorico, Schafer non invoca mai esplicitamente una musica “ecologicamente corretta”, così come non mostra di preferire il rumore al suono strumentale o elettroacustico come base di partenza per la composizione (a questo riguardo Schafer, citando la musica concreta di Pierre Schaeffer, individua un progressivo venir meno della netta distinzione tra musica e rumori dell’ambiente nella composizione musicale, che potrebbe addirittura essere considerata come la caratteristica principale di tutta la musica del XX secolo). Egli non idealizza le epoche pre-tecnologiche, non propone un ingenuo ritorno ad un “paesaggio sonoro naturale”. Soltanto in alcuni passaggi egli si riferisce alla natura, contrapponendola all’opposto concetto di cultura, come ad un ideale di integrità non ancora danneggiato dall’uomo. Il concetto da lui proposto di ecologia acustica si fonda sullo stretto rapporto causale tra il suo desiderio di un ambiente ecologicamente armonico e la sua immagine acustica, in grado di rafforzare una cultura dell’ascolto. È questo il vero focus e il vero obiettivo delle sue riflessioni. La valorizzazione non è dell’ambiente naturale in sé, ma dalle possibilità di un’esperienza acustica diversa da quella di un tipico ambiente urbano, caratterizzato da suoni a banda larga, in cui è difficile avere reali esperienze di qualità sonora.

dell’Utopia e dell’Armonia delle Sfere” (Schafer 2022: 53), e una concezione dionisiaca, “espressione musicale che sta oggi alla base della formazione di un musicista”, secondo cui “la musica è invece irrazionale e soggettiva, e ricca di mezzi e di espedienti espressivi”⁸, Schafer si propone di “riaffermare una concezione della musica come momento di ricerca dell’influenza armonizzante dei suoni del mondo che ci circonda” (Schafer 2022: 54) e tentare di riscoprire mediante essa il segreto di quell’accordatura originaria⁹. Tale proposta, quindi, associa un’indagine di tipo descrittivo, in quanto analisi del paesaggio sonoro in cui viviamo, che costituisce la base di partenza per una comprensione dell’ambiente acustico nella sua totalità, ad una proposta attiva e prescrittiva: “rendere l’acustica ambientale materia di un percorso educativo *positivo*” (Schafer 2022: 50) – quali sono i suoni, si chiede Schafer, che desideriamo conservare, privilegiare, moltiplicare? –, là dove negativo è invece quell’approccio, ormai divenuto tradizionale, che, consapevole dell’inquinamento acustico della nostra contemporaneità, vi contrappone per contrastarlo esclusivamente la riduzione del rumore¹⁰: non basta, infatti, eliminare i rumori indesiderati, ma per migliorare il rapporto consapevole degli uomini con l’ambiente acustico risulta fondamentale valorizzare quei suoni che possono mostrarcici aspetti importanti della vita delle persone e dei luoghi che esse abitano. Ciò, come è stato variamente sottolineato, è stato possibile negli anni ’60 e ’70 anche grazie alla musica elettroacustica che, rendendo disponibili i suoni al di fuori della loro evanescente e localizzata durata, “ha profondamente modificato e acuito la nostra percezione dei suoni ambientali” (Mayr 2020: 39), ampliando la dimensione dell’esperienza acustica ambientale.

⁸ Come è stato variamente rilevato, questa netta contrapposizione non trova in realtà pieno riscontro negli studi sulla musica antica.

⁹ Schafer fa esplicito riferimento all’illustrazione *L'accordatura del mondo*, che compare nella *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* di Robert Fludd del 1617, in cui la terra è raffigurata come il corpo di uno strumento musicale su cui sono tese delle corde accordate da una figura divina. Schafer inserì l’illustrazione direttamente nella pagina che precede il frontespizio della sua opera.

¹⁰ Nell’ottica dell’acquisizione di una migliore comprensione dell’ambiente acustico nella sua totalità, condizione di base per pensare ad un miglioramento dell’“orchestrazione del paesaggio sonoro del mondo”, e imboccare quel percorso educativo positivo, Schafer propone veri e propri esercizi e corsi di *ear cleaning* con l’obiettivo di raggiungere una chiaroudienza (*claireaudience*).

