

2008

Rivista di discussione culturale  
No. 10 - dicembre 2008  
ISSN 1973-9141  
[www.losquaderno.net](http://www.losquaderno.net)

**Soundscapes**

10Lo s**Q**uaderno

# TABLE OF CONTENTS

## **Paesaggi sonori**

*Editorial / Editoriale*

### **Rowland Atkinson**

*The Home as Aural Haven / La casa come rifugio acustico*

### **Renato Rinaldi, Piero Zanini**

*Il punto di vista dell'orecchio / The Ear's Point of View*

### **Francesca Aste**

*Musica come divenire. Il paesaggio sonoro secondo John Cage*

### **Andrea Mubi Brighenti**

*Soundscapes, events, resistance*

### **Antonio Bove**

*My Sound Is My Life. Macchine sonore non omologate nella metropoli*

### **Penelope**

*Rumori indecorosi. L'organizzazione sonora dei centri storici*

### **Cristina Mattiucci**

*La spazialità dell'ascolto*

### **Robert Curgenvén**

*Sound, Landscape and the bastard child Soundscape*

### **Attila Bruni**

*Liberare i suoni: per una visione ecologica del sociale*

# EDITORIAL

Once again, *lo Squaderno* ventures into a vast and intersectional domain of research, namely soundscapes. Without any pretence to exhaustiveness, we deem that the articles in this issue provide a series of original insights into different domains of soundscape research and action, ranging from the domestic sphere, through the artistic, the economic, the technological and the organisational, to the cultural and the political spheres. In other words, what we report here are just some samples of a larger dream.

We believe that soundscape research is thoroughly essential today, not only for space and society studies and urban studies, but also for the practices of resistance and the possibilities of invention of new socio-technical and political patterns of coexistence. Studying soundscapes not only enhances our sensibility to the material and sensorial aspects of the social domain, it also enlarges our conception of such domain and its dimensions, and enable us to capture invisible connections and imagine new link-ages.

As a technical matter, this is a textual, visual as well as audio release. Just click on the speaker's icon to listen to Lilian's soundscapes. To do so, you also need Quicktime plugin installed (can be found at <http://www.apple.com/quicktime/>). You can listen to single soundscapes, pause them and listen to others, and also join several soundscapes together!

AMB, MC

## EDITORIALE

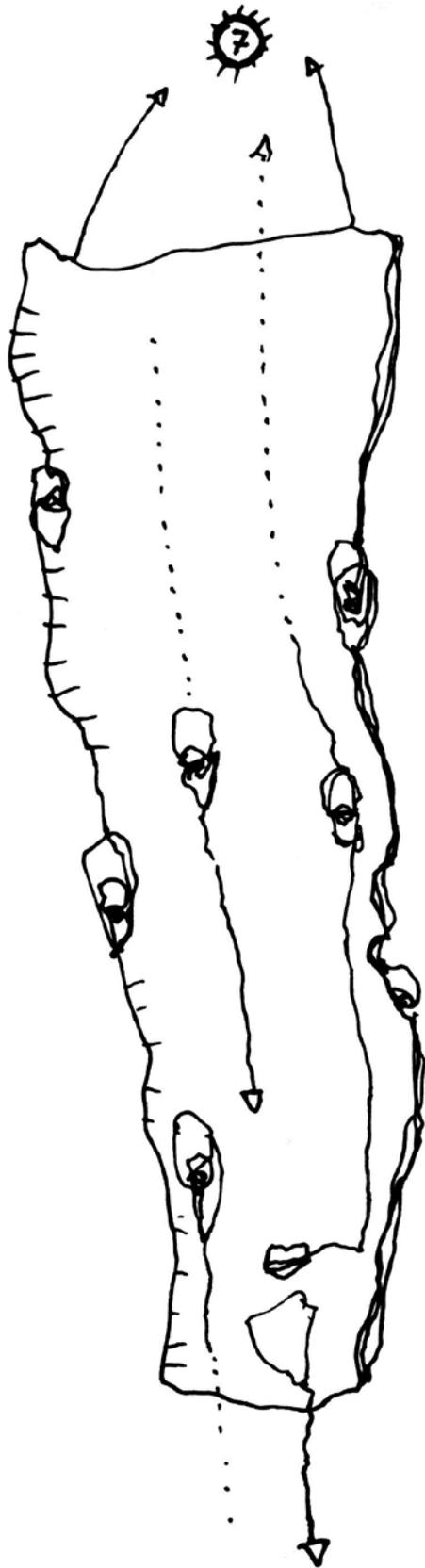
Ancora una volta *lo Squaderno* si avventura in un terreno di riflessione vasto e interdisciplinare, che stavolta riguarda i *soundscapes*, i paesaggi sonori.

Senza alcuna pretesa di esaustività, crediamo che gli articoli di questo numero presentino una serie di approfondimenti originali rispetto ai diversi temi di ricerca ed esperienza nei paesaggi sonori, che spaziano dalla sfera domestica, attraverso quella artistica, economica, tecnologica ed organizzativa, fino a quella culturale e politica. In altre parole, quelli che riportiamo sono solo alcuni aspetti di un sogno più ampio.

Crediamo che una riflessione sui *soundscapes* sia molto importante oggi, non solo per gli studi sociali e urbani, ma anche per le pratiche di resistenza a le possibilità di inventare nuovi modelli socio-tecnici e politici di coesistenza.

Studiare i soundscapes non solo arricchisce la nostra visione della questione, facendocene comprendere le varie dimensioni e le loro implicazioni, ma ci rende anche capaci di comprendere nuove connessioni e collegamenti tra le cose e le immagini della vita quotidiana.

Proprio per questo abbiamo voluto che questo numero fosse un'esperienza testuale, visuale e uditiva allo stesso tempo: basta cliccare sulle icone dell'altoparlante per ascoltare i *soundscapes* di Lilian. Per farlo, il tuo computer deve avere installato il plugin di Quicktime (puoi scaricarlo qui: <http://www.apple.com/quicktime/>). Potrai ascoltare i singoli *soundscapes*, fermarli ed ascoltarne altri, oppure godere di più soundscapes contemporaneamente... buon ascolto!



20/08

# The Home as Aural Haven

**Rowland Atkinson**



The home is not only a place of physical refuge from the elements and unwanted intruders. It is also a refuge from unwanted sound, a place where we can enjoy calm spaces that permit quiet reflection. Our homes, as discrete and personally modifiable micro-soundscapes, offer a kind of environmental nourishment to us as social beings. Noise in the home – from neighbours, roads, airports, air conditioners, parties – unsettles our sense of control, autonomy and authorship over what is our primary territorial domain. Yet noise problems can also arise from within the home, and this in part offers some explanation for the physical layout of the home which often enables the avoidance of conflicts. Activities in the home are regularly synchronised and ordered to achieve social harmony, children respecting a need for quiet at night, washing machines used during the day in flats and even parties forewarned to neighbours.

Protecting domestic space is central to the way that individuals and their collectivities, as households, act within the home. These protective activities also extend to the desire to control the sound that scripts our everyday presence in these spaces, whether from internal or external sources. When noise passes beyond personal, social and physiological thresholds of comfort or acceptability we may face significant psycho-social problems, including sleep loss, aggressive social responses, hypertension and premature mortality from the physiological responses associated with longer-term disturbance. Even as the home may protect us from these problems it is also a space that is often under assault from a range of fleeting sonic sources.

Coping and managing sound and noise in the home is a core, but often unremarked, aspect of daily domestic life; it is more in the breaching of these rules and defences that these central elements of the constitution of our understanding of its functions become transparent to us. How we control this domestic soundscape in fact says a great deal about who we are as individuals, human beings in a physical environment, and as social beings. Indeed, when we examine how we do this, we open ourselves up to a whole range of influences that structure and affect our relative exposure to noise, sound and its control – patterns of ownership and authority, patriarchal structures, tenure, social and physical stress and the built environment itself.

## **The home as sonic territory**

The Latin word for home, *domus*, comes from the root word *dominare*, meaning to dominate or rule, and thus it, and our modern word *domestic*, expresses the territorial sense with

Rowland Atkinson is a sociologist at the University of Tasmania, his interests affluence and segregation as well as neglected and invisible social problems in cities.

[rowland.atkinson@utas.edu.au](mailto:rowland.atkinson@utas.edu.au)





which we view this primary social space – we assert control over it to the exclusion of social others. And yet it is but a short step from this that we can observe our exclusion or management of sound, as it connects with deep beliefs around ownership, control and access. The home is also, then, a sonic territory over which we may attempt to exert more or less influence over its soundscape and exclude unwanted intrusions. In fact the idea of the home as a social haven leads us to much older discussions about territory and control which have a long lineage in social studies of the use of, and authority over, space. Yet it is rare for us to consider the sonic aspects of these relationships.

In a seminal essay Lee Rainwater (1966) described the home as a place of refuge, somewhere in which privacy and autonomy provide us with a critical place from which all others can be excluded. For Douglas Porteous (1976) the home is what he calls the ‘territorial core’, a patrolled micro-territory which facilitates our needs for privacy and personal development. So too can these notions of home be connected to a role as a kind of ‘aural haven’ – a site over whose soundscape we have considerable control. It is not only this form of control that is worth noting, but also the kinds of psycho-social health associated with enjoying quiet when we need it. Where our sonic autonomy, our ability to act to control noise, is compromised there are significant consequences for the ability of our home to allow this protective function.

Since the home is a territorial domain over which we may exert control, it follows that broader patterns of ownership and authority are important and, within households and families, particular members may have greater control over sound levels. This may be linked to patriarchal sensibilities, or the dominance conferred by paying the rent or owning the home. Yet what we do in our own home, and its relative intrusion on others, may also be the interest of landlords, both public and private. If we own or are buying our home we have more control over the sonic character or ambient infusion of the domestic. In fact these ownership and power relationships are influenced by economic and social-structural arrangements – sonic territories partially reveal broader notions of sexual hierarchy, gendered labour market participation (and thereby the ability to be the breadwinner/patriarch) and age-authority effects. The voices with which our homes ‘speak’ are deeply linked to these structures and influences.

In many ways the home is the primary socio-spatial division which, though also subdivided physically, imbues us with feelings of protection and insulation from unwanted social contact. At the very least we expect and hope only to be subject to our own sound and noise; can we truly feel ‘at home’ if we know of the daily routines and chatter of others who are not part of our own household? This sense of social territory implies the ability to exercise exclusive control of space; the teenager’s feelings about the importance of their bedroom within the house strongly connect with such needs. Of course, territorial needs are also coupled to the built and technological capacities of the home to offer effective partitioning and insulation from noise – if all flats were built with one-metre insulating floors then much of the need for respect and synchronisation would, so to speak, go out the window.

The relative porosity of the built environment and its interaction with social expectations and rules produce outcomes which may be more or less problematic to us as residents. For the most part we cannot assume that our own noise will be contained within the home, whether it be sound associated with amorous encounters, blasted music or the noise of vacuum cleaners. This auditory self-consciousness tends to reinforce underlying rules of domestic behaviour which relate to the way we regulate ourselves and our bodies – certain



20/08

forms of activity at certain times are considered to be out of place or problematic. Such auto-surveillance lies at the heart of conventional orderings of domestic and neighbourhood civility, these are often revealed when these breakdown or are transgressed, for example by inconsiderate or frequent house parties, toilets flushed at night or doors and shutters slammed unnecessarily.

Domestic sound is an evident strand within film and literature, standing almost as an archetypal device; dramatising the emblematic notion of home, self, autonomy and refuge. In Hitchcock's *Rear Window* the melodic strains of the composer living across the backyard are associated with romance, creativity and urbane lifestyles, yet his music is, in many ways, incredibly intrusive in the context of the hero's home. More recently the New York located series, *Friends*, featured an ongoing dispute between the benign but intrusive noise of the neighbours upstairs and a 'grumpy' neighbour's periodic objections. Homes away from home are the basis of Thomas Mann's *The Magic Mountain*, where a central character is introduced to a romantic encounter as a result of her habit of letting the dining room slam shut. Similarly in Jacques Tati's joyous *Monsieur Hulot's Holiday* the sound of the hotel's dining door flicking a restraining spring provide surveillant traces, marking the occurrence of key events.

### **Havens in the city**

Homes sit within wider contexts, in neighbourhoods and cities. The patchwork of the sonic ecology and ordering of sound and noise within and over these spaces is uneven and subject to dramatic shifts according to the time of day. There are quiet suburbs and noisy streets, noisy homes and tranquil parks. These qualities may tend to be sustained but they are also subject to significant variability, the ebb and flow of the sonic aether of the city (Atkinson, 2007). Homes in quieter neighbourhoods are exchanged for higher prices because, among other aspects of amenity, their new occupants will be allowed to live unencumbered by such intrusion and, perhaps, free of worry about intruding upon others.

Cities have varying background noise and sound levels, this 'hum' of the city, presents us with interesting outcomes for the home and its inhabitants. In 'quiet' suburbs we find leaf-blowers and mowers used and the low level of noise provides a sharp relief to any noise that occurs in these spaces. These problems also have cultural and urban-rural patternings. For example, Australia's generally outdoor society means that noise disturbance can be a problem for neighbours while vernacular building styles mean that noise problems can be further compounded.

The ambient soundscape of the city has come to be remarkably diffuse and penetrating. A 2007 survey in Melbourne found that 70% of residents of the city could hear traffic noise in their homes and that a fifth of them were annoyed by this. More than half could hear their neighbours making what was perceived to be noise and 61% could hear aircraft noise in their home. Over these intruding soundscapes we have little, if any, control and it is this lack of efficacy that further yields the conflict and internalised stress so often present within these larger social systems and physical spaces. Long-running battles over new airport runways may be familiar problems for many; equally, high-density living in many countries sees perhaps its single most fundamental challenge arising from the capacity of residents to exert what might be thought of as sonic autonomy.

Ongoing research by the World Health Organisation now posits significant links between such noise and premature mortality, particularly from heart disease. Yet some cities are also busier and/or noisier than others. In Sao Paulo helicopters have become a major source of irritation, by and for the rich, as they are used to circumvent the congestion and risks of using

the city's public spaces. In recent conversation a friend commented that he could hear the take-off and landing of a banker as he flew his helicopter to the merchant bank he directed. All of this indicates that wider sociability, control and risk are deeply implicated in these trajectories and their effect on others.

## **Conflict, in and outside**

What are the prospects for harmony and emancipation based on the ability to make noise, and to be free from the noise generated by others when we want to? In a world of social hypermobility, homes away from home play a more significant role. More and more people spend time in hotels, subjected to poor insulation. One hotel in New York now offers guaranteed

*How we control this domestic soundscape says a great deal about who we are as individuals, human beings in a physical environment, and as social beings. Indeed, when we examine how we do this, we open ourselves up to a whole range of influences that structure and affect our relative exposure to noise, sound and its control – patterns of ownership and authority, patriarchal structures, tenure, social and physical stress and the built environment itself.*

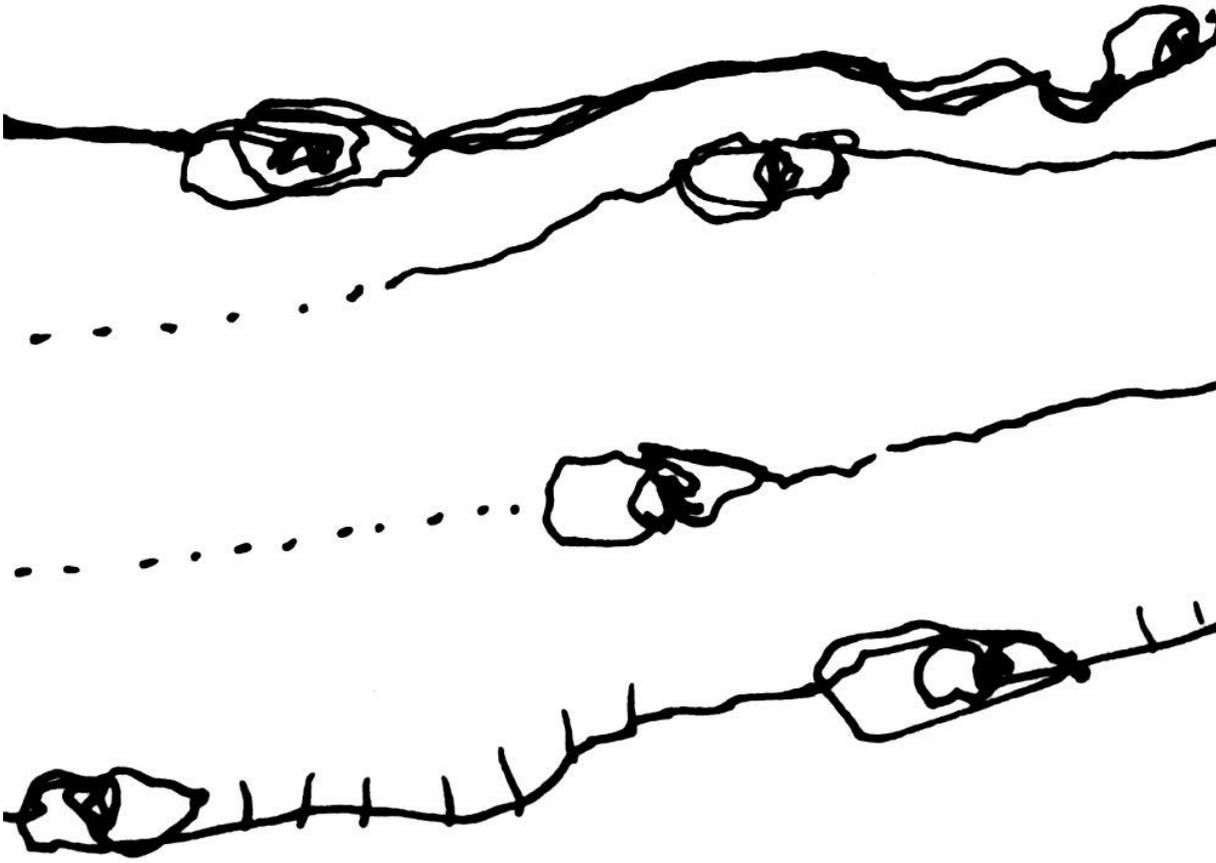
good sleep as a result of installing significant sound insulation. A colleague still expresses being disturbed at my observation that I was able to hear them put down their cup on the bedside table in the hotel room next to mine – we don't want to feel that our presence is marked by such sonic cues and traces. So we are surveilled by the sounds we make; yet we are also cognisant of the sounds of others, a theme picked up by Jonathan Raban in his latest novel *Surveillance*:

She considered going downstairs to fetch herself another glass of wine but was reluctant to disturb the sleeping household. Though the Vanags' house had the air of a millionaire mansion, its walls were thin and every sound carried: she'd heard the murmur of voices from Minna and Augie's next-door room, and didn't want to be fingered by them as a solitary late-night drinker (2007: 203).

A common association with the idea of the home, beside its place as a space of calm, personal growth and autonomy is the presence of quietness and absence of extraneous noise. This has led some to consider the use of sleeping 'pods' in bedrooms which totally block sound and light to permit better quality sleeping patterns. Such conceptions also reveal a sense of layers of aural control and defence, that we, as hearing bodies, are more or less subjected to noise within rooms and homes that are themselves more or less shielded from such intrusion. Technological advances appear to offer not only the ability to insulate buildings more effectively but for others to breach these defences by ever more powerful music systems, such as subwoofers in cars and domestic sound systems.

Particular types and groups of people are also important considerations in thinking about the nature of the home and sound. Unwanted guests, groups of people perceived to be anti-social and noisy (students, public housing tenants and so on) loom large in politicians' attempts to recruit public anger and turn concern at anti-social behaviour into political capital. Yet noise is a force whose impact is often democratic. To a large extent our ability to block out such nuisances is often unrelated to our resources, political or financial. Indeed, the very techniques by which social protection and insulation from social harm are afforded, burglar alarms, car alarms, and dogs, are themselves often noisy.

A central thread running through our understanding of what the home means for us, in relation to sound, relates to the issues of autonomy and surveillance. In early colonial Australia,



and in India, peacocks were used to warn of approaching intruders (and perhaps neighbours as well). Advice from home insurers in the UK now relates not only to the use of burglar alarms but also the deployment of silent alarms to catch intruders unaware. This also extends to the use of gravel which is not only seen as a mark of social distinction and territorial demarcation, but also offers advance warning of human approaches. While silence may mark the presence of tranquillity and homeliness, these different 'soundmarks' weave their way through the ways we co-ordinate and manage the places we live.

### **Conclusion**

It seems that a rich and important vein of social and political enquiry is offered by reflecting on the impacts and influences of sound in and on the home. The impact of noise is something we seek escape from, by retreating into the autonomy and refuge of the home. Yet homes are so rarely places of complete silence – they are regularly intruded in by a shifting ambience that penetrates the walls of the home and the psyches of those inside. Our ability to control forms of sound that interfere with us, rather than achieving silence as such, that may ultimately be seen as the mark of a harmonious and affirming domestic lifestyle. In an age of anxiety and a climate of social fear the home presents us with the dream of refuge and silent autonomy. Such aspirations are often illusive and the home, as a place of refuge for our hearing bodies, is often lost to the clamour of the world outside.



#### References

Atkinson, R. (2007) Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space, *Urban Studies*, 44, 10, pp. 1905-1917.

Mann, T. (Lowe-Porter, H. trans) (1924/1990) *The Magic Mountain*, London: Penguin.

Porteous, D. (1976) Home: The Territorial Core, *Geographical Review*, 66, 4, pp. 383-390.

Raban, J. (2007) *Surveillance: A Novel*, New York: Vintage.

Rainwater, L. (1966) Fear and the House-as-Haven in the Lower Class, *Journal of the American Planning Association*, 32, 1, pp. 23-31.



