



Maurizio Disoteo

IL PAESAGGIO SONORO: STORIA DI UN CONCETTO E DEL SUO SVILUPPO IN AMBITO PEDAGOGICO E MUSICALE.

Fischio d'avvio.

Quando il CRAMS mi ha invitato a dare il fischio di partenza a questa giornata destinata a porre le fondamenta del progetto "soundscape train" mi sono chiesto quale avrebbe potuto essere la giusta stazione di partenza per il percorso che intendo proporre.

Ho pensato, per un riflesso quasi scontato, a Ray Murray Schafer, ma anche alle esperienze di ricerca che mettono in continuità paesaggio sonoro e musica e ai tanti musicisti che in esse si sono cimentati, agli artisti che hanno proposto performance e installazioni sonore e, non ultime, alle diverse esperienze che nell'ambito dell'educazione musicale e dell'educazione ambientale, hanno integrato la ricerca sul paesaggio sonoro nei propri percorsi.

Tuttavia, alla fine, ho deciso di ricorrere a un'"aria da baule", una citazione che ho usato molte volte e che ho posto anche in apertura di un mio libro. Un'aria scritta ormai una trentina d'anni fa da uno studioso di formazione non prevalentemente musicologia, Jacques Attali:

Da venticinque secoli la cultura occidentale cerca di guardare il mondo.

Non ha capito che il mondo non si guarda, si ode. Non si legge, si ascolta (Attali, 1977, p. 7).

La citazione di Attali contiene due diverse affermazioni: il suono, il paesaggio sonoro e la musica sono il mezzo principale per interpretare il mondo e sono uno spazio simbolico determinante e mediatori del rapporto tra gli uomini e tra l'uomo e l'ambiente.

Tuttavia, è anche vero che questa consapevolezza non è così diffusa, se, come rileva lo stesso Attali, nella nostra società il *vedere* è l'interpretante prevalente tanto che si parla di "paradigma retinico" nell'interpretazione del mondo e della comunicazione (Barbanti, 2001).

Se queste affermazioni rilevano una realtà che è abbastanza evidente, mi chiedo tuttavia se non sarebbe anche il caso di riflettere sulle possibili trasformazioni che potrebbero essere prodotte dalle nuove pratiche multimediali (basta provare un videogioco annullando il sonoro per capire che non funziona bene), alle esperienze

giovanili che fanno largo uso dell'integrazione tra i due media e in ambito artistico più "alto" a tutte le ricerche che impiegano diversi linguaggi.

Ancor più, per cominciare ad addentrarci nella nostra riflessione, credo che si possa notare che, sebbene nella nostra società il visivo prevale in genere sull'acustico, è anche vero che probabilmente si dovrebbe essere più attenti all'integrazione degli interpretanti e non solo alla loro contrapposizione. E' evidente che il suono è nello spazio e si muove nello spazio, ma è anche vero che esso crea ed è capace di trasformarsi in spazio e di costruire paesaggi mentali. I suoni si ascoltano (prevalentemente) con l'orecchio, ma è evidente che dall'orecchio si trasformano e si estendono ad altre percezioni e rappresentazioni mentali che trascendono il piano esclusivo dell'udire.

Ulteriormente più significativa diventa la valorizzazione del sonoro se si considera l'attivazione della memoria e del ricordo, in cui il suono ha un aspetto che, personalmente, ritengo prevalente nella costruzione della propria storia di vita. Una potenzialità e un aspetto del sonoro che sono poco considerati, ma che hanno un ruolo importante nella vita e nel pensare.

Primo paesaggio: dal visivo all'aurale.

E' comunque indiscutibile che quando si usa, nel parlare comune, il termine *paesaggio*, la mente corre immediatamente al paesaggio visivo.

A questo proposito, è bene ricordare che gli antropologi distinguono il concetto di *paesaggio* da quello di *territorio*. Il territorio è semplicemente uno spazio, più o meno esteso, che può essere abitato o no, così come è determinato dalla natura.