3. Bauhaus e McLuhan: le influenze sull'opera

In merito alla relazione e coimplicazione di dimensione estetica e dimensione pratica poc'anzi emersa, Schafer dichiara di essere stato influenzato dalla proposta artistica e teorica del Bauhaus, la celebre scuola tedesca degli anni Venti, diretta da Walter Gropius (Schafer 2022: 50-1), in modo particolare in relazione a due aspetti: in primo luogo, l'obiettivo di un intreccio interdisciplinare di varie competenze, per dare vita ad un innovativo campo di studi, il design industriale (allo stesso modo il design acustico e l'ecologia acustica proposte da Schafer sono la risultante delle ricerche di un gruppo di studiosi provenienti dal campo musicale, acustico, psicologico e sociologico); in secondo luogo, una proposta che si prefiggeva di combinare e integrare l'aspetto funzionale e l'aspetto estetico (così come la proposta di Schafer tentava di intravedere nella dimensione estetica dell'armonia anche una dimensione prescrittiva di ri-accordatura dell'universo sonoro):

Nel campo dell'insegnamento dell'estetica la più importante rivoluzione di questo secolo è stata quella realizzata dal Bauhaus. Vi insegnarono molti pittori famosi, ma gli studenti di questa scuola non divennero a loro volta pittori famosi, perché altri erano gli obiettivi di questa scuola. Collegando tra di loro belle arti e produzione industriale, il Bauhaus inventò un nuovo ambito disciplinare, quello del design industriale. Una rivoluzione simile è oggi necessaria nei diversi campi dello studio del suono. Essa dovrà consistere in una unificazione di tutte quelle discipline che se ne occupano, sia dal punto di vista scientifico che dal punto di vista artistico. Da questa unificazione si svilupperanno due nuovi ambiti interdisciplinari: l'ecologia acustica e il design acustico. (Schafer 2022: 351)

Ma tra gli ispiratori dell'opera di Schafer è possibile individuare anche la figura di Marshall McLuhan. Se uno dei meriti maggiori dell'opera di Schafer risiede nell'attenzione per l'idea di una percezione e di una comprensione del mondo di tutti i giorni mediante l'ascolto, idea che si è fatta strada non solo nel discorso musicale, ma in una più ampia dimensione culturale, che va dalla pedagogia, all'urbanistica, alla geografia, agli studi storici e relativi ai media, questo merito è anche frutto del confronto teorico che Schafer ebbe con McLuhan. Dagli assunti teorici de *Il villaggio globale* di McLuhan riecheggia l'idea di Schafer di mettere ordine tra i suoni del mondo, di accordarli e collegarli fra loro, "in modo tale che tale 'immagine' acustica del presente, da lui criticata, venga riorganizzata in una composizione globale dall'alto valore estetico" (Breitsameter 2022: 482). E alla base della centralità dell'ascolto nella riflessione di Schafer è

possibile intravedere anche la focalizzazione che McLuhan pone sulla percezione auditivo-tattile come forma di percezione particolarmente significativa nell'epoca dei media elettronici:

[...] ci troviamo oggi alla vigilia di un mutamento, di una trasformazione nella direzione indicata da McLuhan in *La galassia Gutenberg*: “Via via che la nostra epoca traduce se stessa all’indietro nelle forme orali e uditive a causa della pressione elettronica della simultaneità, noi diveniamo acutamente consapevoli della acritica accettazione di metafore e di modelli visivi da parte di molte delle età che ci hanno preceduto”. Se McLuhan ha ragione, possiamo aspettarci di superare la nostra dipendenza dalla rappresentazione visiva del suono man mano che ci lasciamo alle spalle la civiltà della stampa. È stata proprio quest’ultima, secondo McLuhan, ad “allontanare la parola dalla sua originaria associazione con il suono trattandola invece come un ‘oggetto’ nello spazio”. (Schafer 2022: 237)