## La casa come rifugio acustico

La casa non è solo un rifugio fisico dagli elementi naturali e da intrusi indesiderati, ma anche uno spazio protetto nei confronti dei rumori, un luogo dove possiamo godere di tranquillità e calma riflessiva. Micropaesaggio sonoro, la casa ci offre un sostegno ambientale, mentre i rumori all'interno della nostra abitazione — siano essi causati da vicini, dal traffico etc. — mettono in pericolo il nostro controllo su un dominio territoriale primario. I rumori molesti possono essere anche interni. Le attività casalinghe sono solitamente sincronizzate in modo da raggiungere un'armonia della comunità: i bambini devono rispettare le ore dedicate al riposo notturno, le lavatrici devono venire usate solo durante il giorno e le feste devono essere comunicate con un certo anticipo ai vicini. Proteggere lo spazio acustico domestico è di importanza cruciale per il modo in cui gli individui e i gruppi umani agiscono. Quando il rumore oltrepassa la soglia personalmente, socialmente e psicologicamente accettabile, si verificano problemi quali perdita del sonno, risposte sociali di tipo aggressivo, ipertensione e mortalità prematura.

Il controllo dei rumori nello spazio domestico è di importanza cruciale nella nostra vita quotidiana, ed è proprio quando si apre una breccia nelle nostre difese che si capisce pienamente l'importanza della funzione del suono come elemento cardine della nostra vita.

### La casa come territorio sonico

La parola latina *domus* deriva dalla stessa radice di *dominus*, signore, ed esprime il senso territoriale di questo spazio sociale primario e del suo controllo esclusivo. Un controllo che si estende anche alla dimensione sonora. Lee Rainwater (1966) descrive la casa come un rifugio, un luogo di privacy, autonomia, ed esclusione degli altri, mentre Douglas Porteous (1976) la intende come un nucleo territoriale. La casa è un "rifugio acustico", e quando la nostra autonomia sonora, la nostra abilità di agire per controllare il rumore è compromessa, anche la funzione protettiva diviene compromessa. Dal momento che la casa è un dominio territoriale sul quale noi possiamo esercitare il nostro controllo, l'estensione di tale controllo determina la gerarchia degli abitanti, ad esempio nel modello patriarcale, o nella differenza tra affittuario e proprietario. I territori sonici rivelano nozioni di gerarchia sessuale, partecipazione al mercato del lavoro

condizionato dal sesso della persona in questione (e dunque la capacità di essere colui che porta il pane, il capofamiglia) e dall'età. Per parecchi aspetti, la casa è quella divisione socio-spaziale primaria che, attraverso suddivisioni fisiche, ci dà la sensazione di essere protetti, isolati da contatti sociali non graditi: ci sentiamo a casa se riconosciamo il rumore prodotto dagli altri. La porosità acustica relativa degli ambienti artificiali e la sua interazione con aspettative e norme sociali di vario tipo produce risultati che possono essere più o meno problematici per i residenti. Per lo più, non possiamo essere sicuri che il rumore da noi prodotto rimarrà confinato all'interno delle nostre case — sia esso provocato da incontri amorosi, musica a tutto volume, porte che sbattono o passaggi di aspirapolvere. Questa consapevolezza acustica di sé tende a dare maggior vigore a regole non scritte di comportamento domestico e a un'auto-sorveglianza di noi stessi e dei nostri corpi.

I rumori domestici sono un topos usato di frequente al cinema o in letteratura. In *La finestra sul cortile* di Hitchcock le melodie prodotte dal compositore che abita dall'altra parte del cortile sono associate a romanticismo, creatività e stile urbano, eppure risultano incredibilmente importune all'eroe. Più recentemente, in *Friends*, ritroviamo una disputa tra vicini, uno con il suo rumore importuno, anche se fatto a fin di bene, l'altro con le sue borbere lamentevoli. In *La montagna incantata* di Mann il personaggio principale è introdotto a un incontro romantico dallo sbattere la porta della sala da pranzo; nelle *Vacanze di monsieur Hulot* di Tati il suono di una porta nella sala da pranzo dell'hotel che si muove a scatti per via di una molla indica le tracce di una sorveglianza in atto, dando rilievo agli eventi chiave.

### Rifugi nelle città

Le case però si situano in contesti più ampi, nei quartieri e nelle città. Il patchwork delle ecologie sonore e delle strutture di suoni e rumori dentro e al di fuori questi spazi non è uniforme, al contrario, è soggetto a bruschi sbalzi in relazione ai diversi orari della giornata. Ci sono sobborghi relativamente tranquilli e vie rumorose, residenze rumorose e parchi tranquilli. Queste caratteristiche tendono a rimanere stabili nel tempo, ma sono anche soggette a una variabilità significativa dell'etere sonico della città (Atkinson, 2007), che l'economia immobiliare segue fedelmente.

Le città hanno diversi livelli di rumore di fondo. Nei quartieri residenziali "tranquilli" sentiamo aspiratori di foglie e falciatrici in funzione, e il basso livello di

rumore di fondo dà subito immediata rilevanza a qualsiasi rumore prodotto. Effetti simili sono legati alle differenze culturali tra contesto urbano e rurale. Ad esempio, in Australia l'inquinamento acustico nelle zone rurali è stato a lungo sottovalutato, mentre il paesaggio sonoro urbano è divenuto ormai notevolmente diffuso e invadente. Uno studio del 2007 su Melbourne ha dimostrato che il 70% dei residenti sono disturbati dal rumore del traffico, e un quinto ne ha risentito seriamente. Più della metà considerano rumore molesto udire il vicino di casa, e il 61% sente il frastuono degli aerei in casa. Abbiamo poche o nessuna possibilità di controllare tali fonti di rumore ed è proprio tale mancanza di potere che aumenta conflitto e stress. Battaglie contro l'allargamento degli aeroporti sono familiari a molti, e la stessa densità di abitanti solleva simili problemi di autonomia sonora. Infine, ricerche in corso dell'Organizzazione Mondiale della Sanità hanno rilevato importanti connessioni tra rumore e mortalità prematura, in particolare per malattie cardiache.

### **Conflitti, fuori e dentro**

Che prospettive ci sono per l'autonomia sonora di ciascuno di noi? In un mondo di ipermobilità spaziale, bisogna tenere conto anche della situazione in cui ci si trova quando si è fuori casa. Sempre più persone infatti devono trascorrere parte della loro vita in hotel, soggetti a un isolamento poco efficace. Un collega è stato turbato dalla mia osservazione che potevo sentirlo appoggiare la tazza di tè sul tavolino nella stanza d'albergo accanto alla mia. Non vogliamo che la nostra stessa presenza venga tradita da rumori o da altre tracce e in un certo senso siamo tenuti sotto sorveglianza dai rumori che produciamo — un tema utilizzato da Jonathan Raban (2007: 203) nel suo ultimo romanzo, *Surveillance*.

Stava considerando se andare o no di sotto a prendersi un altro bicchiere di vino ma era riluttante a disturbare il padrone di casa, immerso nel sonno. Sebbene la casa dei Vanag avesse tutta l'aria di una tenuta per miliardari, i muri erano sottili e ogni rumore poteva andare molto lontano: proprio in quel momento riusciva a sentire il mormorio delle voci di Minna e Augie nella stanza vicina alla sua, e non voleva passare per una bevitrice solitaria.

La casa è a tal punto associata all'idea di assenza di rumori estranei che sono in commercio persino dei "bozzoli" per dormire, che dovrebbero bloccare ogni suono o sorgente luminosa per permettere una migliore qualità del sonno notturno. Ciò rivela

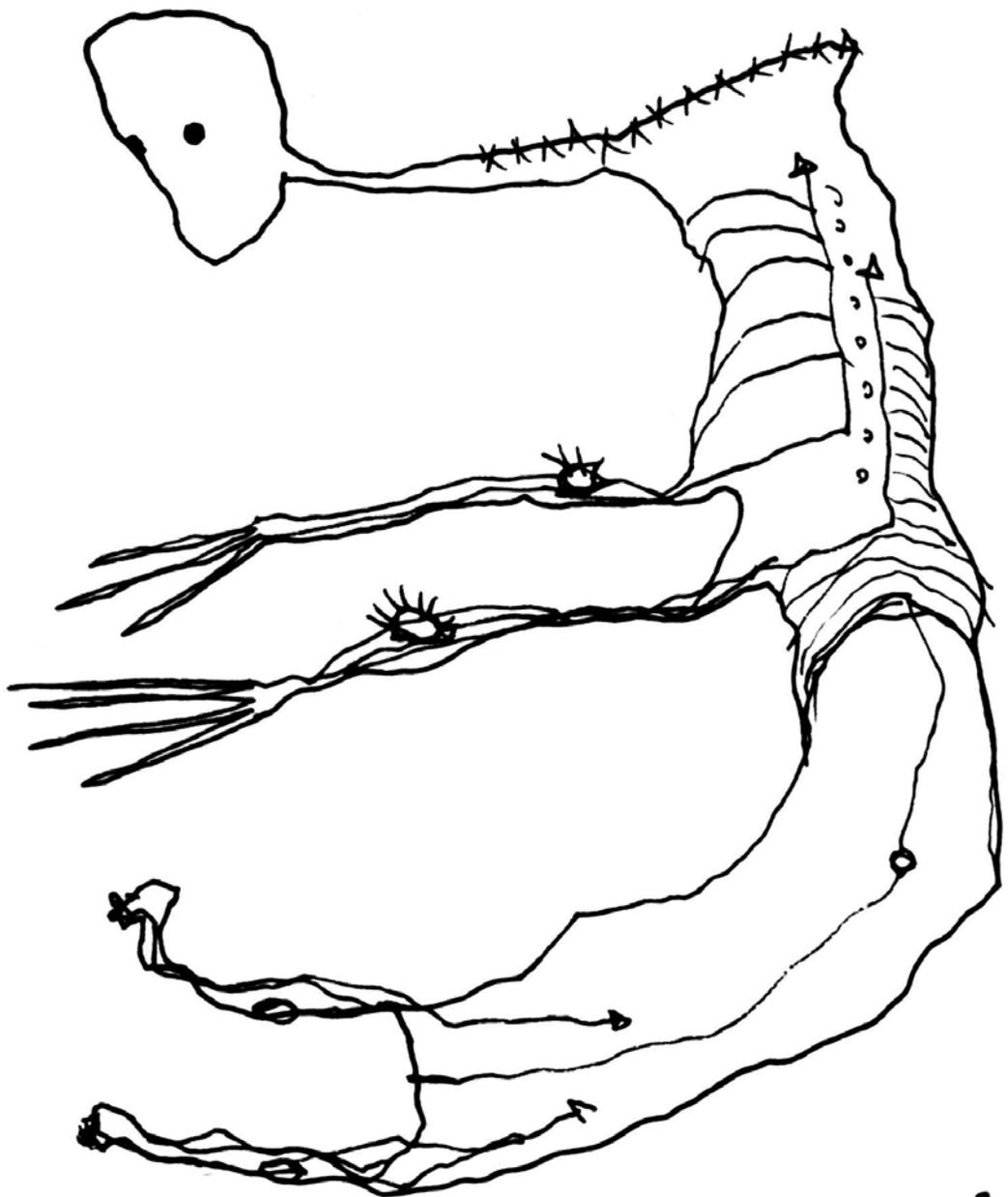
il desiderio di porre delle barriere contro il rumore, per difenderci da esso e per controllarlo, non solo dall'esterno ma anche da vicini dotati di impianti stereo sempre più potenti. Ospiti indesiderati e persone classificate come rumorose (studenti, inquilini dell'edilizia popolare etc.) danno l'opportunità a politici senza scurpoli di catalizzare la rabbia della gente e trasformare l'astio contro comportamenti concepiti come antisociali. Tuttavia non sempre la nostra capacità di bloccare i rumori molesti è connessa con le nostre risorse politiche e finanziarie, anzi, spesso sono proprio le tecniche usate per garantire protezione e isolamento a divenire fonti di inquinamento — pensiamo agli allarmi anti-effrazione e ai cani da guardia.

Un filo rosso per capire il significato della casa come rifugio sonico è legato proprio alle istanze dell'autonomia e della sorveglianza. Nelle colonie australiane e in India si utilizzavano i pavoni come sistemi d'allarme; la stessa ghiaia lungo il giardino fornisce un avviso su chi si stia avvicinando. Oggi, le assicurazioni inglesi ci informano che la polizza sulla casa varia non soltanto in relazione all'uso di un sistema d'allarme, ma anche a seconda se questo sistema sia silenzioso, in grado di cogliere di sorpresa eventuali intrusi.

### **Conclusioni**

Un aspetto significativo dell'ingiustizia sociale di oggi risiede nella disegualianza all'esposizione sonora. L'impatto del rumore è qualcosa da cui noi cerchiamo di sfuggire, ritraendoci nell'autonomia e nel rifugio di casa nostra. Eppure, le case sono raramente un luogo perfettamente silenzioso. Al contrario, sono luoghi regolarmente penetrati da un ambiente che cambia in continuazione e che entra attraverso i muri fin dentro la psiche degli abitanti della casa.

La nostra capacità di controllare il rumore che ci disturba, piuttosto che mirare al silenzio totale è, in ultima analisi, un indizio di uno stile di vita armonioso. In un'epoca di ansietà, in un clima di paura diffusa, la casa ci presenta il sogno di un rifugio acusticamente autonomo. Ma aspirazioni di questo tipo sono spesso illusorie e la casa, luogo di rifugio per noi esseri dotati di udito, finisce per perdersi nel clamore del mondo esterno.



2008

# Il punto di vista dell'orecchio

**Renato Rinaldi,  
Piero Zanini**



Queste brevi note sul suono e sul paesaggio nascono da un lungo lavoro di ricerca sulle trasformazioni del paesaggio alpino contemporaneo condotto assieme al fotografo e filmmaker Armin Linke. All'inizio si trattava di indagare sul piano visivo lo scarto esistente tra i cosiddetti "bei paesaggi" delle Alpi e le realtà fisiche che oggi li accompagnano e circondano: da un lato, infatti, ci sono le Alpi come territorio, centrale per l'Europa, che ha vissuto e vive trasformazioni profonde; dall'altro c'è l'immagine delle Alpi, come icona che, grazie all'immaginario che può mobilitare, rimane fedele a sé stessa al di là di qualunque trasformazione. In questo senso, non c'è montagna più "falsa" di quella che si ostina ad assomigliare a un'ipotetica montagna "vera", relegata in un tempo mitico e incapace di rompere con un dispositivo percettivo bloccato nel tempo.

Ma come raccontare questo scarto, che è anche un'impasse? E, più in generale, fino a che punto la nostra "immagine" del mondo è in grado di "riaggiornarsi" – anche sul piano estetico – in rapporto ai cambiamenti concreti del mondo? Quali sono gli effetti connessi al mantenimento sociale di un certo grado di "riconoscimento" di un mondo, cioè degli schemi sedimentati della sua percezione? In particolare in un caso come quello alpino dove a dominare sono, spesso anche per chi vi è nato e continua ad abitarvi, un insieme di rappresentazioni prodotte in ambienti e da attori estranei a quel mondo?

Per cercare di mettere un po' in crisi la predominanza del modello visivo (anche sul piano analitico), con i suoi automatismi, siamo stati portati a confrontarci sempre di più con la dimensione sonora del paesaggio e su quello che ci racconta sul nostro modo di abitare il mondo. Ciò ha significato cercare di utilizzare il suono come un vero e proprio strumento di "diagnosi poetica" capace, più dell'immagine ci sembra, di mettere in risalto alcune delle strutture della percezione che influenzano il nostro modo di stare di fronte al paesaggio.

Il luogo di un paesaggio sonoro non può essere concepito come un mero contenitore, ma è parte attiva nel processo di trasmissione e trasformazione dei suoni, e la sua morfologia è responsabile delle riflessioni, dei ritardi e delle risonanze che si sommano ad essi mentre li attraversa. Quando udiamo un suono ambientale, anche se registrato, inevitabilmente udiamo anche qualcosa del luogo in cui si è manifestato. In questo senso l'ascolto è un'esperienza molto complessa dal punto di vista analitico, dove il contesto è sempre presente anche se non si vede.

Renato Rinaldi, musicista e ricercatore, si occupa da molti anni di produzioni sonore in ambito teatrale (Elfo, Theatriditalia, Piccolo Teatro), radiofonico (Radiotre) e artistico (installazioni video e sonore). In campo musicale si interessa alla libera improvvisazione e alla composizione con particolare attenzione al rapporto suono/ambiente, collaborando con numerosi musicisti.

Piero Zanini, ha studiato architettura e si interessa alle relazioni che legano le persone ai loro luoghi di vita. Ha pubblicato *Il significato del confine* (1997) e *Lo stretto indispensabile* (2004, con F. La Cecla) e curato i volumi di J. Friedman, *La quotidianità del sistema globale* (2005), e di J.-M. Besse, *Vedere la Terra* (2008), sempre per le edizioni Bruno Mondadori. Collabora come ricercatore col *Laboratoire Architecture/Anthropologie* dell'École d'Architecture de Paris-La Villette.



Quando guardiamo un'immagine scorrere sullo schermo il suono che ascoltiamo è di solito coerente con quello che stiamo osservando, e l'esperienza del mondo che abbiamo si concentra in quel rettangolo di luce. Il suono è al servizio dell'immagine, e tutto ciò che è esterno all'inquadratura è di fatto ricondotto al suo interno. E' la stessa tecnologia di ripresa a operare, spesso in modo autonomo e non controllabile, una semplificazione nel rapporto tra suono e immagine: se le nostre orecchie percepiscono il suono a 360°, le "orecchie" di una videocamera lo registrano su un

*Il luogo di un paesaggio sonoro non può essere concepito come un mero contenitore, ma è parte attiva nel processo di trasmissione e trasformazione dei suoni, e la sua morfologia è responsabile delle riflessioni, dei ritardi e delle risonanze che si sommano ad essi mentre li attraversa.*

angolo molto più limitato, in generale corrispondente all'apertura media dell'obiettivo. Volendo indagare il rapporto tra il paesaggio e la sua "immagine" ci è sembrato importante cercare di ri-equilibrare in

parte il rapporto suono/immagine lavorando con la tecnica surround che consente di riproporre un suono a 360° rendendo così evidente il "taglio" che l'inquadratura opera sul paesaggio. In questo modo è possibile slegare in parte suono e immagine senza però agire sulla loro sincronia, bensì stimolando un ascolto inconsueto e spiazzante di quest'ultima. Una volta spazializzato il suono, infatti, lo spettatore viene a trovarsi immerso in un ambiente sonoro tridimensionale allo stesso tempo connesso e incoerente rispetto alle immagini che guarda, per la provenienza incongrua (ad esempio, da dietro) di una parte delle informazioni sonore. In questo caso il suono non si limita semplicemente a completare l'esperienza visiva, ma si pone come un contrappunto di quest'ultima: l'orecchio recupera il suo punto di vista, e lo scarto che introduce agisce sulla percezione fino a poter perturbare l'immagine che stiamo guardando. Ricordandoci così la possibilità di un altro modo d'essere all'ascolto delle immagini, e di come il suono possa raccontare di un luogo cose che l'immagine non può dire.

Così come accade per l'immagine, anche tra l'idea acustica che abbiamo di un luogo e il modo in cui poi questo luogo "suona" concretamente sussiste spesso una differenza che mette in luce la complessità e la relatività delle nostre abitudini percettive e dei repertori sonori che portiamo con noi. Capita costantemente nel nostro stare al mondo di essere sottoposti a "segnali" indotti dall'esterno che ci fanno entrare in relazione con dati 'reali' intengrandoli o rifiutandoli. Una ricerca condotta in Piemonte, a Bardonecchia, sulla relazione che la gente del posto mantiene con l'autostrada del Fréjus che gli corre a fianco ha permesso per esempio di mettere in evidenza la possibilità da parte degli abitanti del luogo di integrare il bordone del traffico automobilistico attribuendogli una ritmicità comparabile a quella che nel passato era appartenuta al transumare del bestiame. Viceversa, in assenza del bordone sonoro caratteristico della vita urbana, l'apparizione di eventi sonori imprevisi e puntuali — come il suono delle campane di una chiesa o quello delle campanelle del bestiame al pascolo — può frantumare la rappresentazione che un turista si è fatto di quel luogo, fino a spingerlo a denunciare la cosa per il disturbo recato alla tranquillità della sua vacanza.

La comparazione tra queste due esperienze, meno estreme di quello che può apparire, mette in evidenza tra le altre cose l'influenza che il tempo ha sull'ascolto: in un

caso siamo nella dimensione della permanenza, quindi dell'inevitabile frequentazione quotidiana di un determinato paesaggio sonoro; nell'altro caso è invece l'intermittenza caratteristica dell'attività turistica a prevalere, e nella sua transitorietà induce bisogni, attese e desideri che possono facilmente venire delusi nell'interazione con la realtà sonora dei territori frequentati. L'idea di una montagna calma e tranquilla dove regna il silenzio che permea tuttora tanta parte della comunicazione pubblicitaria turistica ne è un esempio. E ci ricorda una cosa importante, cioè che ogni immagine è sempre accompagnata da una sua atmosfera sonora che per quanto silente produce comunque degli effetti sul nostro corpo come sul nostro immaginario, influenzando la relazione che stabiliamo con un luogo. C'è un suono dentro ogni immagine.