Il paesaggio, invece, comprende anche gli interventi che sono stati operati dall'uomo su quel territorio. Se restiamo, per il momento all'idea del visivo, un paesaggio rurale comprende eventuali terrazzamenti, filari di coltivazioni, ma anche case, canalizzazioni ecc. Inoltre, l'idea di paesaggio prevede anche la coerenza tra gli elementi che lo compongono; se in un paesaggio di campagna collinare vediamo un grattacielo, sappiamo che ciò è possibile, ma lo viviamo come un elemento dissonante, che si integra difficilmente.

Ho usato volutamente una parola del lessico musicale come dissonante nell'ambito di una frase riferita al paesaggio visivo perché, in effetti, Eugenio Turri, il più importante studioso italiano di paesaggio, ci fa notare come spesso il paesaggio visivo richiama, con certi suoi elementi, sensazioni e idee sonoro-musicali, proprio, per esempio nell'organizzazione dei filari di campagna, dei terrazzamenti o in ambito urbano certe disposizioni di case, di vie ecc.

Non è difficile, per esempio, trovare nell'immagine seguente degli elementi che possono rimandare a delle esperienze e a dei concetti di carattere sonoro-musicale tuttavia siamo in un ambito ben lontano dal concetto di *paesaggio sonoro*



L'introduzione del concetto di *paesaggio sonoro* (*soundscape*) avvenne all'incirca negli anni settanta, sostanzialmente per opera del musicista e musicologo Ray Murray Schafer, autore di un testo uscito in Canada nel 1977, che, nella traduzione italiana, si intitola appunto *Il paesaggio sonoro* (Schafer, 1985).

Anche se alcune formulazioni che vi sono contenute andrebbero aggiornate, si tratta di un testo affascinante, in alcuni casi poetico, che ripercorre la storia del rapporto tra ambiente, uomo, suono e musica attraverso la storia della civiltà e che si allinea in gran parte con la visione antropologica che assume nel paesaggio l'azione dell'uomo sulla natura e l'idea di una coerenza tra gli elementi del paesaggio. In effetti, il titolo originale completo di tale libro è *The Soundscape - Our Sonic Environment and The tuning of the world*, con un chiaro riferimento all'*accordatura* o alla *sintonia* del mondo e che forse più di quello italiano, limitato al solo termine di paesaggio sonoro, mette in luce l'idea di un rapporto di coerenza dinamica e di evoluzione dei rapporti tra uomo, suono e musica. Un titolo del genere, infatti, ha il pregio di sottolineare l'idea dell'interattività tra i diversi elementi che concorrono a creare il paesaggio sonoro e, tra questi, l'intervento dell'uomo, ivi compresa, evidentemente, la musica. Tornerò più avanti sul rapporto tra paesaggio sonoro e musica. Per ora mi interessa sottolineare come il concetto di paesaggio sonoro sia completamente diverso dall'idea che si trova ancora in molti testi, soprattutto didattici, di "suoni e rumori dell'ambiente". Infatti, se si parla di suoni e rumori dell'ambiente non è affatto chiaro che essi interagiscono tra di loro, si modificano reciprocamente, che instaurano rapporti precisi (Murray Schafer parla per esempio di toniche, segnali, impronte del paesaggio sonoro). Ancora, nell'idea dei "suoni e rumori dell'ambiente" non è chiaro se l'intervento umano ne faccia parte e quale sia il ruolo della musica. Manca, in sostanza, un principio di coerenza, o direbbe Murray Schafer, di *accordatura* tra i diversi elementi del paesaggio.

Inoltre il concetto di paesaggio sonoro ha anche una dimensione storica, in quanto si riferisce non solo a luoghi ma anche a epoche e momenti differenti.

Secondo paesaggio: tra paesaggio sonoro e musica.