Il ritorno ad una dimensione orale e uditive determinata dall'utilizzo dei media elettronici avrebbe per McLuhan e Schafer il merito di focalizzare l'attenzione su quell'acritica interpretazione del suono in termini visivi che era stata immediata conseguenza della civiltà della stampa, spostando quindi e rifocalizzando più in generale l'attenzione dagli “oggetti visti” agli “eventi uditi” (Schafer 2022: 56): “Prima dell’era della scrittura, al tempo dei profeti e dell’epica, l’uditio era più essenziale della vista. La parola di Dio, la storia della tribù e tutte le altre informazioni fondamentali venivano udite, non viste” (Schafer 2022: 61).

E ancora, la responsabilità di ciascuno nella compartecipazione al paesaggio sonoro come patrimonio comune e condiviso e, più in generale, la capacità di esercitare l'uditio come *medium* – in un senso volutamente improprio – di comprensione e conoscenza del mondo, abbandonando un dominante paradigma centrato sulla visione, affonda le sue radici, se pure profondamente ripensate, ancora nelle analisi condotte da McLuhan. Richiamando il pensiero di McLuhan, secondo cui con l'avvento della cultura elettrica – emblematica è l'affermazione di McLuhan citata da Schafer secondo cui “l’elettricità riunifica nuovamente gli uomini” (Schafer 2022: 225) – si sarebbe potuti tornare allo stadio che vedeva la vista come strumento della volontà e l’orecchio come principale organo di ricezione, Schafer scrive: “La percezione uditive non può essere interrotta a proprio piacimento. L’orecchio non ha palpebre. Quando andiamo a dormire, l’uditio è l’ultima porta a chiudersi e la prima ad aprirsi al nostro risveglio” (Schafer 2022: 62-3).

L'attenzione sulla dimensione “passiva” di ricezione dell'uditio e l'impossibilità di sottrarsi al suono, di chiudere le palpebre dell'uditio, è la base

su cui si costruisce inoltre una delle maggiori innovazioni della proposta di Schafer: l'aver spostato la focalizzazione dal mondo della musica a quello dei suoni. Con l'opera di Schafer emerge un dato fondamentale, ormai acquisito, che però proprio in quegli anni trovava invece una sua prima più estesa diffusione e considerazione: il superamento della limitazione dell'esperienza uditiva alle sole espressioni musicali tradizionalmente formalizzate. L'udito non rientra tra i cosiddetti sensi minori (tatto, gusto e olfatto), svolge un ruolo di preminenza nell'ambito sensoriale, subito dopo la vista, come fonte di conoscenza. Eppure, nella sua dimensione estetica e teoretica, esso era perlopiù stato tradizionalmente associato quasi esclusivamente alle fruizioni di componimenti musicali. Schafer ha mostrato, o, meglio ancora, ricordato, la possibilità di un modo di intendere i fenomeni acustici al di là dei parametri musicali, al di là delle forme musicali consolidate e culturalizzate.

4. Sound *come meta-categoria*

Nell'opera di Schafer è possibile, quindi, individuare un passaggio dalla focalizzazione sull'esperienza musicale alla focalizzazione sull'esperienza sonora: nel mondo acustico è possibile trovare tutto l'udibile, dal linguaggio ai suoni, fino ai veri e propri rumori.

Il termine *sound* nell'utilizzo di Schafer rappresenta, quindi, quella "meta-categoria che al contempo trascende e comprende quella musicale" (Breitsameter 2022: 483). Se il *sound* non viene più interpretato come elemento isolato e isolabile, fenomeno che si presenta all'ascoltatore in una fruizione frontale formalizzata, ma è concepito come *soundscape*, e cioè primariamente come ambiente immersivo, anche l'ascoltatore non è più soltanto "spettatore acustico", passivo destinatario del suono, ma parte attiva all'interno di quell'ambiente, e perciò capace di influenzarlo. "Percepire è partecipare" (Breitsameter 2022: 483); ascoltare è partecipare.