Il silenzio ha un ruolo importante nella costruzione e nella persistenza sul piano immaginario di un certo modo di attribuire valore positivo al paesaggio alpino. Ma visto dall'altra parte, da chi in certe aree alpine ancora abita, quella stessa quiete silenziosa cambia senso, si fa opprimente, diventa malessere diffuso. E racconta altre storie. A noi è capitato attraversando la montagna friulana lungo il confine con la Slovenia, tra due lembi di mondo dove tutto ti volta le spalle, dalle persone, alle facciate delle case fino ai cartelli che indicano la distanza dalla "linea". E dove non c'è nulla che ti venga incontro, costretti come si è tra due rovesci. E il sentire di chi abita questi luoghi risente di questo schiacciamento, di un generale ottundimento, che risuona nelle scarse parole scambiate lungo il percorso :

*... senti qua! Vedi che silenzio. . . qua uno parla e. . . come noi tre, parliamo qua e il mondo ci ascolta tutto, perché qua è silenzio totale, come nella tomba. . .*

*... qua è avaro il mondo. . .*

*... ora è tutto un silenzio, anche là, tutto rimboschito. . .*

*... non c'è dialogo solo complotti. . .*

*... adesso che non c'è quasi nessuno si sta meglio. . .*

*... l'ultimo inverno è stato tristissimo, ho dovuto abituarci al silenzio. . .*

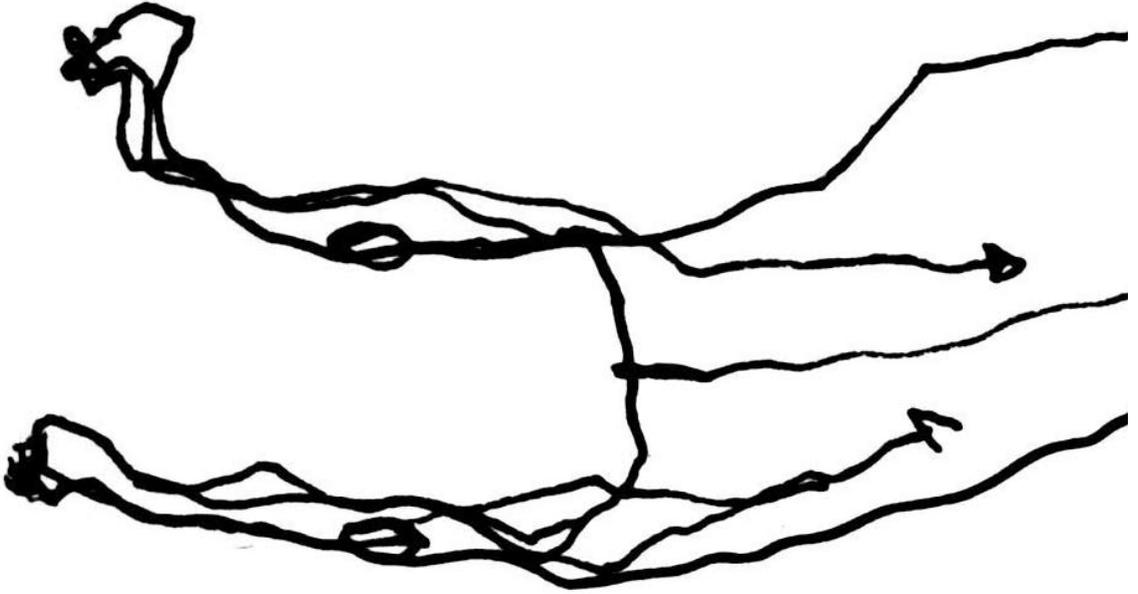
*... è diventata la zona dei solitari, vanno giù a lavorare al mattino e tornano la sera, la domenica han da fare a casa oppure vanno in giro in macchina. . .*

*... come sotto una campana di vetro.*

Il mondo ascolta tutto, e quasi rubasse tutti i suoni condanna queste esistenze a subire anche l'onta del silenzio. Un silenzio che a noi può dare l'illusione che tutto combaci, ma solo per la leggerezza di un orecchio di passaggio, perchè il suo senso profondo, la sua qualità indicibile, si può cogliere solo nella durata, nella permanenza. Standoci dentro. Perchè qui è il ritmo a mancare, quella marcatura del tempo e dello spazio della vita che è in fondo da sempre ciò che lo rende sopportabile. Altrimenti il silenzio è tedio : non si accede ad una dimensione pubblica e non ci si ritira in quella privata perchè ovunque regnano gli stessi suoni vuoti, che non funzionano più. Diventa un silenzio distorto dall'aspeperazione, in cui l'orecchio, setacciando il paesaggio alla ricerca di qualcosa di "vitale", finisce per isolare ancor più il vuoto, il nulla - in termini di senso - che c'è in questa "calma". La gente tace perché non è più là, tace per malattia e per vecchiaia, tace per rancore e diffidenza, e in tutto questo c'è anche il segno della durezza e della durata di quel confine. E il paesaggio, anche quello sonoro, amplifica un silenzio non pacificato, svuotato di senso, un silenzio a cui

non partecipa nessuno.

Il silenzio diventa allora possibile terreno di incontro, pur se arrivandoci e abitandolo con sentimenti opposti. C'è chi trova il silenzio con piacere e chi lo abita come se fosse il rovescio del suono, chi lo usa per disporsi all'ascolto e chi viceversa vorrebbe siglarci una tregua.



## The Ear's Point of View

This short note on sound and landscape draws from a long research on the transformations of the contemporary alpine landscape which was conducted with the photographer and filmmaker Armin Linke. In the beginning we looked at the existing disparity between the so-called "beautiful landscapes" of the Alps and the physical realities which nowadays accompany and surround them. On the one hand there are the Alps as a territory, central for Europe, which has known and still lives through profound transformations; on the other there is an almost iconic image of the Alps which, thanks to the imagination it can mobilize, remains true to itself beyond any transformation. In this sense, no mountains are more "false" than those which are repeatedly compared to hypothetical "true" ones, relegated in mythical times and incapable of breaking with a perception blocked in time.

But how should we describe this disparity which is also an impasse? And, more in general, up to which point our "view" of the world can be "updated" – on an aesthetic level – in relation to the actual changes of the world? What are the effects connected to a social preservation of a certain degree of "recognition" of a world,

i.e. the sedimented schemes of its perception? In particular, in a case like the Alps, where the dominating representations, also for those who were born and actually live in the Alps, have been produced in external environments and by external actors?

In order to weaken the predominance of the visual model (also on the analytical plane), with all its automatisms, we have increasingly confronted ourselves with the auditive dimension of the landscape and with what it tells us about our ways of inhabiting the world. This has meant trying to use sound like an tool for “poetical diagnosis”. Indeed, we deem sound more suitable than images to stress some of the structures of perception which influence our ways of confronting landscapes.

A landscape of sound cannot be conceived as a mere reservoir. It is an active part of the process of transmission and transformation of the sound, and its morphology is responsible for reflections, delays and resonances which add themselves on it while they traverse it. When we hear a sound from an environment, we unavoidably also hear something of the place in which it has manifested itself. Therefore, from the analytical point of view listening is a very complex experience where the context is always present even if not always recognized.

When we watch images floating on the monitor, the sound that we listen to is usually coherent with what we observe on the screen, and the experience that we have is concentrated on that rectangle of light. The sound serves the image and all that is external to the rectangle is, in fact, reconducted towards it. The video-recording technology itself operates in an often autonomous and uncontrollable way a simplification of the relation of sound and image: if our ears perceive a 360° sound, the “ears” of a videocamera record a much more limited angle, generally corresponding to the opening of the lens.

Researching the relationship between landscape and its “image”, it seemed important to us trying to re-equilibrate the proportion sound/image, working with the surround sound technology which allows to reintroduce a sound of 360° and which evidenced the “cut” that takes place when one is filming with a normal camera. Such a procedure allows to sever sound and image without questioning their synchrony and stimulates an unusual and stirring listening of the latter.

With a spatialized sound, the spectator finds himself in three-dimensional sound environment which is at the same time connected and incoherent with re-

gards to the image he looks at, since part of the audio informations (i.e., from behind) are not congruent with the normal film experience.

In this case the sound does not simply complement the visual experience, but is a counterpoint to the latter: the ear recovers its point of view, and the disparity it introduces acts on perception – sometimes even disturbing the images we see. In other words, we are remembered that there is another way of listening when watching images, and how the sound can tell us something about a place which an image is not able to do.

Similarly to what is valid for recorded images, also between the acoustic idea of a place and the way in which this place really sounds a difference often exists, which stresses the complexity and relativity of our perceptive habits and of the sound repertoires which we bring with us.

Living in the world, we are constantly surrounded by “signals” from the outside which force us to integrate or refuse incoming “real” data. A research conducted in Bardonecchia (Piemonte) on the relation the inhabitants maintain with the nearby Fréjus motorway has evidenced the possibility on behalf of the citizens to make sense of the traffic, attributing it a rhythm comparable to the rhythm of the crossing cattle in the past. Vice versa, the absence of the characteristic sound of urban life, the appearance of unforeseen and punctual sound events – like the sound of church bells or of the bells of the pasturing cattle – can question the representation of that place the tourist has constructed for himself, up to the point that he denounces those sounds as disturbances inflicted to his holiday restfulness.

The comparison of these two experiences shows the influence which time exercises on our listening. In the first case, we live the dimension of permanence, i.e. the unavoidable daily usage of a determined landscape of sounds. In the second case, it is the intermittence which characterizes the touristic activity to prevail, and in its transitory character induces needs, expectations and desires which can easily be disappointed during the interaction with the auditive reality of the frequented territories. One example is the idea of calm and peaceful mountains where silence is reigning and which is still permeating much of the touristic advertising. This also reminds us of the important fact that every image is always accompanied by its sound atmosphere which, even when inaudible, nonetheless produces its effects on our bodies and on our imagination, influencing the



relationship we have with a certain place. There is a sound in every image.

Silence plays an important role in the construction and in the persistence on the imaginative level of a certain way to attribute positive value to the alpine landscape. But, for those who look on it from another point of view, for those who still live in some Alpine areas, that very same silence has a different meaning: it becomes oppressive, diffused uneasiness. And it tells a different story.

This is what happened to us while we were crossing the Alps of Friuli close to the Slovenian border. In a world where everything seemed to turn away – the shoulders, the faces of the people, even the road signs which indicate the distance from “the line”. Nothing was approaching. We were moving between two borders. And listening to those who live in these places only reinforce these gloomy feelings of blunting which echoes in the discarnate words of the trail:

*... listen here! Look, what silence! ... when one speaks and. ... like we three, we speak here and all the world is hearing us, because here is total silence, like in a grave. ...*

*... here the world is scant. ...*

*... now all is silent, even there, all is covered with trees. ...*

*... there are no dialogues, only complots. ...*

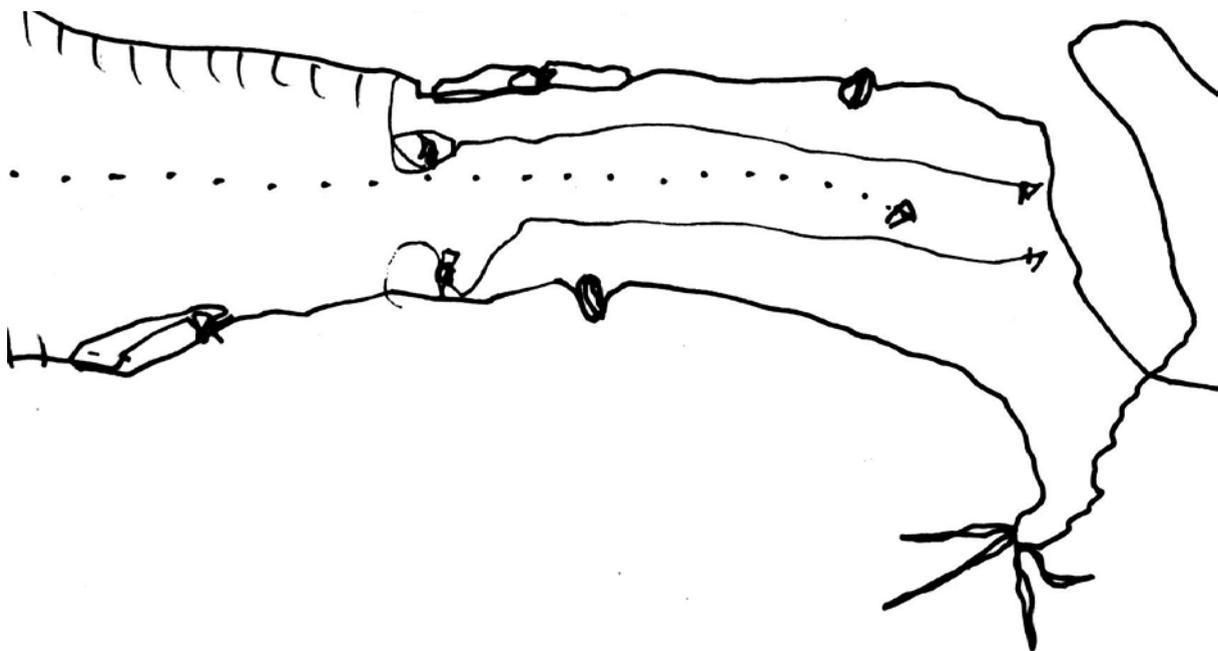
*... now with almost nobody around it is better. ...*

*... the last winter has been very sad, I was forced to get acquainted with the silence. ...*

*... by now this has become the zone of the solitaires, they go down in the morning and come back in the evening, on Sundays they are busy at home or they drive around in their cars. ...*

*... just like under a bell of glass.*

The world listens to everything, it is as if it steals all

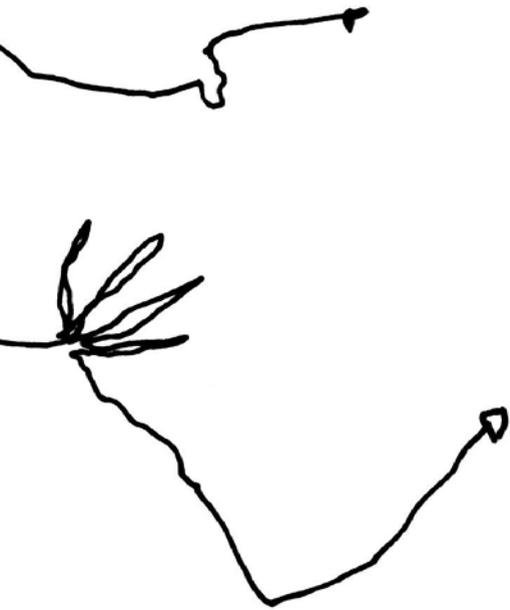


the sounds and condemns their existence to suffer the silence. A silence which can deceive our visiting, easy-going ears. It may seem like everything is going fine. But, its more profound sense, its inexpressible quality can be understood only when staying longer, when silence becomes permanent – when one is surrounded by it.

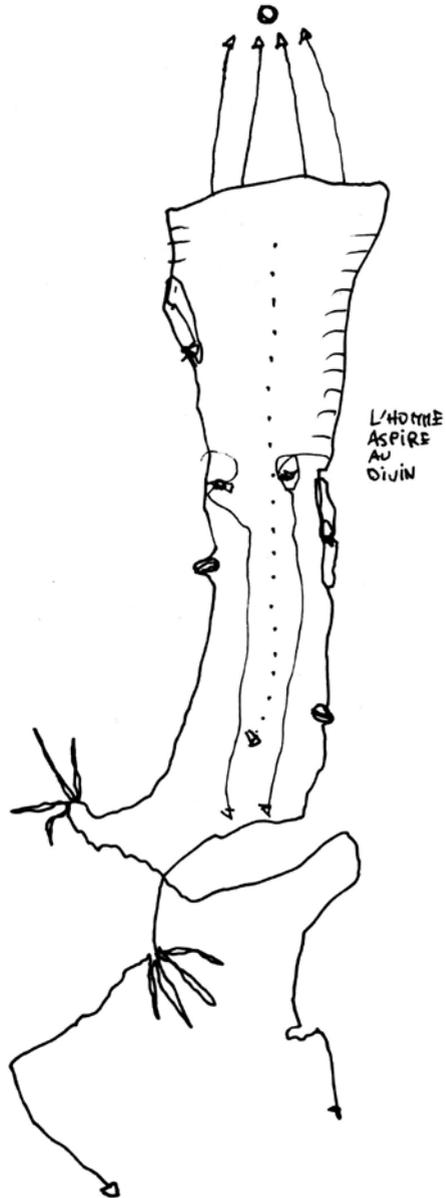
Because at that point the rhythm is missing. The marker of time and space of living which in the end is what makes it bearable. Otherwise, silence is tedious: you do not enter a public dimension and nobody is retiring into the private either because everywhere the same empty sounds reign, which do not function anymore. Silence is distorted by exasperation, in which the ear, scrutinizing the landscape in search of something "vital", ends up isolating the more and more the emptiness, the nothing – in terms of sense – which lies in this "calm". People remain quiet because they are no longer there, because they are afflicted by illness or old age, because they are

angry or diffident. In all this, there are also signs of hardship and of the long presence of that border. And the landscape, also the auditive one, amplifies an unappeased silence, emptied of sense, a silence in which nobody is participating.

Thus, silence becomes a possible place of encounter, even if one lives there with mixed feelings. There are those who think of it as pleasant and those who live it as the opposite of sound, those who use it to prepare themselves to listen to it and those who vice versa would want to sign a truce with it.



20/08



# Musica come divenire

## Il paesaggio sonoro secondo John Cage

**Francesca Aste**



*L'ambiente è qui, l'ideale è nella vostra testa.*  
**John Cage**

John Cage ha dedicato tutta la sua vita all'indagine delle possibilità di relazione dell'uomo con i suoni che lo circondano, allargando il campo dell'arte musicale a quello dell'etica e dell'ecologia. Cage non si è occupato di *soundscape* come un genere

compositivo specifico, come forse oggi potremmo identificarlo, tuttavia l'ambiente occupa un ruolo centrale in relazione al suo modo di comporre. Cage parla spesso di ecologia dei suoni, intendendo l'indagine delle caratteristiche di permeabilità, comunicazione, osmosi e diffusione dei suoni, senza distinzione tra quelli prodotti intenzionalmente e quelli che accidentalmente incontriamo, proprio come accade quando si considerano altri elementi che caratterizzano un qualsiasi ambiente: la flora, la vita animale, la luce, i colori o la conformazione geologica. L'ambiente sonoro diventa così oggetto di indagine estetica, anche l'*estetico* in Cage è ben più ampio di quanto abitualmente inteso.

Il testo che conia il termine di "paesaggio sonoro" e sancisce l'entrata di questo ambito di ricerca nel panorama musicologico è l'opera di R. Murray Schafer del 1977, *The Tuning of the World (Il paesaggio sonoro)*. Nelle prime pagine di questo testo militante l'autore lancia una sfida, quella di inventare una nuova disciplina, che definisce *acoustic design*, che riunisca musicisti, studiosi di acustica, psicologi, sociologi, architetti e geografi. Fin dalle prime pagine, John Cage viene riconosciuto come il compositore che, con le sue opere e con le sue parole, ha maggiormente rivoluzionato il panorama della musica del XX secolo e come precursore della sperimentazione della *soundscape composition*.

Già negli anni '40 Cage elimina il parametro dell'organizzazione per altezze dal suo approccio compositivo poiché non vuole escludere i silenzi e i rumori dalla sua musica: al rapporto verticale fra i suoni sostituisce la loro organizzazione nel tempo, il loro accadere, all'interno di una durata, che si fa sempre più indipendente dall'arbitrio del compositore, fino alla poetica dell'alea negli anni '50. Il suo principio è che "l'arte deve imitare la natura nel suo modo di agire".

Che si tratti dello stormire degli uccelli nel cielo, dello sgocciolio irregolare di gocce d'acqua da una grondaia, dell'intrecciarsi imprevedibile delle macchine all'incrocio della 6th Avenue a New York, l'ambiente, naturale o urbano, ha sempre offerto a Cage motivo di profondo interesse compositivo. Egli ricerca una musica, o meglio un modo di fare e di ascoltare i suoni che ci circondano, che consideri la condizione reale dell'uomo e che ci aiuti a riflettere sul nostro modo di agire e di relazionarci con tutto ciò che ci circonda. "Una musica che

Francesca Aste (1976) è pianista, svolge attività concertistica solistica e in formazioni cameristiche, con una particolare attenzione al panorama contemporaneo. Laureata in Filosofia, svolge attività di ricerca in ambito estetico-musicale. Compone accompagnamenti musicali per il cinema muto, collaborando con importanti Istituzioni tra cui la Cineteca di Bologna, suonando in Italia e all'estero, come solista e con il gruppo Musica nel Buio di Bologna. Si è esibita, oltre che in Italia, in Svizzera, Olanda, Austria, Francia, Korea.

[francesca.aste@fastwebnet.it](mailto:francesca.aste@fastwebnet.it)



permetta di abitare il mondo: non una musica per lei e per me, ma una musica che riconosca fin d'ora il fatto che ci saranno sette miliardi di uomini nel 2000, e 20 nel 2060!<sup>1</sup>. Una prassi dunque che non può prescindere da una riflessione etica e politica.

### **“Qualsiasi essi siano...”**

È necessario esplicitare l'influenza che ebbe il pensiero orientale sull'opera di Cage fin dagli anni '40, prima attraverso la filosofia indiana e poi attraverso il buddismo zen. Egli applica un radicale riduzionismo fenomenologico all'esperienza estetica della musica, abbandonando ogni aspettativa espressiva e comunicativa nei confronti dei suoni.

L'approccio di Cage è quello di non reagire emozionalmente alla musica, di annullare le aspettative verso i suoni che udiamo, senza giudicarli secondo il metro dell'estetica, restando il più possibile aperti ad una nuova esperienza. Essere aperti e vuoti, aperti a una nuova esperienza, vuoti dai condizionamenti del gusto.

[...] adoro i suoni del mio ambiente, qualsiasi essi siano, perché tutto in loro condivide questa bellissima libertà. Questi suoni dell'ambiente quotidiano, quando compongo, rappresentano per me una sorta di modello.<sup>2</sup>

L'esperienza dell'ascolto è orientata dunque a “liberare i suoni dai miei concetti di ordine, sentimento e gusto”<sup>3</sup>. Cage rivolge massima attenzione alla natura del suono in sé e la sua ricerca compositiva è orientata verso un approccio di tipo fenomenologico verso il fenomeno sonoro inteso e ascoltato come “manifestazione”, piuttosto che all'organizzazione delle tradizionali relazioni armoniche nel tempo.