Scrivevo poc'anzi che anche la musica, creata dall'uomo, fa parte del paesaggio sonoro. I rapporti tra musica e paesaggio sonoro sono da analizzare nell'ambito di una relazione complessa, in quanto musica e paesaggio sonoro entrano ciascuno nell'altro spazio, quindi così come il paesaggio sonoro entra nella musica, la musica entra nel paesaggio sonoro.

Questa consapevolezza dei rapporti tra musica e paesaggio sonoro, tuttavia, si è sviluppata solo in tempi recenti e stenta ancora ad essere completa.

E' sempre Ray Murray Schafer che ci fa notare come il potere abbia sempre voluto dividere l'arte da ciò che non è arte, e che, nel nostro specifico, questa operazione si sia articolata nella contrapposizione tra suono e rumore e tra musica e rumore.

E', in effetti, un'operazione di potere tacciare di "rumore" ciò che non si accetta o non si comprende o che appartiene a una cultura diversa dalla propria.

Questo discorso si è articolato soprattutto a livello della falsa contrapposizione tra suono/rumore, ma la ghettizzazione non ha risparmiato anche molte produzioni e repertori musicali.

In effetti, nel mondo della musicologia, è oggi generalmente accettato che la distinzione tra suono e rumore è fenomenologica e culturale; in sostanza dipende dai contesti in cui siamo colti da un messaggio sonoro e dall'accettazione culturale che dello stesso si ha.

L'esempio classico ci viene ancora una volta da Murray Schafer, quando ci riferisce una sua esperienza di una passeggiata a caccia di suoni, con il fonometro, in compagnia dei suoi allievi. In quella situazione passa una motocicletta che produce un rumore per lui forte e fastidioso, ma che è un suono molto interessante per un suo allievo perché associato al fascino dell'Harley Davidson che lo produce. Senza arrivare a queste situazioni abbastanza estreme, credo che tutti noi abbiamo avuto l'esperienza di trovare fastidiosa e rumorosa una musica, che ci coglie in un momento in cui desideriamo silenzio; ancora, sappiamo bene come possano risultare "rumorose" produzioni musicali che non apprezziamo e che invece altri ascoltano con grande soddisfazione. Come vedremo più avanti, peraltro anche la storia della distinzione suono/rumore è soggetta al mutamento storico, come peraltro molti concetti musicali, basti pensare per esempio all'evoluzione storica delle regole riguardanti la consonanza e la dissonanza.

Un'altra realtà si fa tuttavia evidente oggi: la musica contribuisce alla situazione di inquinamento acustico del nostro mondo. Si potrebbe dire, forse, che c'è troppa musica al mondo. La grande disponibilità di musica, soprattutto diffusa con mezzi elettroacustici, comporta una presenza quasi costante di musica non scelta e in molti casi non desiderata che viene inghiottita al pari di qualunque altro suono in una fascia sonora costante, indistinta e a cui si presta poca o nulla attenzione. L'aspetto acustico è, tra tutte le forme di inquinamento, forse quello più insidioso, perché crea presto assuefazione e soprattutto disattenzione al suono e alla musica. Con ogni probabilità, oggi siamo meno attenti al paesaggio sonoro rispetto ai nostri antenati, ma soprattutto, nella situazione d'oggi, i suoni perdono la loro capacità di significare, di

avere un senso, di mandare un messaggio perché confusi e indistinti e anche poco ascoltati.

Si potrebbe dire quindi che tutto diventa rumore, proprio a causa della disattenzione e a volte del desiderio di sfuggirlo. Viene a mancare la voglia di catturare gli elementi sonori della realtà, anche quelli che sono spesso definiti rumori, ma che se ascoltati attentamente, valorizzati nelle loro qualità, possono diventare materiale importante per esprimerci e per fare musica. Ricordo le parole di John Cage quando scrive:

Dovunque ci si trovi quello che ascoltiamo è per la maggior parte rumore. Quando lo vogliamo ignorare ci disturba, quando lo stiamo ad ascoltare ci affascina. Il rombare di una camion a novanta all'ora. Scariche elettrostatiche alla radio. Pioggia. Ci viene voglia di catturare e controllare questi suoni, di usarli non come effetti sonori, ma come elementi musicali (Cage, 1961, p. 24).