Chiarisce ulteriormente questo orizzonte la definizione stessa che Schafer propone al lettore di *soundscape*:

Paesaggio sonoro è qualsiasi campo acustico [fatto oggetto] di studio. Si può parlare di una composizione musicale, di un programma radiofonico o di un ambiente acustico come di un paesaggio sonoro. Possiamo isolare un ambiente acustico e farne un campo di indagine allo stesso modo in cui possiamo studiare le caratteristiche di un dato paesaggio. [...] Un paesaggio sonoro consiste di eventi *uditivi*, non di oggetti *visti*. (Schafer 2022: 56)

Il paesaggio sonoro è un campo di interazioni, anche quando viene suddiviso negli eventi sonori che lo compongono. Determinare il modo in cui i suoni, in una situazione reale, si influenzano e si modificano l'un l'altro (influenzando e modificando così noi stessi) è un compito incommensurabilmente più difficile che dissezionare singoli suoni in un laboratorio. Ma è questo l'obiettivo, importante e innovativo, che attende oggi chi desidera studiare il paesaggio sonoro. (Schafer 2022: 241)

E, ancora, nel *Glossario* terminologico che chiude l'opera alla voce “paesaggio sonoro” è possibile leggere:

L'AMBIENTE SONORO. Tecnicamente, qualsiasi porzione dell'ambiente sonoro considerata come campo di indagine (field for study). Il termine può essere riferito ad ambienti reali o a costruzioni astratte, come composizioni musicali o montaggi su nastro magnetico, in particolar modo se considerati come ambienti. (Schafer 2022: 445)

Dalle citazioni riportate emerge in primo luogo una definizione non sistematica del concetto di *soundscape*: il “paesaggio sonoro” è tanto un “campo acustico”, quanto un “campo di indagine”, quanto un “campo di interazioni”, quanto “l’ambiente sonoro” o una “qualsiasi porzione dell’ambiente sonoro”. In secondo luogo, è possibile identificare quasi un’equiparazione tra i concetti di *soundscape* e *sonic environment*. La vaghezza terminologica di Schafer è stata compensata dalle notazioni di Barry Truax, che focalizza l’attenzione su tre modelli, chiarendone il significato (modelli che però non esistono autonomamente senza influenzarsi a vicenda): il modello dell’ambiente acustico, il modello del paesaggio sonoro e il modello della comunità acustica (Truax 2001). Il primo modello, quello dell’ambiente acustico, considera il suono come un’entità fisica che può essere studiata e misurata indipendentemente dall’ascoltatore¹¹, il quale riveste un ruolo passivo di ricevente; il secondo modello, quello del paesaggio sonoro, pone al centro l’ascoltatore e si caratterizza per una relazione bidirezionale tra ambiente e ascoltatore; il terzo modello, quello della comunità acustica, tenta di superare sia l’approccio oggettivo del primo modello sia quello soggettivo del secondo modello, integrandoli in un sistema caratterizzato dalla creazione e dallo scambio dell’informazione.

Ma, a prescindere dalle chiarificazioni concettuali proposte da Truax, emerge chiaramente l’aspetto di interrelazione che guida la proposta di Schafer. Dal punto di vista della prospettiva del compositore canadese

¹¹ Questo modello si caratterizza, quindi, per un approccio *top-down*.

parlare tanto di “campo”, quanto di “ambiente” sottende un’idea di paesaggio non statica, non monadica, ma costituita da relazioni.

Attraverso il concetto proposto di *soundscape* Schafer intende, dunque, superare un rapporto soggetto-oggetto fondato sul tradizionale modello percettivo di tipo frontale (e in questa direzione deve essere intesa anche la preferenza di Schafer per l’espressione “evento sonoro” rispetto a quella di “oggetto sonoro”): il soggetto che percepisce è indivisibile dall’oggetto della percezione. Con ciò è possibile evidenziare non solo la ricchezza di una dimensione integrativa, interrelativa tra esseri viventi e ambiente ed estensiva, ma anche la possibilità di sottrarsi a un’oggettivazione e a una reificazione dell’esperienza acustica. E, ancora, portare l’ascoltatore all’interno del campo sonoro, all’interno del fenomeno acustico, collocarlo nel paesaggio sonoro consente allo stesso tempo di mettere in rilievo la sua responsabilità e le possibilità e le direzioni che dalla sua azione scaturiscono.