Così intendo sbarazzarmi della concezione tradizionale secondo la quale l'arte rappresenta un mezzo di autoespressione, sostituendola con la concezione che intende l'arte come mezzo di automodificazione, e ciò che altera è la *mente*, e la mente è nel mondo e costituisce un fatto sociale. . . Noi cambieremo in modo meraviglioso se accetteremo le incertezze del cambiamento e questo condiziona qualsiasi attività di progettazione. Questo è un valore.<sup>4</sup>

In questa prospettiva è capitato che Cage fosse ben disposto ad aprire le finestre delle sale da concerto durante le sue esecuzioni, per permettere ai suoni dell'ambiente di circolare liberamente, interrompendo in maniera imprevedibile il flusso della musica che veniva eseguita. Non si trattava di un'azione di disturbo, ma poteva divenire un arricchimento in termini musicali e in termini di esperienza. In questo senso inventò *4'33"*, un pezzo in cui l'esecutore deve rimanere quasi completamente fermo e i suoni e i rumori non previsti che sarebbero giunti alle orecchie del pubblico. Si può dire che *4'33"* rappresenta un manifesto di ciò che Cage intende per paesaggio sonoro.

### **Natura e tecnologia**

Quando parla di *ambiente* Cage non esclude la tecnologia, verso la quale anzi ha sempre avuto un grande entusiasmo progressista e modernista. Il concetto di “ambiente sonoro” in Cage non corrisponde all'idea di paesaggio naturale incontaminato: la natura è il processo

1 J. Cage, *Per gli uccelli: conversazioni con Daniel Charles*. Torino: Testo & immagine, 1999, p. 235

2 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*. Roma: Socrates, 1996, p. 315.

3 Ivi, p. 238.

4 Ivi, p. 296.

che regola il farsi e il disfarsi di ogni cosa. Si può dire che la tecnologia è, secondo il compositore, *l'ambiente naturale* dell'uomo.

Cage non interroga la Natura come fa Messiaen, che trova nel canto degli uccelli la perfezione, un modello di armonia superiore. Non c'è in lui un atteggiamento panico nei confronti della natura, né la ricerca di un'armonia ideale. Quando parla dei suoni dell'ambiente intende *tutti* i suoni, affermando il valore di un'attitudine di totale accettazione del "paesaggio sonoro" quale che sia.

Una delle prime cose che ho fatto, che è anche ciò che mi pare abbia fatto la natura, è stata di non fare una partitura fissa. Quando ho tre suoni, non penso che debba venirne prima uno, poi l'altro, e poi l'altro ancora, ma che possano presentarsi insieme in un modo qualsiasi, e questo è ciò che accade esattamente agli uccelli e alle automobili e così via. In ogni caso è proprio quella libertà da una relazione fissa a introdurmi ai suoni dell'ambiente che mi circonda.<sup>5</sup>

In un pezzo come *Ryoanji*, del 1983, per orchestra, vi sono 20 parti che possono essere affidate a uno qualunque dei 20 strumenti previsti. Qui si comprende in che senso la natura nel suo modo d'agire rappresenti un modello per comporre musica "entrando" nel processo naturale dei suoni: "Tutti gli strumenti suoneranno seguendo lo stesso ritmo, e tutti gli strumenti potranno produrre qualsiasi suono, o qualsiasi combinazione di suoni che sono in grado di produrre. Una volta che un musicista ha deciso quale suono intende produrre, nel corso dell'intera esecuzione, sia che si tratti di una prova o di un concerto, dovrà ripetere lo stesso suono, esattamente come fosse un percussionista con un singolo strumento a disposizione. Nella partitura ci sono delle notazioni che prescrivono di suonare o più veloci del tempo, o più lentamente, oppure in tempo. E ce ne sono altre che prescrivono di suonare una nota per una durata inferiore a quella indicata, oppure rispettandone esattamente la lunghezza. Queste sono le uniche variazioni previste."<sup>6</sup> Il risultato è una rete informale di sonorità che si sovrappongono, in un contrappunto denso di silenzi, attese, sospensioni. L'ascolto non può che risolvere per un totale abbandono di qualsiasi pretesa "organizzativa" e dedicarsi alla sostanziale accettazione delle sonorità che si distribuiscono nello spazio.

L'accezione di "naturalismo" nella filosofia musicale di Cage è radicalmente declinata secondo la concezione orientale, in cui l'arte cerca di cogliere il principio attivo che agisce nella natura. I principi agenti sono in continuo equilibrio tra loro, senza un disegno divino che ordina le cose. Nell'ottica orientale è completamente assente un fine teleologico, per cui l'esistente, incluso l'essere umano, è già il segno di un equilibrio, precario e in incessante mutamento. In un giardino zen un ramo secco o parzialmente rotto che pende non viene staccato dalla chioma, per preservarne la presunta armonia. I monaci in quel caso si ingegnano con pali e legacci di sostegno, in modo da preservare il processo naturale della pianta.

L'arte orientale considera quindi l'imitazione della natura come un ascolto, una testimonianza del principio agente che vive in essa. Ed è precisamente in questo senso che Cage sostiene che la musica deve imitare la natura nel suo modo d'agire. La musica non è "il dirsi del musicista", ma il campo del "dirsi del suono".

Il nostro atteggiamento estetico dovrebbe diventare sempre più aperto a tutto ciò che può accadere, dal momento che il mondo, il reale non è un oggetto. È un processo.

Cage considera la pratica e l'ascolto della musica come una possibilità di avvicinamento alla

---

<sup>5</sup> Ivi, p.309.

<sup>6</sup> Ivi, p. 150.

natura, in un progressivo lavoro di osservazione e, parallelamente, attraverso una progressiva rinuncia del nostro arbitrio soggettivo. Si conosce di più esplorando che formalizzando una relazione, ricreando una situazione sempre nuova invece che avendo a disposizione un oggetto fisso davanti a sé.

L'organizzazione dei suoni è simile a una costellazione. I suoni, dice Cage, nella misura del tempo sono come le stelle. "È possibile mettere in relazione un certo gruppo di oggetti all'interno della diversità degli elementi ed identificarli come un oggetto chiuso, battezzarli con un nome. Oppure è possibile vedere un gruppo di cose differenti e distinte, che nello stesso tempo non si faranno ostruzione. Sono se stessi. Allora ho, semplicemente, un gruppo di stelle."<sup>7</sup>

Della molteplicità del reale la musica di Cage è una proposta di scrittura, dal volto cangiante e dall'indefinibile forma, come i *mobiles*, le sculture aeree di Calder: a partire dalla nostra incapacità di contenere le infinite diversità, le irriducibili differenze, Cage si interroga sulla ricerca di un diverso a priori conoscitivo. Egli cerca l'esperienza nuda, condivide il riso "non senza un certo malessere" di M. Foucault di fronte all'enciclopedia cinese<sup>8</sup> di J.L.Borges.

### **Continuità della discontinuità**

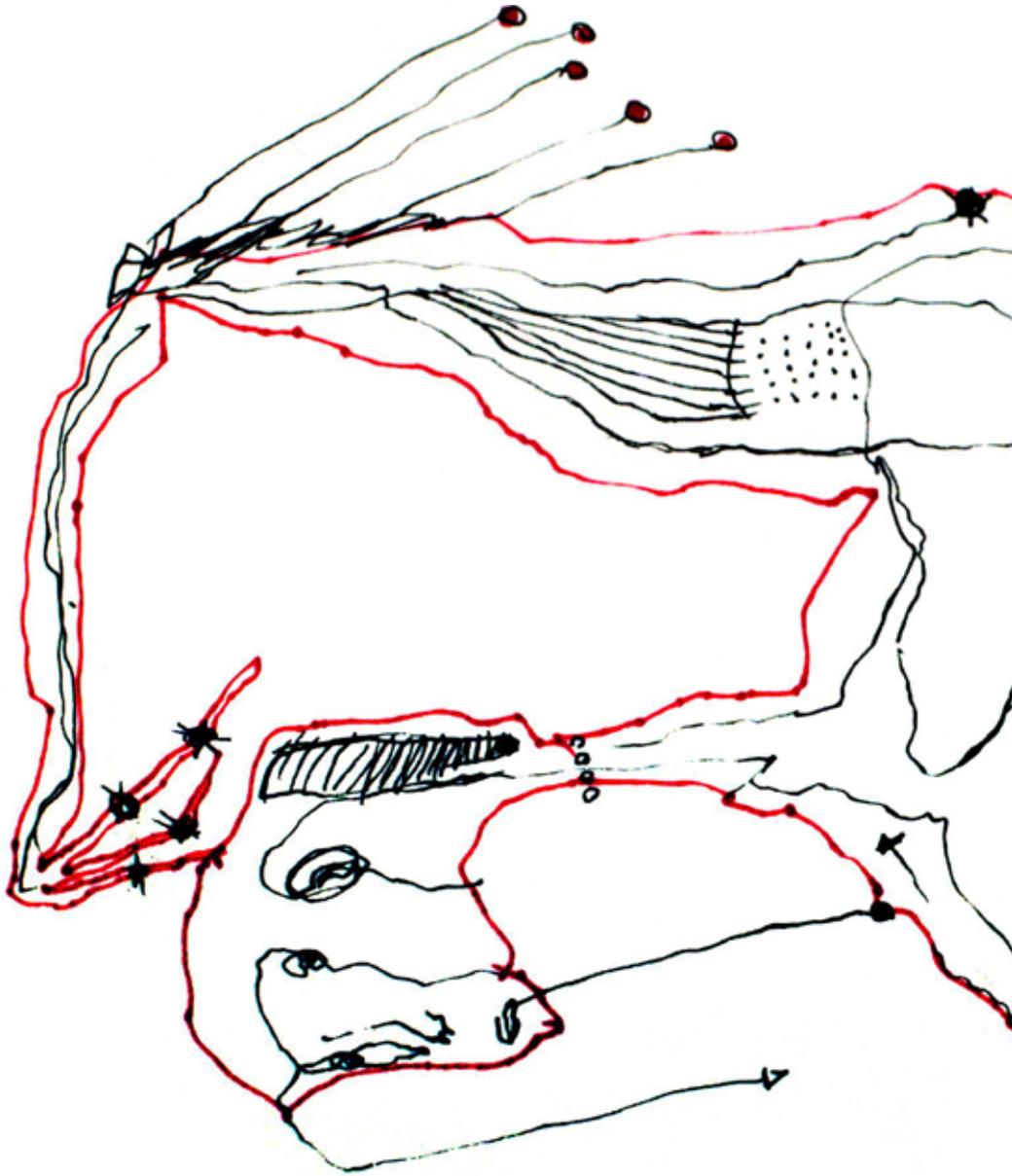
L'ascoltatore è posto, positivamente, di fronte al disordine: come tale infatti il suo orecchio percepisce la nuova geometria. Molte opere di Cage, per la decontestualizzazione dei luoghi e delle modalità tradizionali di fruizione della musica, favoriscono il disorientamento dell'ascoltatore e non si oppongono alla possibilità di essere interrotti. Non riconosciamo più "in relazione" gli oggetti, i suoni: è la dimensione dell'*eteroclitico* dove le cose sono poste, disposte in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare uno spazio che le accolga.

L'ecologia musicale di Cage, in sintonia con l'etica anarchica e ambientalista di Thoreau quanto con le discipline orientali, non può infine prescindere dal riconoscimento della "continuità della discontinuità" della natura, irriducibile ad ogni semplificazione razionale operata dall'uomo.

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> "Codeste ambiguità, ridondanze e deficienze ricordano quelle che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un'enciclopedia cinese che s'intitola Emporio celeste di conoscimenti benevoli. Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in: (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche". Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, vol. I. Mondadori, Milano 1984, p. 1004-1005. Il saggio è intitolato "L'idioma analitico di John Wilkins" ed è contenuto nella raccolta *Altre inquisizioni* del 1952.



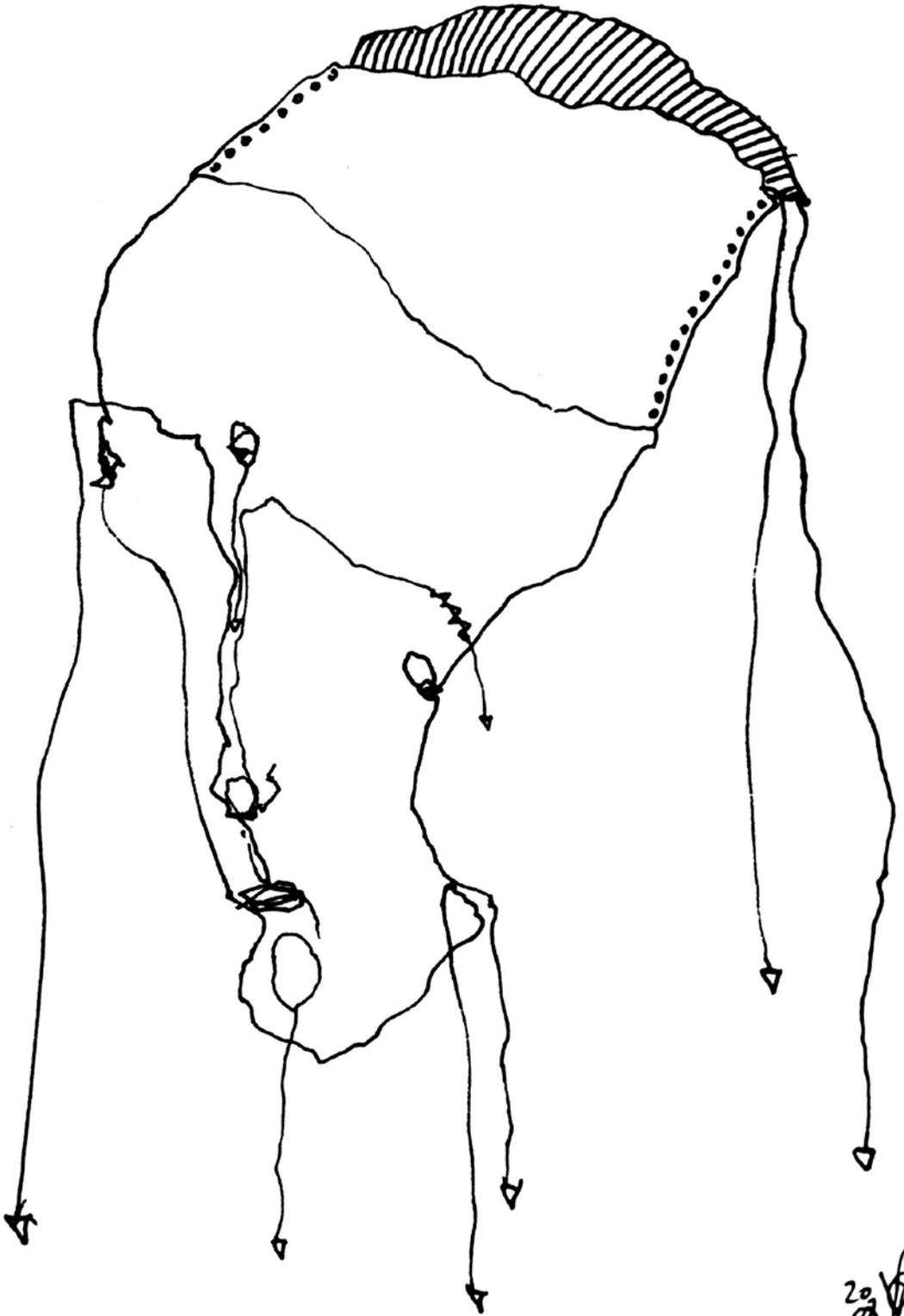
*Julien Lehembre (34) is a self-taught French artist based in Paris, working mainly with the Petitjean gallery (Aix-en-Provence). In his recent works, he explores the individual and social unconscious, mixing different media, such as painting, collage, audio, and video. His drawings are characterised by an spontaneous line and a peculiar instinct for the figure. In this issue, we present a selection of ten untitled drawings from 2008.*

<http://www.julien-lehembre.com/>



*Lilian is an independent producer active since early 1990s in the ambient/ drone scene. Inspired by a wide range of eclectic – not only musical, but also cinematographic, literary and visual – influences, Lilian constructs soundscapes often inspired by Alpine natural landscapes. In this issue, we present a few excerpts from works composed over the course of the last ten years.*

*[bregndelors@gmail.com](mailto:bregndelors@gmail.com)*



20/08

# Soundscapes, events, resistance

**Andrea Mubi  
Brighenti**



Put it bluntly, a soundscape is the sonic counterpart, or component, of landscape. From such minimal assumption, some interesting consequences follow: just as landscape is far from being a simple stage-set upon which events take place, soundscape, too, is itself *evental*, i.e., it *consists of* events. Not only because its nature, far from being acoustics is always ‘psychoacoustics’, as Murray Schafer (1977/1994) first argued. Processes of environmental perception are of course there. Yet, what is most relevant for our current exploration on soundscapes is, I think, the deeply *social*, rather than psychological dimension of perception. In slightly different terms, the most exciting part of the story is the *environment* itself. The environment as a series of acts, speeds, influences, fading points, and affections – nothing more and nothing less than what *the social* is.

Notably, a concern for the environment lies at the root of soundscape research. The 1970s World Soundscape Project – launched at Simon Fraser University, Canada – which provided the first systematic attempt to define and document the ongoing transformations of soundscapes in different regions of the world, was particularly concerned with the issue of soundscape pollution in the industrialised world. Consequently, much soundscape research has been devoted to study sonic pollution and noise reduction policies.

However, the most important conceptual innovation brought about by people like Murray Schafer and Barry Traux at the WSP, later to be developed in the 1990s by the World Forum for Acoustic Ecology, is precisely the *ecological* understanding of soundscape, inspired by thinkers such as Gregory Bateson (1972). The ecological perspective consists of a *holistic* and *relational* point of view on heterogeneous ensembles, systems, or environments. Building on such insight, Schafer proposed to imagine the soundscape as a type of composition, whose basic constituents are ‘keynotes’, which confer the fundamental background tonality of a soundscape, ‘sound signals’, which designate foreground sonic events, and ‘soundmarks’, the most audible and significant references in a soundscape.

Empirically, the WSP diagnosed the increasing impoverishment of contemporary soundscapes. Their claim was that hi-fi soundscapes, where one can find a great deal of diversity among many unamplified sounds, are being replaced by lo-fi soundscapes, where diversity is reduced to a few number of amplified sounds. With this diagnosis, the WSP somewhat aligned itself to a much older anti-urban mood – which traces back to, at least, Jean-Jacques Rousseau – denouncing city life as dirty and noisy, but also morally corrupted, anomic etc. Since late 19<sup>th</sup> century, debates on the sonic texture of the city are clearly part of the social and economic conflicts linked to opposing visions of urban development and class relation-

Andrea Mubi Brighenti researches into space, society, and power. He is focusing more and more on understanding and describing the nature of urban environments.

[andrea.mubi@gmail.com](mailto:andrea.mubi@gmail.com)



ships (see e.g. Garrioch 2003; Payer 2007).

Furthermore, the conceptual revolution in 20<sup>th</sup> century music due to composers such as John Cage revealed that there is no intrinsic difference between noise, sound, and music, thus emptying the conservative elitist taxonomy of upper classes music versus lower classes noise, as well as other taxonomies based on clearcut dichotomies between nature and culture (whose traces can still be found in Henri Lefebvre). That revolution was essential to enlarge and liberate the aural field. On the other hand, Schafer himself stressed that the

*What we must tackle is the ensemble of events that transverse the soundscape and concentrate in points and moments of action. Raising the issue of the vanishing point of sound objects, the concept of soundscape also raises the issue of the vanishing points of agency or, more precisely, the points where agency becomes agencement, linkage.*

problem with urban soundscapes is not the level of sound, or noise, *per se*. Rather, it lies in the sclerotisation of urban soundscape, which is but the sonic counterpart of the dull domination of functionalism and the primacy of the economic

reason. It is not so much a matter of

quantity, but quality. It is the impoverishment, lack of diversity, surprise, and eventality in urban soundscape that makes it depressing.