Le parole di Cage riportano l'attenzione sul valore dell'ascolto, sul fascino che ciò che è considerato rumore può esercitare sul nostro desiderio di comunicare in forma sonora la nostra esperienza. E' noto che, ormai da decenni, tutti gli studi di registrazione e di cinematografia hanno dei repertori di suoni preregistrati che possono essere usati, appunto, come effetti sonori, ma è ben chiaro che la prospettiva di Cage è diversa poiché egli pensa a fare musica con tali rumori-suoni, a cui riconoscere pieno diritto nel mondo musicale.

Uno dei contributi fondamentali di Cage è stato lo sfumare il confine tra paesaggio sonoro e musica; il suo lavoro è forse la più chiara realizzazione di quell'entrata del paesaggio nella musica e della musica nel paesaggio a cui ho accennato precedentemente.

E' ben nota l'esperienza di Cage che costituisce l'occasione di sfondo al progetto "Soundscape train-Paesaggi sonori dal treno", una performance in cui i suoni delle stazioni ferroviarie attraversate venivano rilanciati al pubblico dal treno, su cui operavano peraltro anche musicisti che si incontravano con altri nelle diverse fermate.



Tuttavia, forse ancora più emblematica è l'esperienza di *4'33''*, dove il musicista o i musicisti (il brano può essere suonato con qualunque strumento e ne esistono anche versioni eseguite da grande orchestra), si accosta al suo strumento, compie tutte le operazioni preliminari al suonare ma in seguito rimane in silenzio per la durata del pezzo. In questo caso sono i rumori prodotti dal pubblico e quelli provenienti dall'esterno della sala che emergono in primo piano, diventando essi il centro dell'attenzione e il momento musicale.

Si potrebbero fare molti altri esempi sul lavoro di Cage, ma mi piace in particolare ricordare come più volte Cage abbia fatto aprire le finestre delle sale dove si tenevano i concerti, in modo che i suoni esterni potessero essere audibili. E' ben noto che uno dei mezzi più efficaci, nella nostra società, per isolarsi acusticamente dai suoni esterni, è l'uso dei vetri alle finestre, meglio se doppi. Nelle nostre case, così separate dall'esterno, ascoltiamo musica diffusa, arrivando talvolta al livello massimo di isolamento, vale a dire l'uso della cuffia, che a volte trasforma il suo fine originale, il non disturbo del prossimo, nella difesa dai suoni indesiderati.

E' singolare che Cage pensasse proprio ad aprire le finestre: Jacques Attali infatti porta l'attenzione sulla trasformazione nella percezione del paesaggio sonoro e della musica stessa provocata dall'installazione dei vetri alle finestre e ci fa riflettere su come si potesse vivere invece, dalle case, la situazione dipinta da Pieter Brueghel il vecchio nel *Combattimento tra Carnevale e Quaresima*.



Il contributo all'allargamento del concetto di musica è un altro dei grandi significati dell'opera del compositore americano. Se è vero che l'aspetto che ci interessa maggiormente in questo momento è il rapporto tra musica e paesaggio sonoro,

sarebbe sbagliato dimenticare che tale allargamento è stato anche perseguito nel corso di esperienze, performance e spettacoli che fondevano suono, gesto e immagine, come per esempio le collaborazioni con Merce Cunningham. Ma è anche importante ricordare le analogie del lavoro di Cage, soprattutto nel campo dell'alea, con le *action painting* di Jackson Pollock dove l'opera nasce da gesti casuali e non finalizzati direttamente alla sua creazione.