Tra gli elementi premianti della proposta teorica – e pratica – di Schafer figura sicuramente la capacità di anticipare, precorrere e dettare tendenze: in *The tuning of the world* Schafer riesce ad unire un interesse per la storia del paesaggio sonoro, ripercorsa fin dall’antichità grazie alle fonti letterarie, alla focalizzazione sulle dinamiche in atto nel presente. Le sue ricerche pionieristiche sono state capaci di imprimere una direzione allo sviluppo degli studi successivi: negli ultimi decenni il concetto di paesaggio sonoro ha conosciuto tanto sviluppo e tanta fortuna da divenire una delle direttive fondamentali dell’indagine musicologica, nelle sue differenti traiettorie, che vanno dall’etnomusicologia¹² alla *soundscape*

¹² In ambito etnomusicologico di particolare interesse per il discorso qui presentato sono le ricerche di Steven Feld. Fortemente influenzato dall’impostazione di Schafer, contribuì alla grande novità terminologica sviluppata dal *World Soundscape Project* con due termini da lui coniati: *echo-muse-ecology* e *acustemologia* che nascevano dalla sua esperienza sul campo. Tra il 1976 e il 1977 aveva infatti vissuto in Papua Nuova Guinea tra la popolazione Kaluli, sul grande altopiano della Papuasia, lavorando assieme all’etnologo Schieffelin. Qui raggiunse la consapevolezza, sulla base dell’idea di Schafer che nella lingua e nella musica di un popolo si ritrovi un’eco del suo paesaggio sonoro, di quanto l’ecologia dei suoni naturali giochi un ruolo centrale nell’ecologia espressiva del luogo, e più nello specifico, come questa ecologia musicale si inscriva nell’ambiente della foresta pluviale. È a questa dimensione che allude il termine *echo-muse-ecology*, attraverso cui Feld cerca di descrivere la commistione di presenza ed assenza che caratterizza il paesaggio sonoro dei Kaluli, e il modo in cui il suono, nella foresta, rivela ciò che la vista non è in grado di mostrare. Il termine *echo-muse-ecology* rappresentò per Feld il modo attraverso cui restituire l’idea dell’intima connessione tra linguaggio e musica del mondo naturale con la natura del linguaggio e della musica: il modo in cui un

ecology (Pijanowski 2024; Farina 2014). Le sue riflessioni si sono incrociate con quelle della musicologia urbana dei primi anni Ottanta, che incoraggiava un cambio di orientamento negli studi di storia urbana in generale, promuovendo un approccio di tipo *bottom up*, ovvero dal basso. Anche nell'ambito degli studi di carattere storico-musicale sono andati via via moltiplicandosi le ricerche dedicate all'analisi di specifici contesti urbani sonori dei secoli passati. Questo interesse fu probabilmente favorito anche dalla riedizione dell'opera del 1994 che recava la parola *soundscape* nel titolo e che stimolò una vera e propria fioritura di studi storici sul paesaggio sonoro, fioritura tuttora in corso e tuttora feconda.

Bibliografia

- Adams, S., *R. Murray Schafer*, Toronto- Buffalo- London, University of Toronto Press, 1983.
- Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.
- Breitsameter, S., *Prospettive critiche su "The tuning of the world"*, in R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Milano, Ricordi-Lim, 2022, pp. 481-7.
- Cestino, G., *Introduzione alla nuova edizione italiana. Leggere oggi "Il paesaggio sonoro"*, in R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Milano, Ricordi-Lim, 2022, pp. 7-30.
- Colimberti, A. (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli, 2004.
- Farina, A., *Soundscape ecology. Principles, patterns, methods and applications*, Dordrecht-Heidelberg-New York-London, 2014.
- Feld, S., *Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo R. Murray Schafer nella foresta tropicale della Papuasia-Nuova Guinea*, in *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di A. Colimberti, Roma, Donzelli, 2004, pp. 43-51.
- Feld, S., *L'estetica come iconicità dello stile*, in Id., *Il mondo sonoro dei Bosavi. Espressioni musicali, legami sociali e natura nella foresta pluviale della Papua*