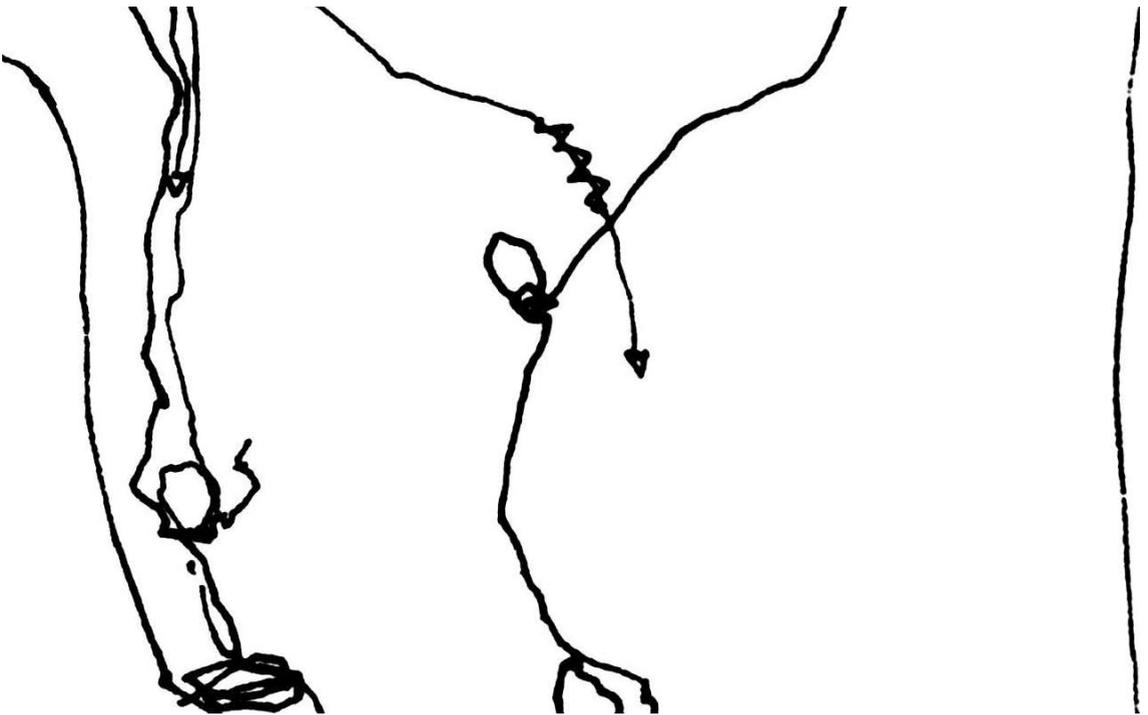
It is important to remind that Schafer's reflections and the WSP experience originated at a time when the effects of industrial capitalism were at their peak. Today, we recognise that, conversely, even diversity does not mean quality. Just to say, now that we have hundreds of customised cell tunes constantly ringing here and there with all the (un)imaginable sounds of the world, we don't necessarily feel better. Fact is that advanced capitalism has replaced the monolithic quality of industrial capitalist soundscapes with the amusement of variation and, even better, with variation by any means, including in the aural sphere. The new spirit of capitalism has incorporated precisely the type of critique that denounced massification, lack of diversity and vitality in the Fordist model, and turned into its very strength (Boltanski and Chiapello 1999). 'Creative' capitalism – or even 'Deleuzian' capitalism, as it has been provocatively dubbed by Vandenberghe (2008) – asks diversity, variation, innovation, customisation and flexibility first.

What does this mean in the context of our discussion of soundscapes? It teaches, I think, an important lesson for the scope and the reach of resistance practices. Contemporary capitalism extracts surplus value from diffused social production; it acts by locating itself at the intersection of social forces. By doing so, it constantly extracts always new shapes (*Gestalten*, foregrounds) from the background. In the aural domain, it extracts sound objects from sound scapes. Such process of extraction is precisely the process of commodification, of creation of commodities that can be packaged.

This is possibly one of the reasons, if not *the* reason, why an ecological perspective on soundscapes is all the more important today. It is such perspective that we need to develop beyond the stage of system theory, based on some type of binary encoding of reality, such as shape / background. Thus, the most important move to undertake resistance today is actually question the ontologised dicotomy of the foreground / background from an ecological perspective, in order to uncover the politics of perspective and the politics of thresholds that are at work. Resisting means being concerned with the vanishing points of sound objects as well as with the *perspectives* and the *thresholds* that define those thresholds. Hence, the importance of an enlarged ecology of sound in the city (see Atkinson 2007).

Conceptually and empirically, we must tackle the transversality of movements that inces-

santly go from the sonic background to the foreground and vice versa, insubordinate to established hierarchies and commodifying purposes. In order to do so, we must first of all retrieve and excavate the materiality of the process. Soundscapes are aesthetic, sensorial; and because the very distinction between different senses is artificial is the preobjective disposition of having a body and being engaged in a world that matters to us (Merleau-Ponty 1945). Second, we must recognise that soundscapes *act*. What we must tackle is the ensemble of *events* that transverse the soundscape and concentrate in points and moments of action. Raising the issue of the vanishing point of sound objects, the concept of soundscape also raises the issue of the vanishing points of agency or, more precisely, the points where agency becomes *agencement*, linkage. Our conception of resistance must be liberated from the received models of action. This is clear when we set ourselves in a soundscape. And it is the only open path for all the practices of ecological resistance today.



References

Rowland Atkinson (2007) 'Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space'. *Urban Studies*, Vol. 44, No. 10: 1905-1917.

Gregory Bateson (1972) *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.

Luc Boltanski and Ève Chiapello (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

David Garrioch (2003) 'Sounds of the city'. *Urban History*, Vol. 30, No. 1: 5-25.

Maurice Merleau-Ponty (1945) *Phénoménologie de la perception*. Gallimard: Paris.

Peter Payer (2007) 'The Age Of Noise. Early Reactions in Vienna, 1870–1914'. *Journal Of Urban History*, Vol. 33, No. 5: 773-793.

R. Murray Schafer (1977/1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Frédéric Vandenberghe (2008) 'Deleuzian capitalism'. *Philosophy and Social Criticism*, Vol. 34 No. 8; 877-904.



# My Sound Is My Life

Macchine sonore non omologate nella metropoli

**Antonio Bove**



Antonio Bove è nato, vive e lavora a Napoli. Medico e militante del CSOA Officina99, fa parte della crew del Bruciatown Fa-Mass Sound System.

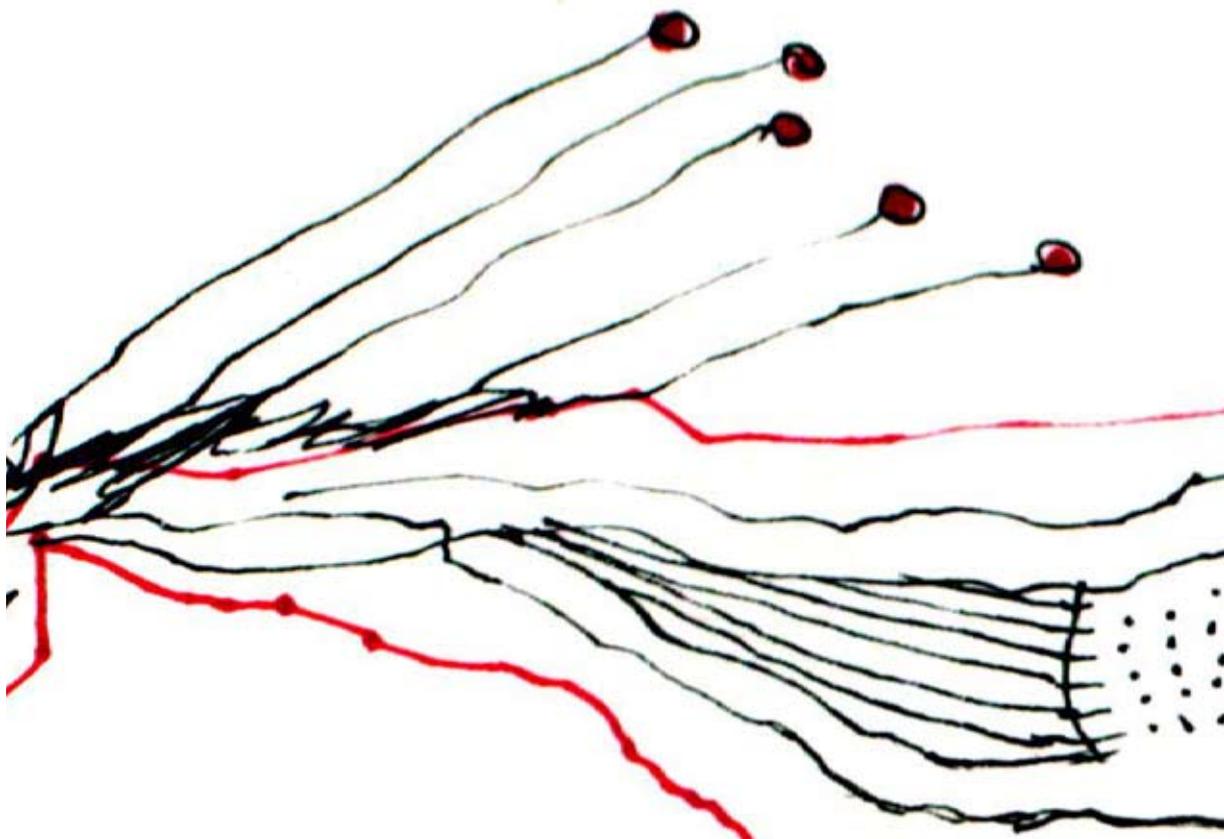


Nell'ordine costituito della metropoli, i luoghi del divertimento sono spazi interni ai processi di

accumulo, funzionali al ritmo della produzione. L'Ordine stabilisce un posto preciso per "lo svago" inserito nella settimana lavorativa come elemento di ricarica per l'uomo-lavoratore, traendone anzi profitto. Da sempre, tuttavia, esistono nel corpo sociale tendenze antisistemiche che provano a sottrarre l'ambito della produzione e fruizione artistica al circuito delle

*When I play on my fiddle in Dooney,  
Folk dance like a wave of the sea...*

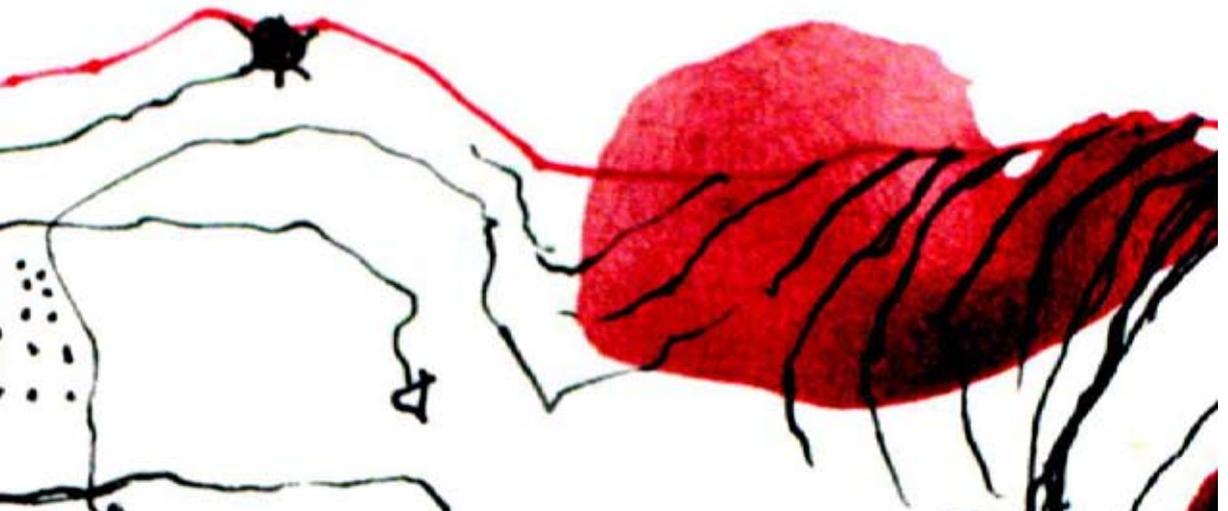
**W.B. Yeats**



merci, ricollocandolo al di fuori della catena di montaggio. La musica, le arti visive diventano spesso, all'interno della metropoli, elementi di aggregazione di soggettività che esprimono culture antagoniste alla macchina del Capitale. Basti pensare alle "bande" aggregate intorno al rap, alle crew di "graffitari" che sovvertono la cromatografia delle città o ancora alle folle nomadi dei ravers. Il potere evocativo della musica, in particolare, ha da sempre fatto sì che nascessero aggregati umani nuovi, accomunati dall'amore per uno stile musicale che diventa, per quelle comunità, il codice aperto di segni con cui rappresentare la propria vita interiore. Nel vasto panorama delle "tribù sonore", che intorno alla passione per la musica hanno dato vita a culture irregolari, conflittuali con la società dominante, l'esperienza dei sound system è una di quelle che da vent'anni circa lascia il suo segno nella società italiana. Gli anni Novanta sono stati la ribalta, nel nostro Paese, per quelle tribù metropolitane che manifestano la propria insofferenza rispetto ai codici "ufficiali", ritagliandosi uno spazio proprio dentro cui vivere le proprie passioni. Nasce da questa insofferenza e dall'incontro naturale con lo spazio dei centri sociali, il legame fra strutture politiche e "microcosmi culturali" della metropoli. Techno ravers, posse, crew hip hop: sono numerose le esperienze che hanno intrecciato il loro percorso con le strutture autogestite nel nostro Paese e il legame è fortissimo anche per la vicenda dei *sound system*.

### **Sound system experience**

Il sound system è una pratica di assalto sonoro alla metropoli. Sound system letteralmente indica l'impianto per la trasmissione del suono. Negli ultimi anni la diffusione del reggae tra le fasce giovanili ha attirato l'attenzione del mercato determinando l'apertura di un ulteriore settore proficuo dell'industria del divertimento. È facile leggere su flyers e manifesti la sigla "sound" con cui gruppi di dj si fanno chiamare, pur non avendo alcun legame con la sound





system culture se non la passione per la musica “in levare”. Si tratta in realtà di una sigla che agisce da marchio di vendita, che colloca in maniera rapida lo spettacolo proposto nell’ambito, vago e ambiguo, del reggae come su uno scaffale di vendita. Lontani da tutto questo, con ostinata pazienza, gruppi di sound system provano a tenere in piedi uno spazio alternativo dentro cui far vivere una cultura irriducibile al night club. I sound system proliferano nonostante tutto, in un ambito che prova a resistere al mercato, ponendo le basi di una socialità “differente”.

Il sound system è la famiglia, il complesso circuito degli affetti e la convergenza delle idee di una crew che ruota intorno a un impianto. Montagne di vinili, grovigli di cavi, notti insonni riempite dai subwoofer ma soprattutto il sound. La montagna di casse è il centro della vita del sound system, senza di esse si è qualcosa di diverso, magari più divertente ma non un sound. L’autocostruzione dell’impianto è un elemento strutturale di questa cultura. La presenza di questo elemento distingue due universi distinti, la crew di dj dai sound system operators, da chi cioè costruisce il proprio suono. Nella misura in cui il sound system è un mezzo di comunicazione che prova a mettere in scena il proprio tessuto emozionale rendendolo pubblico e quindi politico, è chiara l’importanza di ottenere un suono proprio. Un suono, cioè, che non insegue un modello ideale, ma esprima la propria sensibilità. La preminenza dei bassi, in un sound system Roots che fonda il suo messaggio di libertà su un’attitudine “naturale” in quanto libera da imposizioni sociali, è la rappresentazione di quel suono profondo del mondo che non può essere espresso altrimenti. Un sound system Roots basa la sua ricerca sonora su un equilibrio tutto personale fra le frequenze e su una ricerca musicale che esprima pienamente la propria emotività. La creazione di un luogo autonomo nel contesto metropolitano, dentro cui batta il ritmo cardiaco della vita, come condizione essenziale alla produzione di una socialità nuova. Libera, gioiosa, ostinata nella sua ricerca di uno “spazio altro” rispetto a quello assegnatole dalla fabbrica sociale.

È per realizzare tutto questo che una crew vive intorno alla costruzione del proprio sound, fabbricando casse e amplificatori. Ponendo le basi tecniche alla diffusione del proprio suono, unico e irripetibile perché diretta espressione della propria visione. Della propria cultura. La costruzione di un’impianto, perciò, è l’elemento essenziale del sound system, che oppone alla serialità del processo produttivo l’imperfetta bellezza dell’artigianato. In questo senso anche l’ostinato utilizzo del vinile nell’era dell’mp3 risponde all’esigenza di diffondere sonorità gracchianti ma originali, su cui lavorare con il preamplificatore per ottenere il suono desiderato. Il centro di questo rapporto è allora il legame fra le casse e il loro *operator*. Figura ben diversa dal dj, il *selecter* modula il suo agire con il collettivo dei danzanti che esprimono il loro giudizio estetico sulla musica selezionata. Quando il gradimento è alto, il *selecter* riavvolge il disco e il brano ricomincia. Questa pratica di interazione fra individui in consolle e danzanti è alla base della dancehall, durante la quale il rapporto tra *selecter*, mc e “ballerini” è assolutamente paritario, la consolle non è posta su un palco ma sulla stessa dancefloor.

Una dancehall è un’esperienza emozionale in cui la crew e la folla danzante creano uno spazio paritario differente da quello di qualsiasi discoteca, dove la consolle del dj, posta in alto, al centro degli sguardi diffonde musica e il pubblico la riceve. Nella dancehall il rapporto è completamente alterato, si crea uno spazio comunitario, la station è al centro della folla, i corpi si muovono intorno al *selecter* interagendo, chiedendo bis, urlando il loro gradimento o le loro richieste. Teatro naturale di questa esperienza sonora ed emozionale che è la dancehall, è la Natura. Boschi, spiagge, pinete ma anche strade, ghetti metropolitani, fabbriche abbandonate, centri sociali.

## Insoliti Carnevali

A Londra, città in cui l'esperienza del sound system, importata dalla Giamaica, si è profondamente modificata nel tempo assumendo connotati "urbani", l'esperienza del Carnival di Notting Hill, oggi tutelata e commercializzata sapientemente dalla municipalità, è l'evento paradigmatico per comprendere quanto il rapporto tra i sound system e le strade, le arterie della metropoli sia forte. Il Carnival sfila da quarant'anni per le strade di West London riempiendo l'atmosfera grigia di Londra di musica e cultura caraibica. Questo atipico

Carnevale d'Agosto, dentro cui da sempre hanno un ruolo di primo piano i sound system roots più celebri della scena britannica, è il modello su cui sono state realizzate anche in Italia le prime street dancehalls, in cui la commistione tra politica e gioia ha generato

prospettive nuove ed affascinanti. Da Londra, dalla sua genesi interna alla convivenza e agli scontri tra i Caribbeans e gli inglesi, il Carnival arriva in Italia all'inizio degli anni Novanta e incontra subito la politica, innovandone le forme dello "stare in piazza" e le modalità di propaganda. In quegli anni i centri sociali, con la loro apertura alla ricezione e sperimentazioni di linguaggi innovativi, recepiscono la grande carica mitopoietica del Carnival e ne trasferiscono i linguaggi dentro le manifestazioni politiche. Il corteo è defunto e in questo assassinio i sound system sono pesantemente coinvolti.

*Il Sound System è una macchina culturale in grado di mettere in relazione dal punto di vista fisico ed emozionale numerose comunità danzanti che accorrono al suono delle casse, trasformando pezzi di città in luoghi di rappresentazione del desiderio.*

## Nuovi linguaggi politici. La Street parade

Questa innovazione dello stare in piazza, dell'utilizzo dei linguaggi politici è direttamente collegata al forte legame che si stabilisce da subito fra sound system che cominciano a nascere in Italia all'inizio degli anni Novanta e i Centri Sociali stessi, luoghi che accolgono queste nuove tribù metropolitane fino a diventarne, per alcuni anni o per sempre, la casa. Nel corso degli anni la "forma parade" del corteo è divenuta insostituibile come modo di prendersi fisicamente e sonoramente le strade, coniugando le parole d'ordine degli eventi con la grande carica di gioia messa fisicamente in campo da migliaia di "militanti ballerini" opposta alla grigia compostezza dei cortei tradizionali. Il corteo e la festa si fondono progressivamente rendendosi indipendenti dalla scadenza del Carnevale stesso, prestandosi invece alla comunicazione politica e stravolgendone gli stili.

La street parade è un evento in cui si concatenano stili politici, culture alternative e singolarità non per mostrare la propria appartenenza a una "famiglia" politica come avviene nei tristissimi cortei di partito. Nel suo essere Carnevale in quanto rottura "del quotidiano con l'avvento dell'alterità" (A. Tiddi), la street mette insieme militanza e allegria, alla "rappresentazione" di qualcosa (un partito, un'area di militanti, un gruppo di rivoluzionari) sostituisce la vita stessa agitando i sensi, muovendo i corpi. Facendo, insomma, politica con i segni, giocando con essi e moltiplicando le possibilità espressive dei vecchi slogan, superando anche le perplessità di un certo ceto politico ortodosso, preoccupato che la comunicazione visuale e sonora della street parade non riesca a comunicare "il" messaggio politico. La street parade è politica senza bisogno di messaggi già codificati e i sound systems, indipendentemente dal genere musicale, di questi nuovi linguaggi sono stati i vettori principali.

## Assalti sonori

Viste da questa angolazione, propria solo di una parte dell'arcipelago dei sound italiani, è

chiaro che le possibilità di utilizzo di questo straordinario mezzo di comunicazione sociale vadano ben oltre la "serata di svago". Il Sound System è una macchina culturale in grado di mettere in relazione dal punto di vista fisico ed emozionale numerose "comunità danzanti" che accorrono al suono delle casse trasformando pezzi di città in luoghi di rappresentazione del desiderio. Intensità del suono, profondità culturale, gioia dello stare insieme. Tutto questo costituisce il tessuto su cui si sviluppa un linguaggio che è politico in sé e non ha bisogno di slogan.

La tribù danzante occupa un luogo della metropoli e lo trasforma, sottraendolo all'uso produttivo. Piazze e strade di giorno soffocate dal traffico, spiagge demaniali abbandonate perché "pubbliche" ma improduttive, capannoni ridotti a scheletri dalla delocalizzazione della produzione. Le tribù danzanti riempiono spazi portando al loro interno linguaggi nuovi, relazioni, cullando le proprie emozioni sui ritmi diffusi dagli amplificatori. Tutto questo è in sé politico e non perché fornisca risposte o indichi vie da seguire ma perché pone domande. C'è spazio per un utilizzo nuovo dello spazio urbano? E' possibile ripensare il concetto di "pubblico"? Ridefinire le relazioni fra individui e il loro modo di condividere spazi? In questo porre interrogativi (e additare moltissime contraddizioni) sta la valenza tutta politica di questa "cultura". Ecco allora che assume un senso nuovo, per una crew che non sia solo un gruppo di "artisti" ma un collettivo militante, assemblare impianti, costruire suoni, creare eventi. Far vivere un sound e la comunità che nel suo stile si riconosce vuol dire per noi tenere in piedi un progetto di sovversione dei codici metropolitani. Tenendo presenti i propri limiti, certo, ma anche la propria insopprimibile attitudine ad essere estranei all'ambito del Potere. Una attitudine genuinamente *roots*.