Ancora, è evidente che, nelle arti visive, il precedente di Marcel Duchamp che aveva posto all'attenzione dell'osservatore in modo completamente nuovo gli oggetti della quotidianità, può far sentire più di un'analogia con il lavoro di Cage (ma anche di Varèse e di altri compositori).

Tutto il pensiero musicale di Cage e la sua opera vanno quindi collocati all'interno di un contesto artistico culturale che ne ha permesso lo svilupparsi.

Dopo tali riferimenti, tuttavia, intendo ritornare al campo più strettamente musicale, esaminando quanto, nella storia del novecento e oltre Cage ha permesso di vedere in modo nuovo il rapporto tra paesaggio sonoro e musica.

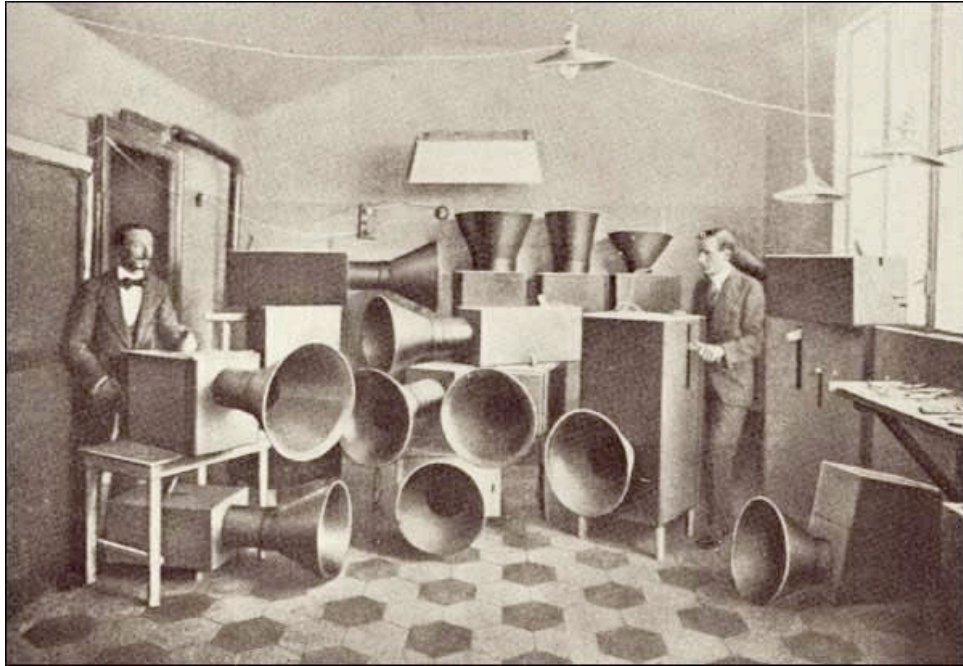
Terzo paesaggio: il novecento e il paradigma elettroacustico

Il novecento, secolo di grandi contraddizioni e fermenti presentò, proprio nei suoi primi decenni, una varietà di stili, scuole e correnti musicali assolutamente straordinaria. Daniele Vineis indica come tratti caratteristici della storia musicale del novecento la coesistenza e la diversità.

...le ricerche americane di Ives o gli esperimenti rumoristici di Russolo sono coevi delle ultime sinfonie di Mahler, *Erwartung* di Schoenberg e il terzo *Concerto per pianoforte* di Rachmaninov datano entrambi 1909; la *Turandot* di Puccini viene rappresentata un anno dopo *Intégrales* di Varèse; il serialismo integrale della Scuola di Darmstadt convive con il jazz, il

rock and roll e i Beatles; i minimalisti americani si contendono il mercato giovanile con i Pink Floyd; così come le ricerche del gruppo *L'itinéraire* (Dufourt, Grisey, Murail ecc.) sugli spettri sonori (*musica spettrale*) non possono non confrontarsi con la world music (Vineis, 2006, p. 10-11)

Fu proprio nel grande fermento dei primi decenni del novecento e più precisamente nel 1913 che fu ascoltato il primo intonarumori ideato da Luigi Russolo.