luogo risuona consente di percepire la modalità con cui spazio e tempo si fondono. In altri termini l'ecologia acustica del luogo può essere considerata come una forma di adattamento estetico, di naturalizzazione di un luogo, un modello di contemporanea e parallela evoluzione di ecologia ed estetica. Questa convinzione condusse Feld all'acustemologia, una epistemologia acustica, ovvero lo studio del suono come modo della conoscenza, sviluppata da Feld nelle ricerche degli anni Novanta. In controtendenza rispetto all'evidenziata frattura tra la dimensione compositiva e quella teorica in Schafer, Feld presenta la propria ricerca attraverso il suono stesso e non attraverso il testo scritto, mediante le *soundscape compositions* (Feld 2004, 2021, 2022).

Nuova Guinea, a cura di S. Bonanzinga, Roma, Museo Pasqualino, 2021, pp. 121-59.

Feld, S., *La lunga eredità di "The tuning of the world"*, in R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Milano, Ricordi-Lim, 2022, pp. 467-72.

Kelman A.K., *Rethinking the soundscape. A critical genealogy of a key term in sound studies*, "The Senses and Society", n. 2 (2010), pp. 212-34.

Knighton, T., *Il paesaggio sonoro della musicologia urbana*, in R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Milano, Ricordi-Lim, 2022, pp. 473-9.

Mayr, A., *Il paesaggio sonoro tra musica sperimentale e Time Geography*, in *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di A. Colimberti, Roma, Donzelli, 2004, pp. 159-70.

Mayr, A., *Ascolti mediati: aspetti del rapporto tra mondo della tecnica e paesaggio sonoro*, "Musica/Tecnologia", n. 14 (2020), pp. 35-48.

McLuhan, M., *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Milano, SugarCo, 1996.

McLuhan, M., *La galassia Gutenberg*, Roma, Armando Editore, 2011.

McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

Picker, J.M., *Soundscape(s): The turning of the word*, in *The Routledge companion to sound studies*, a cura di M. Bull, Abingdon- New York, Routledge, 2018, pp. 147-57.

Pijanowski, B.C., *Principles of soundscape ecology. Discovering our sonic world*, Chicago- London, The University of Chicago Press, 2024.

Schafer, R.M., *The music of the environment*, Universal Edition, 1973.

Schafer, R.M., *My life on earth and elsewhere*, Erin, Porcupine's Quill, 2012.

Schafer, R.M., *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Milano, Ricordi-Lim, 2022.

Serra C., *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, Milano, Cuem, 2005.

Serra C., *Spazio musicale e paesaggi sonori*, "De Musica", n. X (2006): https://sites.unimi.it/gpiana/X/serra_spaziomusicale.htm (ultimo accesso: 16/09/2024).

Southworth, M.F., *The sonic environment of cities*, "Environment and Behavior", n. 1 (1969), pp. 49-70.

Sterne, J., *Spaces, sites, scapes*, in *The sound studies reader*, a cura di J. Sterne, New York, Routledge, 2012, pp. 91-4.

Sterne, J., *Soundscape, landscape, escape*, in *Soundscapes of the urban past. Staged sound as mediated cultural heritage*, a cura di K. Bijsterveld, Bielefeld, Transcript, 2013, pp. 181-94.

Truax, B., *Modelli e strategie per il design acustico*, in *Musica e suoni dell'ambiente*, a cura di A. Mayr, Bologna, Clueb, 2001, pp. 27-40.

Truax, B., *Soundscape composition as global music: electroacoustic music as soundscape*, "Organised Sound", n. 13/2 (2008), pp. 103-9.

Truax, B., "The tuning of the world". *Origini e giudizio critico*, in R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Milano, Ricordi-Lim, 2022, pp. 461-6.