# Rumori indecorosi

## L'organizzazione sonora dei centri storici

**Penelope**



Siamo a Trento. Il 19 febbraio 2008 un articolo a fondo pagina di un quotidiano locale titola: "Giro di vite sull'arte di strada". Il consiglio comunale sta approvando delle modifiche al regolamento di polizia urbana che prevedono misure restrittive per l'arte di strada. Questo perché, scrivono i giornali, la polizia municipale riceve continue lamentele da parte di chi risiede e lavora in centro: "Credetemi, – è il ritornello – ascoltare per ore 'O sole mio' sotto l'ufficio non è affatto piacevole". Per contro gli artisti e musicisti di strada rispondono con una manifestazione e una petizione: "La musica, il teatro, persino la poesia sono arti nate in strada: entrarono poi nei palazzi imperiali, nelle corti del re, nei castelli dei signori, ma la strada rimase non solo il luogo genetico di ogni forma d'arte, ma soprattutto lo spazio adatto alla sua piena e libera espressione". Su proposta della polizia municipale, il Comune di Trento individua 27 aree entro le quali è possibile suonare liberamente dalle 9 alle 20 nel periodo invernale, e dalle 9 alle 22 nel periodo estivo. Nelle altre zone della città, incluso il centro storico, è obbligatorio notificare in anticipo la performance, che deve essere svolta in specifiche fasce orarie. E' inoltre vietato suonare per più di due ore nello stesso luogo.

Ancora Trento e articoli di giornale, ci muoviamo stavolta nel mondo degli happy hours. Stando ai quotidiani, la "movida" locale si sviluppa in modo alquanto rumoroso. Si parla di "Pub fracassoni" e di "note moleste", locali multati e strade che all'indomani delle serate festose appaiono come "campi di battaglia", dove i pedoni faticano a muoversi tra i cocci di vetro delle bottiglie. Ancora una volta è la polizia municipale chiamata ad intervenire contro i rumori molesti. In più, il Comune di Trento promuove una campagna pubblicitaria per sensibilizzare la popolazione degli aperitivi a ridurre il volume nelle ore notturne: "Meno rumore, più a lungo" recita il cartellone, sullo sfondo di un profilo di donna che mima il gesto del silenzio, con l'indice a serrare la bocca.

Il discorso sul rumore e la città non è nuovo. Come racconta Peter Payer (2007), nella Vienna di fine '800, la rapida trasformazione delle condizioni acustiche corre parallela alla rapida urbanizzazione e industrializzazione: si sviluppa un'intolleranza a questi fenomeni tanto che viene fondata una lega contro il rumore, in chiave antimodernista. Tra i rumori molesti c'erano quelli legati al traffico, ma anche quelli dei venditori ambulanti e degli artisti di strada. Come risposta all'aumento dei rumori e agli altri aspetti legati alla complessità urbana, l'amministrazione viennese cominciò ad adottare misure che prevedevano la compartimentazione degli spazi. I percorsi carrabili furono separati dai percorsi pedonali, i segnali sonori per la regolazione del traffico vennero sostituiti da quelli visivi, fu proibito ai suonatori di strada di esibirsi nel centro storico della capitale e le figure appartenenti ai più bassi strati

Il progetto "Penelope – le trame emergenti del tessuto urbano" lavora sulla cartografia delle pratiche urbane, ed è curato da Claudio Coletta, Francesco Gabbi, Giovanna Sonda nell'accogliente mansarda dell'Istituto Regionale di Studi e Ricerca Sociale di Trento.

[www.progettopenelope.net](http://www.progettopenelope.net)



sociali vennero ghettizzate. Il tutto secondo l'idea della zonizzazione funzionale tra aree residenziali, industriali, commerciali.

In definitiva, la disciplina del suono contribuisce in modo significativo a trasformare l'organizzazione e l'esperienza dello spazio urbano. La proprietà 'dissonante' dei fenomeni si estende oltre l'aspetto meramente sonoro, si fonde con l'osceno, il disgustoso.

Allo stesso modo, per Trento la questione non riguarda tanto cosa sia arte o rumore,

*La questione non riguarda tanto cosa sia arte o rumore, divertimento o disturbo della quiete, quanto il "decoro" del centro storico, ovvero "ciò che si addice", "ciò che si conviene" a questa parte di città. La dimensione del decoro si manifesta nel momento in cui ha luogo una controversia urbana, e le posizioni in gioco mettono in scena una versione specifica di città sulla base delle loro rispettive visioni.*

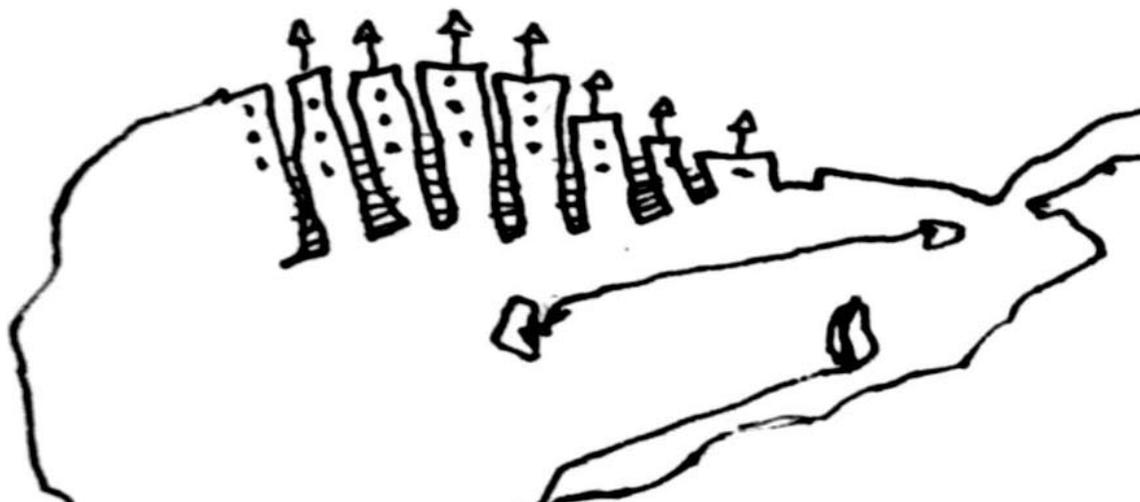
divertimento o disturbo della quiete, quanto il "decoro" del centro storico, ovvero "ciò che si addice", "ciò che si conviene" a questa parte di città. La dimensione del decoro si manifesta nel momento in cui ha luogo una controversia urbana, e le posizioni in gioco mettono in scena una versione specifica di

città sulla base delle loro rispettive visioni. Visioni messe in crisi dal carattere ingovernabile e appunto invisibile del suono, che sfuma i confini tra il pubblico e il privato, tra spazio urbano, ambiente lavorativo e domestico. I suoni della città, siano essi rumore o musica, allegria o schiamazzi sono comunque difficilmente classificabili e si situano oltre la portata degli strumenti amministrativi. Ciononostante, devono essere comunque regolati, misurati, ridotti alla cornice istituzionale e ricondotti al primato della visione.

La zona a traffico limitato (ZTL) incorpora la visione del servizio di polizia municipale e funge da modello per adottare le misure sulle emissioni sonore e sull'arte di strada. Il tentativo è quello di regolare pratiche e performance artistiche inglobandole in una griglia spazio-temporale, che disciplina visivamente il rumore e marca il centro storico in modo distintivo dal resto della città, come la parte più vulnerabile al rumore. Le aree in cui è possibile esibirsi senza notifica sono così relegate ai confini tra la zona del traffico automobilistico e quella pedonale, riservando per il centro storico le norme più restrittive per gli artisti. L'obiettivo è coordinare l'uso delle strade, avere un controllo preciso e conoscere direttamente dall'ufficio quali sono le strade già occupate e quale artista le sta occupando.

Con il regolamento predisposto dall'ufficio comunale è possibile determinare immediatamente se una strada è già occupata e quando sarà nuovamente disponibile. La natura dissonante del suono viene neutralizzata per rientrare nel dispositivo visivo della polizia municipale, si riduce il fenomeno acustico ad una dimensione spaziotemporale per renderlo governabile. Ma anche in questa prospettiva il suono eccede il suo involucro e 'invade' i luoghi deputati ad altre attività come il lavorare e il riposare: la sua proprietà di corpo estraneo ha la capacità di mettere in luce la natura molteplice di uno spazio urbano. Il suono si pone così come "straniero" che destabilizza la configurazione del centro storico come trionfo della visione sugli altri sensi, con le sue vetrine, i monumenti e i palazzi ben ristrutturati, ne fa soltanto una delle versioni possibili di decoro urbano.

Il centro storico non è più una fortezza medievale con le sue mura a protezione dall'invasore, ma la sua natura emerge come sovrapposizione di trame normative e materiali, sulla cui base i confini di ciò che ha lo stesso nome si ricombinano costantemente: la ZTL, la zonizzazione acustica che inquadra il centro storico secondo precise soglie di tolleranza espresse in decibel; il centro storico monumentale, il centro storico del commercio, il centro storico



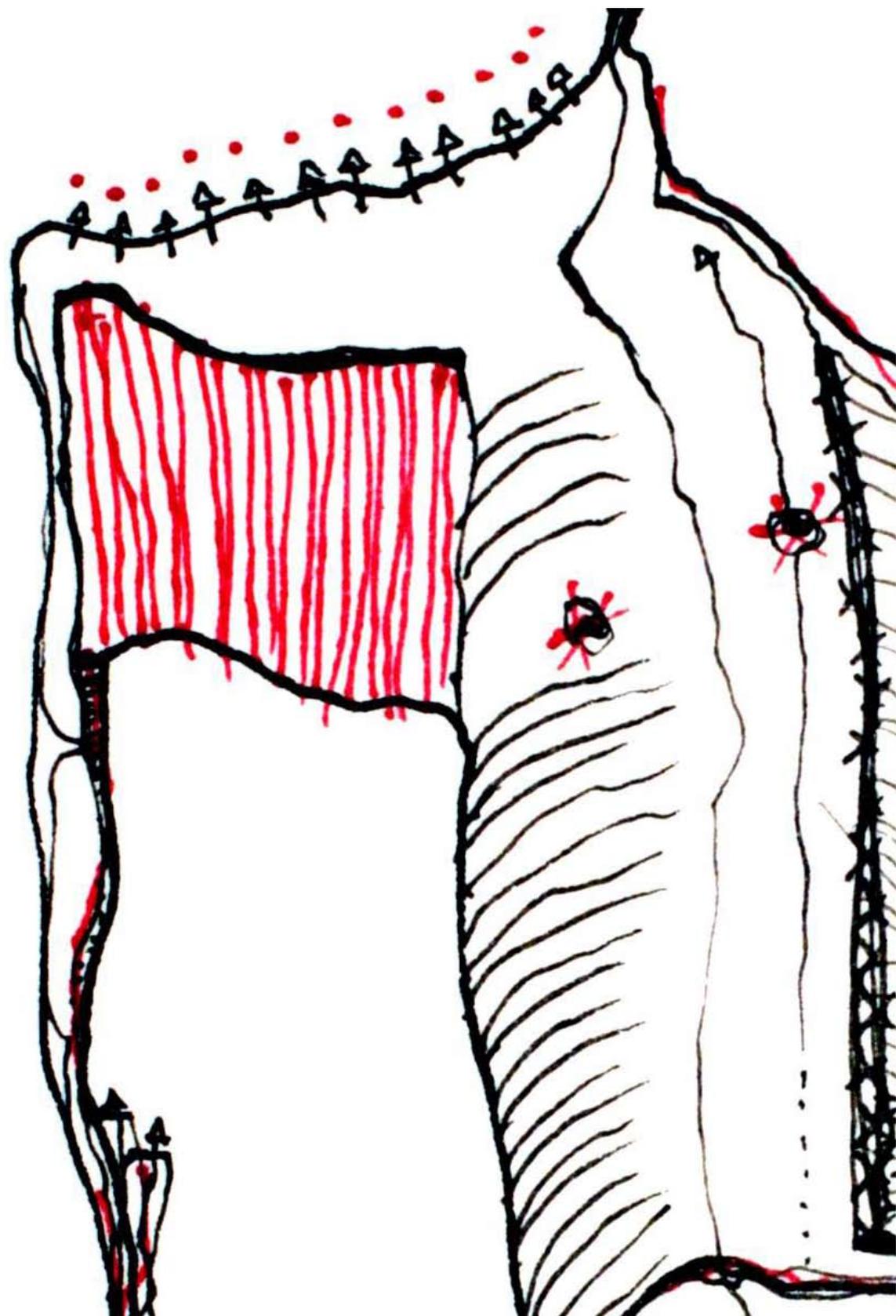
circoscrizionale. Il centro storico è un oggetto multiplo, la cui identità si costruisce a partire da concezioni diverse di adeguatezza e da paradossi del decoro: deve mantenere il silenzio, e però deve anche essere capace, in quanto centro, di attrarre le persone promuovendo "eccezioni pianificate" quali le Feste Vigiliane, i Mercatini di Natale, la Notte Bianca o il Festival dell'Economia. Il centro storico deve essere "storico", e per essere tale richiede regole precise di manutenzione, ma deve essere anche luogo della modernità e dell'innovazione.

Cosa si conviene dunque per il centro storico? In che senso questo spazio si presenta come decoroso, armonico? Se il decoro rappresenta il principio organizzativo attraverso il quale gli spazi del centro storico vengono regolati, si configura non tanto come qualcosa di già dato, quanto come un complesso e controverso convenire, che mette in luce le potenzialità e il divenire di questo spazio, ne negozia continuamente l'adeguatezza riaffermando la natura sinestesica dell'esperienza. L'interazione tra abitanti, operatori e frequentatori del centro storico, strade e piazze, studenti, regolamenti, polizie, costruisce un'idea di decoro multiforme, dinamica. Si può vedere come il concetto si muova in sincrono con le trame urbane che delimitano il centro storico, in un rapporto dialettico impossibile da fissare.

Non è dunque la legge o la regola che stabilisce cosa si possa o non possa fare nel centro storico, ma la regola stessa è parte della controversia, è una posizione sullo stesso piano delle altre. Il fatto che il decoro sia incorporato da dispositivi di visualizzazione, da pratiche urbane e organizzative specifiche, conferisce un orientamento preciso al modo in cui si costruisce l'identità di uno spazio urbano, ma al contempo pone le condizioni per il loro superamento.

#### Riferimenti

Payer, Peter (2007) 'The Age Of Noise. Early Reactions in Vienna, 1870–1914'. *Journal Of Urban History*, Vol. 33, No. 5: 773–793.



# La spazialità dell'ascolto

**Cristina Mattiucci**



Hanno sistemato il mio computer da una settimana... finalmente l'audio funziona di nuovo! Ora sì che va meglio. Arrivo e mi metto le cuffie, ancora prima di scorrere l'archivio sul mio desktop. È un gesto che fanno quasi tutti intorno a me. È come se cercassero un'altra stanza all'interno di questa grande stanza che condividiamo. Ognuno si ritaglia nello spazio delle proprie orecchie il posto dove vorrebbe essere, più congeniale al lavoro quotidiano o dove, più semplicemente, ci si concentri meglio.

Ogni volta che porto le mani alle orecchie per staccare e sfilare quei paraorecchi parlanti neri (eh sì... a me piacciono le cuffie *d'antan!*) per alzarmi dalla mia postazione, un bisbiglio di telefonate e il fruscio dei fogli e i ticchettii sulle altre tastiere irrompono nelle mie orecchie, come se avessero all'improvviso spalancato una porta e mi avessero catapultato in un altro luogo e mi ci vogliono sempre un paio di secondi per ri-orientarmi. Anche adesso, mentre sto scrivendo.

Mi rendo conto – come se fin'ora non l'avessi mai realizzato – che la mia musica e le mie cuffie sono la mia stanza in questo vuoto di un *open space* di vicinanze necessarie ma di chiacchiere bandite. Rifletto che alle volte quasi non sento davvero quello che sto ascoltando. Spesso la sequenza è sempre la stessa, ed in un certo senso quasi non mi interessa: ha molto più senso come sottofondo strumentale a "fare ambiente", un altro ambiente, il mio posto.

Già nel '64 Marshall McLuhan aveva intuito il ruolo dei media come "estensioni sensoriali", predicendo il significato del mio iPod. La percezione dei luoghi ha profonde implicazioni nella definizione della natura dei luoghi stessi ed influenzarne la percezione – anche solo escludendo alcuni connotati o aggiungendovene di immateriali – con azioni di ascolto, può alterarne la qualità percepita e diventare addirittura un modo per determinarli.

Nella *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty affermava che "sotto lo spazio oggettivo, nel quale il corpo prende posto, l'esperienza rivela una spazialità", "il nostro corpo non è nello spazio ma inerte allo spazio". Il ruolo dell'udito nell'esperienza quotidiana, nei termini di un udito selettivo che sceglie di sintonizzarsi sull'una o sull'altra atmosfera, esaminato in questo senso, diventa fondativo di una spazialità altra, uno spazio interiore che non si esprime solo attraverso i comportamenti, ma che in certi casi può manifestarsi all'esterno, alterando la consueta modalità d'uso e fruizione dei luoghi.

La questione riguarda prevalentemente temi di antropologia dello spazio che si intrecciano con un tema centrale della progettazione contemporanea: la vita degli spazi al di là dell'essere il contenitore funzionale per cui erano stati pensati, che conferisce loro qualità e

Cristina Mattiucci è architetto. Vive e lavora tra Napoli e Trento. Con Laura Basco, con cui ha fondato, insieme a Roberta di Nanni, l'associazione IndiziTerrestri ha curato per il Maggio dei Monumenti a Napoli nel 2008 *Giù Napoli*, un audiowalk lungo la Pedamentina:

[www.indiziterrestri.org](http://www.indiziterrestri.org)

[cristina.mattiucci@gmail.com](mailto:cristina.mattiucci@gmail.com)



li fa sopravvivere al tempo, anche solo nel momento di una performance, di una pratica o di un evento, intese come occasioni di sperimentare un modo di declinare non banalmente la flessibilità.

Il potere dei suoni di riuscire ad evocare e trasformare un luogo, fino addirittura a materializzarlo nelle sue nuove forme, in una spazialità interiore che ne influenza la fruizione, è indubbio. E sebbene il fondamento per un progetto che si confronti con l'uso dei luoghi non si possa ritrovare nello spazio breve delle pratiche di ascolto collettivo che verranno descritte, da esse possono partire senz'altro stimolanti percorsi di interpretazione e immaginazione dei luoghi, intrinsecamente progettuali.

La forza del *transfert* spaziale attraverso l'udito è evidente. Ne subiamo il fascino in molte delle esposizioni artistiche contemporanee che catapultano il visitatore in un'atmosfera ed un tempo diversi utilizzando dispositivi sonori, come nelle gallerie di suoni, piuttosto che attraverso sistemi di altoparlanti azionati al passaggio delle persone, soprattutto nelle esposizioni a tema storico, che ricostruiscono e restituiscono un momento.

La fruizione di una mostra resta comunque un momento prevalentemente individuale. È la condivisione dell'ascolto, nello stesso momento, che fa la differenza, conferendo al suono ascoltato il potere di modificare un luogo. Il discorso diventa più chiaro se si guarda a quei fenomeni e a quelle pratiche che a partire da un ascolto individuale ne fanno esperienza collettiva, moltiplicandolo simultaneamente. L'ascolto collettivo è infatti inteso non come ascolto di un suono "ad alta voce", ma come somma degli ascolti individuali e contemporanei, che i nuovi media d'uso più comune consentono.

Giacche da cui pendono fili che si portano alle orecchie si muovono nelle nostre città: nei mezzi pubblici, per strada, nei supermercati... Ognuno pratica l'ascolto, da solo, ma se si rovescia la condizione dall'isolamento alla condivisione, ovvero all'ascolto collettivo, l'amplificazione spaziale può assumere risvolti sorprendenti. E nello scarto di quello che potrebbe sembrare andar perduto, perché fuori dal nostro spazio uditivo, prende forma la possibilità di vivere quello "scarto" secondo il proprio ritmo, predisponendolo ad un'altra funzione. Penso in tal senso ai *Silent Rave* che trasformano un silenzioso ascolto collettivo in una vera e propria performance "rumorosa". In molte stazioni, dalla *Liverpool Street Station* alla *Victoria Station* di Londra, o in piazze come la *Union Square* di New York, gruppi di persone hanno messo in scena *flash mobs* danzanti, proprio grazie al lettore multimediale che ciascuno possedeva.

In un momento esatto prestabilito, tutti hanno acceso l'iPod cominciando a danzare ad un ritmo proprio, ciascuno silenziosamente ma visibilmente a ritmo, trasformando quei posti in luoghi di incontro e di ballo. Questo tipo di *flash mobs* si propone generalmente come un happening e prende forma, appunto, in uno spazio pubblico o in un centro commerciale, o comunque in luoghi molto frequentati. Di fatto, attraverso il raduno di persone che si relazionano al di fuori degli schemi di interazione ordinaria, la presenza di questa massa critica danzante, trasforma la natura di quegli spazi (Brighenti e Mattiucci, 2008). La forza dell'effetto di azioni del genere è data dalla dimensione collettiva, di massa, dell'esperienza.

Ne abbiamo sperimentato una a Napoli, la scorsa primavera. Con IndiziTerrestri, in occasione del Maggio dei Monumenti, abbiamo organizzato un *audiowalk* lungo la Pedamentina. L'*audiowalk* è una passeggiata multimediale che è possibile praticare in molte città, dove sia stato preparato il supporto tecnico e contenutistico necessario a realizzarla. Generalmente è sufficiente collegarsi al sito dell'*audiowalk* o ricevere il materiale, scaricare un file e trasferirlo sul proprio lettore o telefono per iniziare un percorso sonoro, seguendo le indicazioni dalla voce accompagnatrice registrata. Fanno da sfondo i monumenti e gli edifici, in un itinerario

pre-determinato che racconta una storia.

L'evento napoletano aveva come scenario una strada molto particolare, la Pedamentina, che collega il largo di San Martino al centro della città, in una discesa suggestiva e ripida che comprende molte visioni, sia per i panorami che offre ad uno sguardo ampio, sia per gli scorci che si scoprono guardandosi intorno. Abbiamo concepito il racconto sonoro come una sintesi delle sfaccettature della città, colta attraverso le parole che si ascoltavano e catapultavano il viaggiatore in una serie di scene che sfioravano ed al contempo mettevano in crisi l'immaginario stereotipato rispetto ad un luogo come Napoli.

Preparando un appuntamento preciso e distribuendo i lettori multimediali, di fatto è stato messo in scena una sorta di spettacolo in itinere in cui il

visitatore era al contempo attore e astante. Azionando la cuffia partiva una colonna sonora fatta di dialoghi, suoni e musica che componevano una *pièce* teatrale in divenire, legata alle architetture della città. La città diventava così palcoscenico in un doppio senso: palcoscenico da guardare e palcoscenico dove le persone che scendevano in massa, guardando dallo stesso lato o fermandosi alla stessa edicola votiva, in un certo senso "si esibivano".

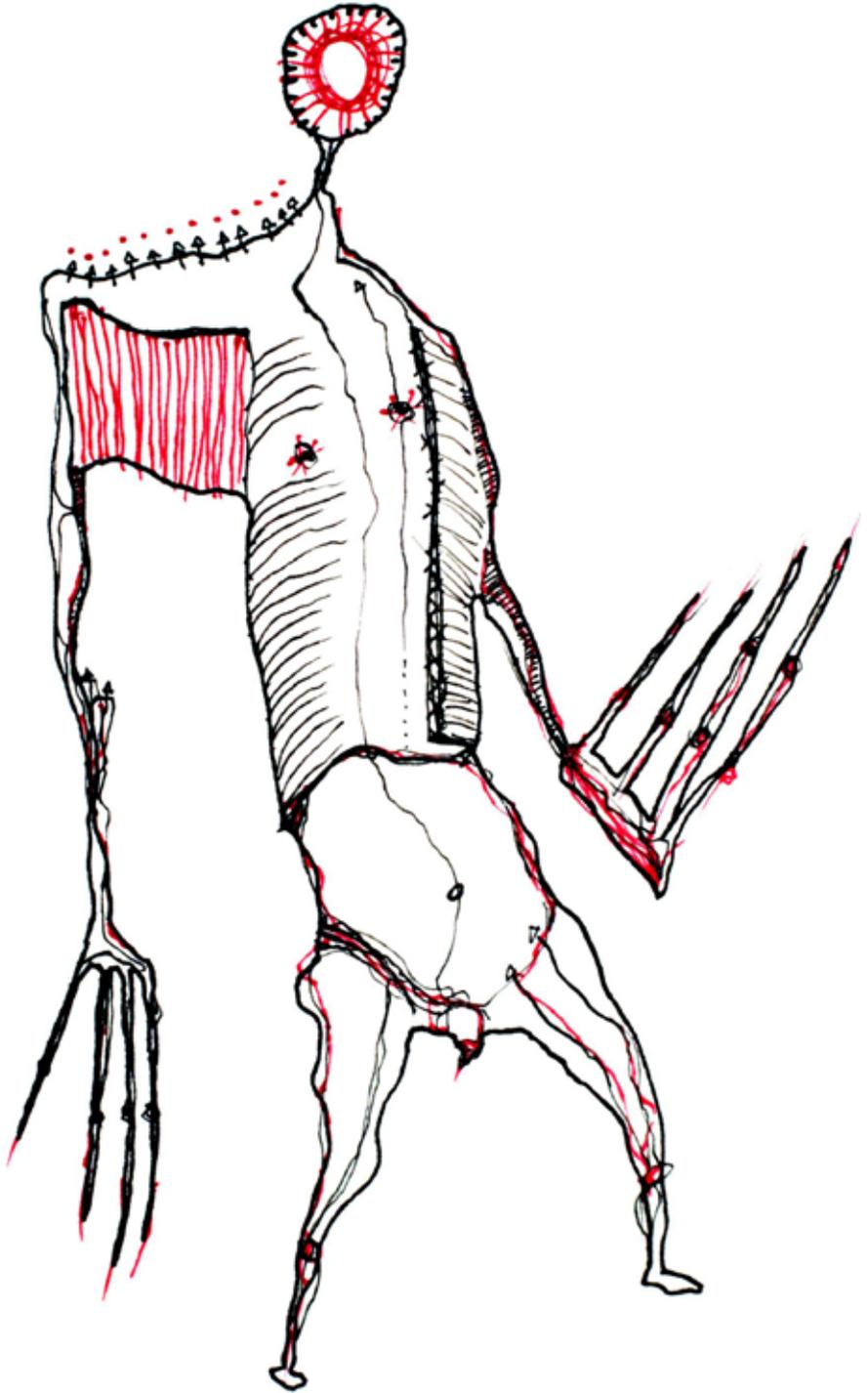
Esasperando il *trasfert* uditivo, il giorno dell'evento inaugurale, la storia del viaggiatore contemporaneo si intrecciava con quella dei viaggiatori di altri tempi, che da Benjamin a Beuys vivevano nelle letture di un'attrice ferma in alcuni punti della Pedamentina, in uno shock temporale che si realizzava togliendosi le cuffie. L'esperienza individuale condivisa ha generato una vera e propria alterazione della visione dei luoghi, sia per chi li guardava, sia per chi guardava – come gli abitanti di quella stessa strada – quelle persone in quei luoghi.

Il lavoro sul format è stato un pretesto per parlare dello spazio pubblico e di come le persone vivono in esso e per riflettere sulla relazione tra la costruzione del futuro ed il ruolo della memoria attraverso un *patchwork* di visioni che si realizzavano con la presenza delle persone che portavano con sé il lettore multimediale, attraversando le imprevedibili condizioni di tempo, traffico, luce e suoni "esterni".

Realizzando esperienze sonore di questo genere, la condizione dello spazio determinata dall'esperienza fisica in esso, si arricchisce e può essere compresa attraverso le interazioni sociali e le relazioni sincroniche eppure immateriali che le determinano. L'influenza dei nuovi media in questi fenomeni di "alterazione" o piuttosto di ampliamento delle possibilità dei luoghi è centrale, nonché spesso condizione esistenziale. Essi consentono il *download* di suoni e la condivisione di musica (e atteggiamenti) stessi, prolungando la dimensione materiale ed immateriale dell'esistenza spaziale l'una nell'altra (Brighenti e Mattiucci, 2008).

In questo senso, l'iPod può essere visto come dispositivo di lettura/creazione/interpretazione dello spazio. Quando l'iPod ci azzerava uno dei sensi – l'udito – rispetto alla percezione del luogo in cui siamo, sostanzialmente moltiplica la percezione di quello stesso luogo, conferendogli una spazialità amplificata.

*Realizzando esperienze sonore di questo genere, la condizione dello spazio determinata dall'esperienza fisica in esso, si arricchisce e può essere compresa attraverso le interazioni sociali e le relazioni sincroniche eppure immateriali che le determinano.*



● *Riferimenti*

Brighenti A.M., Mattiucci C. (2008) 'Editing Urban Environments: Territories, Prolongations, Visibilities'.

● In Ralf Hennig (ed.) *Mediacity: Situations, Practices and Encounters*, Bauhaus Universität, in stampa.

McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

● Merleau-Ponty, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

# Sound, Landscape and the bastard child Soundscape

How could it be that “soundscape” could become so disconnected from “sound” and “landscape”?

**Robert Curgenvén**



In the eloquently titled “Against Soundscape” (2007), Ingold argues that visual culture is “about relations between objects, images and their interpretations. A study of aural culture built upon the same lines would be a world of things rendered in their acoustic forms.” In this way the current phenomenology of soundscape has a tendency to become a form of category which draws in additional issues not necessarily tied to the continuity of landscape: description, documentation, interpretation – analytical or subjective vectors arising from the creation of “objects” (as drawn out by the unfortunate Kantian opposition of the “subject”). These decontextualisations limit the relations around the pervasiveness, specificity and spatially evocative qualities of sound, producing abstractions and artifacts independent of the manifestation of phenomena, events, moments which are part of an ontological continuum often characterised as sensory elements (light, sound, taste, tactility, olfactory).

## **Difficulties of categories**

How does a sonic landscape differ from landscape? Less so, but equally important, how does a sonic ecology, or environment, differ from an ecology? Perhaps a return to first principles which interrogates the nature of sound, ecology and landscape is ideal in furthering this discussion, where “nature” is taken as a starting point – freeing us from inductive reasoning wrought by the convoluted and territorialized approaches surrounding urban, or even sometimes rural zones, in order to enable a closer examination of landscape. Field recording, particularly in remote areas, presents the possibility for a crystallization of these issues, examining landscape and providing a key to many of the dimensions at work in the tension between these terms and approaches. For example, when removed from its source and treated as a sonic object, a field recording can assume a number of shapes and proportions. It could become the subject of contemplation for examination of its “surfaces”. It could reveal aspects or examples of phenomena within the spatial and durational realm of its making, It could also be taken as a wide-angled panorama, a revelation of the surfaces within the recording itself which constitute the space and the relations between these and the life that moves through it – aspects that within the contemporary age could be taken to be unchanging, but in geological time are the subject of subtle movements and becomings. When considered through the lens of geological time, a metropolitan landscape such as Tokyo, with its constant reassemblage and deconstruction of its built environment, could be seen to be like an avalanche which could reveal only fleeting relations between its constituting and transitory parts in even the most detailed field recording – not to mention the depth of field possible spatially or temporally within such a moment.

Working with harmonics, textures and resonance as articulated not only through instruments/objects, in space and place, but also in time and the dislocation of the remote, Robert Curgenvén’s sound explores slowly shifting layers in the fabric of fields of perception. Creating vast landscapes from carefully detailed recordings through to immersive resonances via deft manipulations of sound pressure – his “old school” background is evident in his working by hand without a computer. Playing in a variety of contexts from pure field recordings to instrumental harmonics and feedback – described by one audience member as “like a punch in the face while elsewhere flowers bloomed.” Robert has performed and exhibited sound installations throughout Europe and Australia, and is currently based between Berlin, Milan and Amsterdam.

[rf@recordedfields.net](mailto:rf@recordedfields.net)



Ingold (2007) summarizes these ideas regarding objects, surfaces and also concerns of this modeling of soundscape on the concept of landscape, arguing that this concept of soundscape is concerned with the “the fixities of surface conformation rather than the fluxes of the medium . . . a world of persons and objects that has already precipitated out, or solidified from these fluxes” – effectively fixed proportions, unchanging relations and static objects for the contemplation of seeing, hearing and subjective minds separated from the ever-present modulation which is a function of landscape. A concern with fidelity, an oft debated aspect

of recording – an activity which is itself a process – creates a reflexive connection to the concern for the preservation or attenuation of these fluxes and ever-changing aspects of sound and its dependent context. The quality of a microphone and the

*When we focus on the space, rather than the surface which reflects sound or even produces noise, the depth of field increases, including more surfaces over greater distances but in preference a greater number of relativities between these discretionary objects.*

recording medium, the attentions devoted to the process and the consequent tensions with respect to processing – the transformation of these relations to a new form or sonic object – are all part of the realization of artistic, individual and social perceptions of the chasm between sound, landscape and soundscape, but more importantly their relation to an authentic rendering as opposed to the creation of soundscape, or reductive process yielding sound and landscape as abstracted and disconnected forms.

Favouring depth of field – over a phenomenological focus on the immediate relations between close surfaces, such as close mic'ing – creates a sonic landscape that interrogates the landscape. Additional detail availed through the use of sensitive microphones can assist in revealing harmonics of response, harmonics of space and possible broader relations in the landscape. By contrast, the delineation between the “sound of” and “sound” produces artificial distinctions which reduce a world of “wholes” into an atomized series of parts which operates in a similar way to this deconstruction of the notion of landscape: sound objects, stripped of their context, reduced by a subject to an occurrence outside of the *continua* of the moments surrounding it.

When we focus on the space, rather than the “surface” which reflects sound or even produces noise, the depth of field increases, including more “surfaces” (over greater distances) but in preference a greater number of relativities between these discretionary “objects”. Silence now shifts from being a void – a negative space indicating surfaces – to becoming a medium that allows this “information” to flow or be transmissible, that is a silent landscape, when subject to an active listening, such as in field recording, belies greater proportions and depth of field – e.g a desert, savannah, rangeland – and is realized as an integrated field of sound, a notion encompassing and simultaneously eclipsing that of soundscape alone.

### **Articulations of space**

Returning to field recording – if a field recording explores more than volume of a space, duration of its enactment, phenomena within its confines – what ontological aspects can it reveal? Firstly, vectors of movement within the space are brought to the fore, a snapshot of shifts in the fabric of the place – as distinct from being merely a space – and distinct from any epiphenomenal characteristics, but more than an extension of its mode of existence. What then if the broader relation between such places is explored? Not just through a superimposition or mixing of one field onto another – spaces connected artificially through

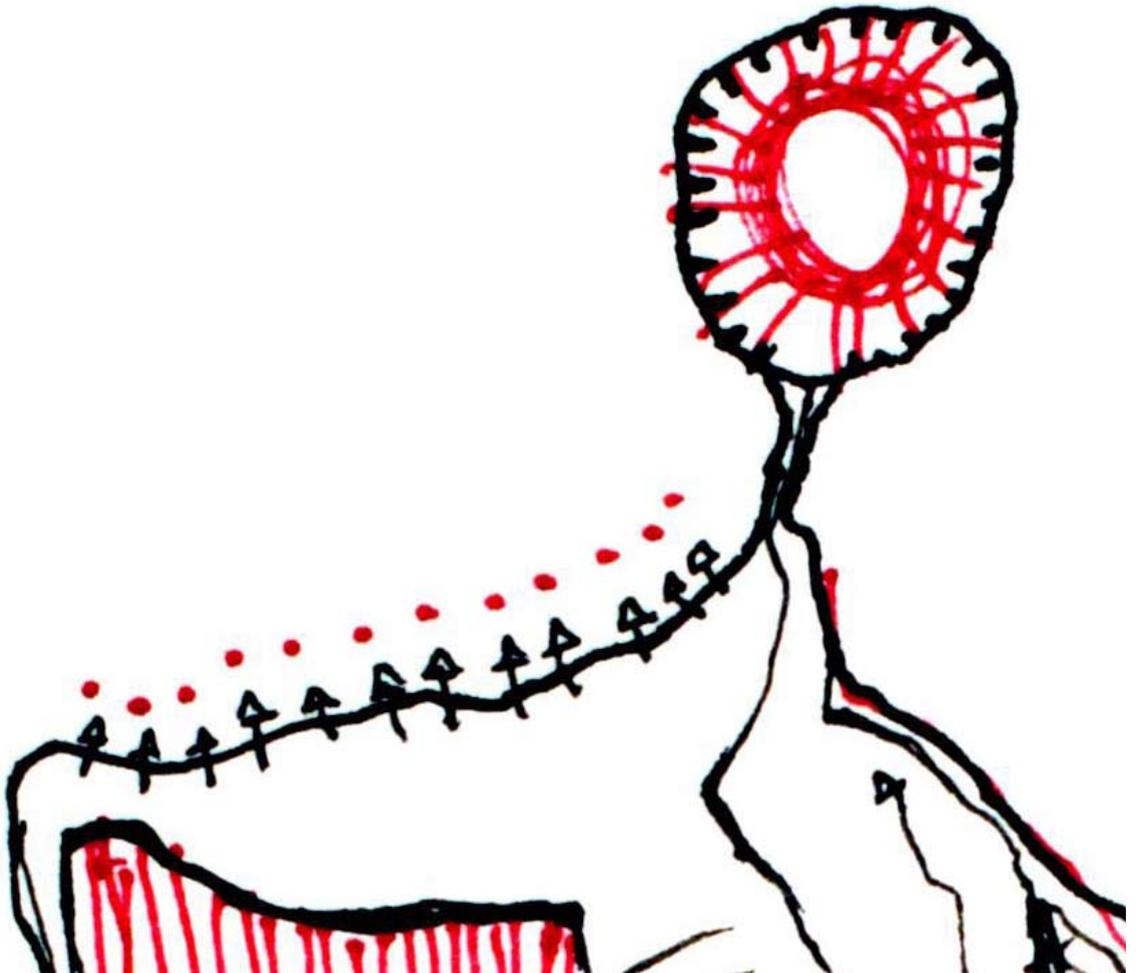
“sonic qualities” or events — but through an epistemology of landscape, a connection of places through the constitution of the landscape itself. Freed of the shackles of the differentiation between “sonic landscape” and “landscape”, is not the question now “what is a landscape?” Where can the discretionary divisions be made? How are separations measured and extended beyond qualitative or quantitative? Rather than what is the connection of places through the constitution of landscape, where does the fragmentation occur? Is this indeed a perceptual boundary that should be traversed for a broad taxonomy of sound to be possible and be freed of the constraints ascribed by visual culture? This is not merely a reterritorialisation, or even a Deleuzian deterritorialisation, but a near dispensation of these fracturing concepts of territories, surfaces and divisions within a continuity that is threatened only by adjacency — be it the rupture of landscape by oceans, rifts, ice, escarpments — these places that dwell alongside the nominal realm of “landscape”, by now far removed from the constraints of “sonic landscape”, and are in themselves landscapes. Within these places is the possibility for other (not alternative, but truly Other) ontologies, or more simply modes of being. When Thomas Nagel asks his famous philosophical question “What is to be like a bat?” it is true that only by being a bat can we perceive its (sonified) universe: pops, squeaks, echoes — ultrasonic artifacts that reveal the physical landscape and air around the flying marsupial, but in themselves are epistemological signifiers.

In this continuity of perception of landscape, what can field recording reveal about landscape beyond the artificial, consumptive or aesthetic? Rather than question what can be abstracted from this sonic equation, to yield a pure aural perception of the truth underlying material reality; rather than reduce places and subjects to objects and signifiers; rather than to produce an artifact for the general consumption by other ears and minds (or at the least aesthetic forms of capital) — does not field recording present a possibility for suggesting the interplays of time and space, compositions that reveal the *Gestalt* nature and inseparability of cause and effect within the phenomenal and ontological realms? Furthermore, as suggested by chaos theory and quantum physics, through the act of “observation” we alter the event, that our very perception is somehow embedded in the flow of a phenomenal world. An aural engagement which moves beyond descriptors bequeathed by visual culture, to allow a progress to the perception of continuity within “soundscapes”, could thus be re-examined within “landscape.”

To come from the deserts to the city again, it can be argued that architecture and urbanism continually place their stamp on landscape: dividing, buttressing, compartmentalizing space into a reconstituted hegemony. An expansion? A reduction? A reframing of landscape into discretionary zones governed by use, suitability, consumption? By its very label as “field” recording, it is “out in the field” that such work is made and it is not within the bounds of this article to examine the notions and questions of dwelling and habitation that arise within the imposition of urban space and its architectural forms with relation to “fields”. When the time and place is chosen to make a field recording in a dwelt zone, the division of activities into everyday and those outside everyday comes into play in making this choice. When a situation can be labelled as “exotic” or “other”, such as those made in foreign lands and places, a radical transformation is brought into play that allows the mundane to become a field recording which can then reveal the situation and its inner relations. Within the promise of the leveling hand of globalization, is it not possible for all places to become home through the hegemony of an undifferentiated urbanized landscape? Where could the field recordings of such exotic, even endangered, sounds next be annexed? When sound and landscape are freed from the reduction of being sonic objects and soundscape, then the possibility for the

integration of these fields into a broader concept is possible. When an aural rendering of the world is performed through a visual and urbanist perspective, much is in danger of being abstracted from the sound equation.

Examples pertinent to and informed by the approach laid out in this article can be found at: [http://recordedfields.net/releases\\_rf002.asp](http://recordedfields.net/releases_rf002.asp)



● *Bibliography*

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991) *What is Philosophy?* (transl. Tomlinson, H. & Burchill, G.) New York: Columbia University Press, 1994.
- Ingold, Tim (2007) "Against Soundscape", in Carlyle, A. (ed) *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. London: Double Entendre/CRISAP.
- Kant, I. (1781) *The Critique of Pure Reason* (transl. Meiklejohn, J.M.D.) Amherst: Prometheus Books, 1990.
- Nagel, Thomas (1974) "What is it to be a Bat?", *Philosophical Review*, LXXXIII, 4, pp. 435-450.

# Liberare i suoni

## Per una visione ecologica del sociale

**Attila Bruni**



C'è un ponte. Sotto il ponte c'è un tubo. Sopra il ponte passano le macchine. Le vibrazioni prodotte dalle macchine vengono raccolte all'interno del tubo, armonizzate e re-immesse nell'ambiente attraverso alcuni amplificatori. E l'ambiente circostante prende una forma melodica.

Attraverso questa ed altre installazioni, a partire dal 1987, Bruce Odland e Sam Auinger (O+A; <http://www.o-a.info>) si propongono di mostrare le armonie e le voci che fanno da sfondo (o da eco) agli spazi che abitiamo quotidianamente. Le loro performance affrontano in pieno la sfida del *soundscape*: non solo registrare i paesaggi sonori, ma intervenire su di essi dall'interno, 'pulendoli' dalle frequenze disturbate, così da alterare la psicoacustica dello spazio, cambiare l'orizzonte emotivo e permettere alle persone presenti di percepire il mondo attraverso una *hearing perspective* (<http://www.o-a.info/background/hearperspec.htm>).

O+A identificano nei suoni una delle *affordance* (Gibson, 1979) che un ambiente offre agli attori, un 'invito a', una 'occasione per' un repertorio di azioni. Gli approcci ecologici alla percezione postulano infatti che i soggetti siano in continua comunicazione con gli ambienti in cui si trovano e che questi ambienti si caratterizzino per una serie di *affordance*, indipendenti dai bisogni, dagli obiettivi e dalle abilità di percezione dei soggetti, ma in relazione con la possibilità di azione di questi ultimi. L'acqua, ad esempio, 'invita a' bere, bagnarsi, lavare e, laddove non si sappia nuotare o la corrente sia particolarmente forte, anche ad affogare. Le *affordance* sono legate al corpo (cosa il soggetto *può* fare), ma anche alle potenzialità di questo stesso corpo (cosa il soggetto *potrebbe* fare) e ad un ambiente 'vivo'. In tal modo, il concetto di *affordance* mette in questione la distinzione soggetto/oggetto. Le *affordance* esistono *per se*, dato che sono incastonate nell'ambiente (indipendentemente dalla percezione dei soggetti), ma allo stesso tempo la loro esistenza diventa concreta solo nell'incontro con un soggetto capace di coglierle. In tal senso, è come se le performance di O+A volessero facilitare questo incontro, liberando i suoni di un ambiente che sembra caratterizzarsi sempre più per la sua 'bassa fedeltà'. L'espressione rimanda a Schaffer (1977/1994): se gli ambienti hi-fi si caratterizzano per la chiarezza dei segnali sonori (che possono quindi essere recepiti, letti, interpretati e compresi con immediatezza), gli ambienti sonori post-industriali sembrano invece distinguersi per via del fatto che i suoni si sovrappongono, si sporcano e si accavallano (cosa che ne fa, per l'appunto, degli ambienti low-fi).

### Azione sonora

Che i suoni rappresentino un'*affordance* essenziale per l'orientamento e la percezione, e che

Attila Bruni è ricercatore presso la Facoltà di sociologia dell'Università di Trento. Si occupa di studi organizzativi e del lavoro, oltre che di studi della scienza e tecnologia, in prospettiva etnografica. È autore di numerosi libri e articoli accademici, tra cui: *Studiare le pratiche lavorative* (con Silvia Gherardi) Bologna: Il Mulino, 2007 e *Gender and entrepreneurship. An ethnographical approach* con Silvia Gherardi e Barbara Poggio) London: Routledge, 2005. Si interessa inoltre di musica elettronica e si esibisce come dj.

[anomalo@libero.it](mailto:anomalo@libero.it)





la musica abbia sempre giocato un ruolo importante all'interno di rituali e pratiche sociali, è un'affermazione quasi banale. Forse lo è un po' meno notare come, ciò malgrado, l'attenzione per i paesaggi sonori e la ricerca di un vocabolario concettuale capace di descrivere l'"attività" dei suoni in termini sociali, non siano certo sviluppati. Forse con l'eccezione della eco, siamo abituati a prestare attenzione ai 'belvedere', ma non ai 'belsentire'. Secondo alcuni, ciò dipende dal fatto che gli oggetti sonori sono fluttuanti, mancano di una materialità, non possono essere 'visti' o 'indicati' e dunque diventa più difficile anche mantenerne ricordo, a livello sociale e individuale. Secondo altri, la difficoltà risiede nel fatto che l'orecchio, anatomicamente parlando, è sempre 'aperto' e quindi (a differenza dell'occhio, che può fissare ed essere selettivo) soggetto a continue riconfigurazioni del suono percepito (che quindi diventa complesso 'fermare'). In ogni caso, può essere curioso notare come l'interesse per l'"azione sonora", per ciò che il suono 'fa', sia rimasto appannaggio (quasi) esclusivo di neuroscienziati e ricercatori di mercato, entrambi più interessati agli 'effetti' prodotti dai suoni a livello individuale, che non ad indagare come questi stessi suoni partecipino alla formazione (e trasformazione) degli spazi e dei processi sociali. Ossia, come suoni e musiche vengano incorporati all'interno di diverse pratiche sociali e come la dimensione sonora rivesta un ruolo attivo nell'articolarsi di tali pratiche.

Personalmente, penso che uno degli aspetti più interessanti dell'azione sonora consista proprio nella sua capacità di creare associazioni. E non mi riferisco alle associazioni tra umani, bensì a quelle tra soggetti e oggetti. Come messo in evidenza da una corrente di studi che si propone di sviluppare una "sociologia degli attaccamenti" (*sociology of attachment*), ed in continuità con un approccio ecologico al sociale, l'incontro con un oggetto (il cibo, piuttosto che le sostanze stupefacenti), e l'eventuale gusto o passione che s'innesci, si svolge all'interno di una relazione di attività e passività. Il soggetto 'usa' e 'gusta' l'oggetto mettendo in atto una serie di pratiche apprese e sviluppate a livello individuale e collettivo; ma il soggetto dispiega anche un atteggiamento passivo, in quanto abbandona se stesso all'oggetto, al fine di poterne recepire le qualità e stabilire una relazione 'piena' (Gomart, Hennion, 1999).

La relazione che ne consegue, dunque, è il prodotto delle interazioni che vengono a crearsi tra soggetti e oggetti che sono al tempo stesso attivi e passivi, non l'effetto di una generale disposizione individuale (dei soggetti) e/o di caratteristiche intrinseche (agli oggetti). Le occasioni e gli strumenti che permettono a soggetti e oggetti di entrare in relazione rivestono quindi una parte attiva nel tipo di relazione che si viene a stabilire e, di rimando, negli 'effetti' che l'oggetto produrrà. Suoni e musiche possono costituire una di tali occasioni ed è possibile fare riferimento anche a situazioni più mondane e ordinarie delle performance di O+A per capire come.

## **Il sonoro come configurazione**

Nei negozi di moda e abbigliamento per teenager, è sempre più comune che venga trasmessa della musica, anche ad alto volume. Da tempo gli esperti di marketing si arrovellano in merito a quali comportamenti la musica induca nelle situazioni di consumo e a Madrid, piuttosto che a Berlino, il sabato alcuni negozi sono soliti perfino invitare un dj a suonare per alcune ore. Attraverso la musica si cerca di attirare e trattenere le persone nel negozio e diversi studi hanno documentato come la presenza di musica possa facilitare il consumo di bevande, cibo e/o la permanenza in un luogo.

Dal punto di vista di una "sociologia degli attaccamenti", tuttavia, la questione diventa capire come la musica possa facilitare l'incontro tra soggetto e oggetto, come questi si configurino nella relazione e cosa succeda laddove il sonoro diventi l'elemento di mediazione di tale

incontro e configurazione. In altre parole, si tratta di guardare alla musica (e al consumo) non in termini meramente utilitaristici, ma quale interfaccia che si innesta tra (e connette) cultura materiale, azione sociale e costruzione della inter-soggettività.

Da questa prospettiva, si ha modo di osservare come lo spettro dell'azione sonora possa materializzarsi (e agire) in diverse associazioni: nel facilitare le interazioni tra clienti e commessi/e (offrendo loro l'opportunità di condividere qualcosa di diverso dalla merce in oggetto); nell'avvicinare il capo di vestiario ad un immaginario simbolico (inserendo il capo di vestiario in un paesaggio sonoro); nel rafforzare il legame tra clienti e capi di abbigliamento ed indirizzare il prodotto verso uno specifico target (rivolgendo il capo di una cornice sonora con cui possano identificarsi anche i/le clienti). La musica si

*Dal punto di vista di una sociologia degli attaccamenti tuttavia, la questione diventa capire come la musica possa facilitare l'incontro tra soggetto e oggetto, come questi si configurino nella relazione e cosa succeda laddove il sonoro diventi l'elemento di mediazione di tale incontro e configurazione.*

costituisce così quale attante (termine di derivazione semiotica teso a non distinguere tra attori umani e artificiali) all'interno degli spazi di consumo e prende parte alla "coreografia mondana" (DeNora, Belcher, 2000) orientata a mettere in mostra il significato dell'oggetto e della situazione. Ma la musica si costituisce anche quale *affordance* dell'ambiente: clienti e commessi, infatti, non si limitano a 'reagire' alla musica, ma vi fanno riferimento (attivamente) e la seguono (passivamente), nel tentativo di creare connessioni tra i segnali musicali e le modalità soggettive di essere, sentire e desiderare.

## **Liberare i suoni**

Mentre penso alle frasi conclusive di questo scritto, la caldaia di casa mia si accende, segno che sono passate le 17:30 e che in casa ci sono meno di 20°. Il rumore della caldaia mi risveglia e fa sì che io mi accorga anche del fatto che il cd che stavo ascoltando è finito, che la mia vicina (che porta le scarpe col tacco) è rientrata e che da un po' di tempo il mio cellulare non squilla. Neanche a dirlo (e per quanto rischi di apparire una pessima trovata narrativa), adesso vibra (è un sms), ma mi distrae comunque. Al tempo stesso, tutti questi suoni mi forniscono l'occasione di posizionare anche me stesso all'interno del testo e di trovare una modalità di connessione con i lettori che si articola sulla base della condivisione di alcuni suoni quotidiani.

Che si considerino suoni e musiche in qualità di *affordance*, piuttosto che di attanti, l'intento non cambia: portare alla ribalta l'ecologia di elementi che partecipano all'articolazione di processi e pratiche sociali, mostrando come anche ciò che è fluttuante, invisibile, impalpabile, possa invece dare luogo a (e materializzarsi in) associazioni tra soggetti e oggetti.

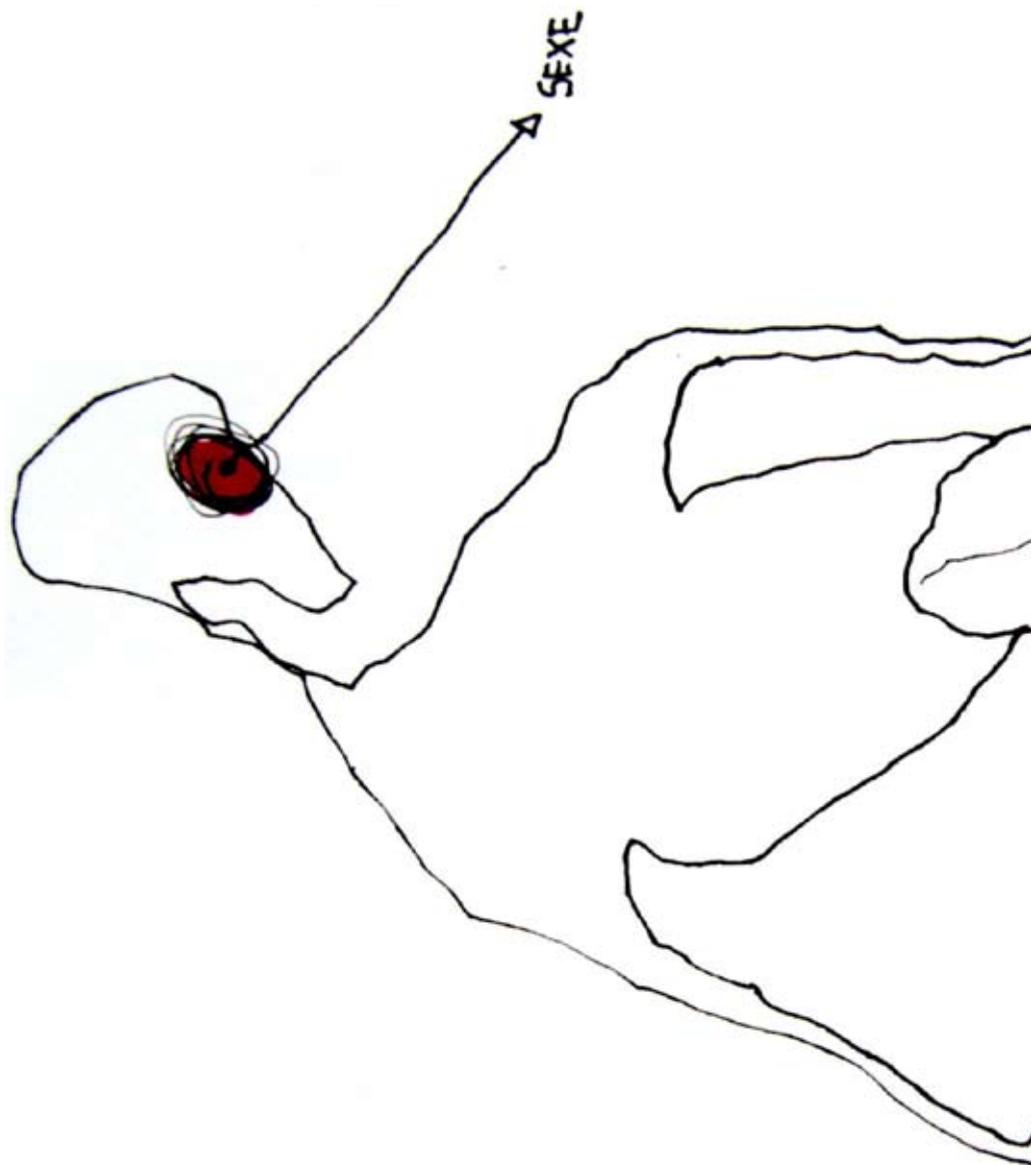
### *Riferimenti*

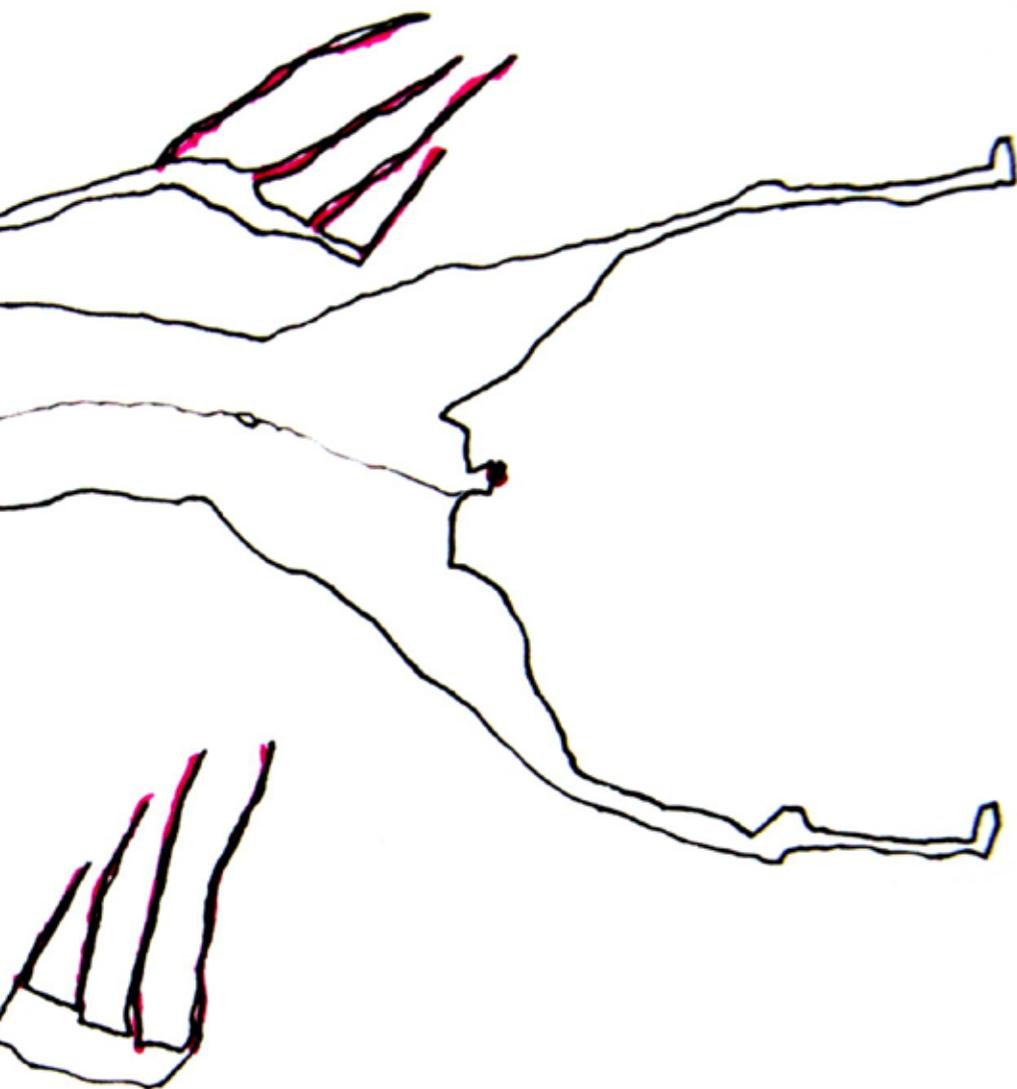
DeNora, T., Belcher, S. (2000), "When you're trying something on you picture yourself in a place where they are playing this kind of music" - musically sponsored agency in the British clothing retail sector", *Sociological Review*, Vol. 48, no. 1, pp. 80-101.

Gibson J.G. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception* (trad. it. *Per un approccio ecologico alla percezione visiva*, Angeli, Milano, 1995).

Gomart, E., Hennion, A. (1999), "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users". In Law, J., Hassard, J. (eds), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell

R. Murray Schafer (1977/1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.





## **lo Squaderno 10**

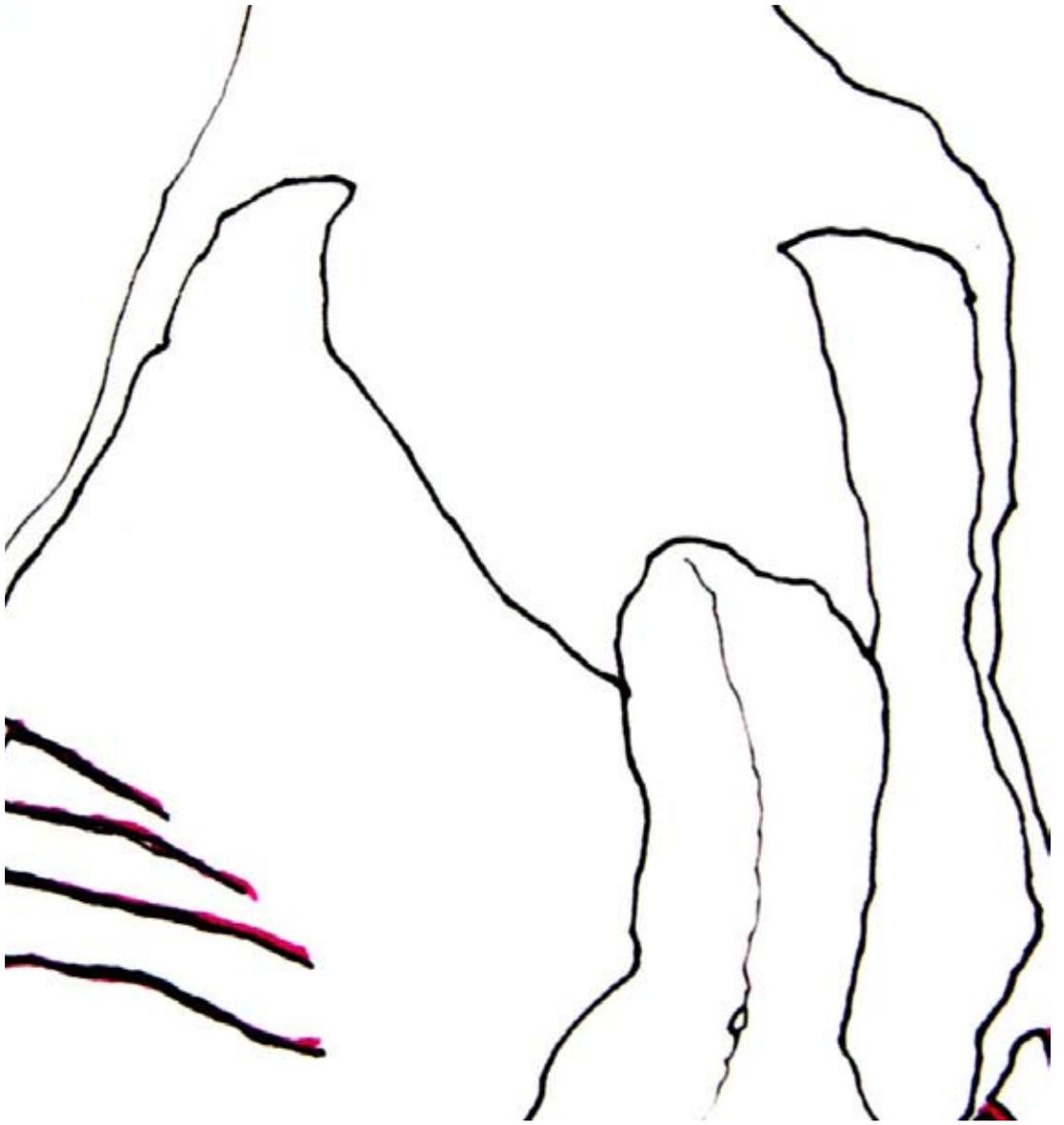
***Soundscapes / Paesaggi sonori***  
**a cura di / edited by /**  
**Andrea Mubi and Micol Cossali**

Guest artists: Lilian (sound), Julien Lehembre (scape)

hanno collaborato a questo numero / contributors to this issue / Francesca Aste, Rowland Atkinson, Antonio Bove, Attila Bruni, Robert Curgenvén, Cristina Mattiucci, Mubi, Penelope, Renato Rinaldi, Piero Zanini

*lo Squaderno* è un progetto di / *lo Squaderno* is a project by / Cristina Mattiucci, Andrea Mubi, Peter Schaefer, helped and supported by Paul Blokker, Alessandro Castelli, Micol Cossali, and Andreas Fernandez.

La rivista è disponibile / online at [www.losquaderno.net](http://www.losquaderno.net). // Se avete commenti, proposte o suggerimenti, scrivetece a / please send you feedback to [info@losquaderno.net](mailto:info@losquaderno.net).



10 Nel prossimo numero: Andare a lavorare

# squadre