Tra il lavoro all'intonarumori di Russolo e la musica di Cage sono state, a volte, stabilite delle linee di continuità. Personalmente, credo che se entrambi hanno lavorato sul "rumore" è anche vero che i contesti, i riferimenti culturali e infine il tipo di estetica di questi due personaggi siano in realtà profondamente diversi.

Tuttavia in Luigi e Antonio Russolo era già presente, anche se in forma artigianale e confusa, l'idea della possibilità di emancipare il rumore, di assumerlo come elemento espressivo e di "montarlo" in sequenze dotate di senso.

Probabilmente, è su questo più limitato, ma di certo non secondario terreno che si può immaginare che il lavoro di Russolo abbia anticipato delle piste di ricerca che poi, in altre situazioni e contesti, hanno dimostrato la loro fruttuosità. Questo è provato anche dall'interesse che diversi grandi compositori dimostrarono per Russolo e il suo intonarumori, tanto che si ha testimonianza di un concerto a Parigi, nel 1921, dove tra il pubblico figuravano Milhaud, Stravinsky e Ravel.

Tuttavia, penso che se si vuole individuare un musicista che ha dato il contributo decisivo ad abolire la barriera tra rumore e suono musicale si debba guardare a Pierre Schaeffer, ideatore della musica "concreta".

L'opera di Schaeffer come compositore non è vasta, ma significativa. I suoi *Cinq études de bruits*, del 1948, rappresentano un passaggio fondamentale; in particolare il secondo, il più noto e affascinante, *Étude aux Chemins de Fer* (si ascolti il file

allegato a questo articolo), mette in forma musicale i suoni di un treno (ci sarebbe davvero da scrivere un saggio sui treni in musica, e più in generale nell'arte!).

Forse ancor più significativa è la sua opera di ricercatore e teorico, riassunta nel suo monumentale testo *Traité des objets musicaux*, accompagnato dall'opera in dischi *Solfège de l'objet sonore*. Quest'opera ha anche, come vedremo, delle conseguenze sul piano educativo. L'utilizzo del termine "oggetto sonoro" già propone una nuova visione ideologica rispetto a quello di strumento; in effetti non si tratta più di pensare che un pianoforte è uno strumento e un tavolo un qualunque oggetto, ma di fare attenzione alle sonorità che essi possono produrre, indipendentemente dalla loro natura.

Non esistono più, in quest'ottica, dei rumori che possono al massimo informarci su ciò che avviene attorno a noi, come il passaggio di un aereo, e dei suoni che provengono da uno strumento, ma semplicemente degli "oggetti sonori", che sono definiti dall'attenzione che si presta ad essi.

In effetti, il suono si stacca dalla sua sorgente, per divenire una forma sonora, nelle sue diverse caratteristiche materiche. La causa non è più la cosa importante, lo è piuttosto il suono e l'attenzione che gli si dedica.

Vedremo più avanti le implicazioni pedagogiche di questa concezione.

Se Schaeffer è stato l'iniziatore della musica concreta, altri compositori l'hanno seguito nella sua ricerca, soprattutto in ambito francofono: Pierre Henry, Guy Reibel, Bernard Parmegiani. Nome da aggiungere a tale lista, quello di Luc Ferrari, che tuttavia arriva nella sua composizione *Presque rien* a sovvertire i primi presupposti ideologici della musica concreta, poiché l'autore, invece di cercare una forma sonora autonoma dal materiale di partenza, come è nelle precedenti esperienze, ci presenta un lavoro dove tutte le fonti e le manipolazioni sono riconoscibili.

Con Schaeffer nasce il "paradigma elettroacustico" che trasformerà profondamente tutto il modo di fare e pensare musica, in cui l'uso e la rielaborazione del "suono" sono alla base del comporre e del fare musica. Il paradigma elettroacustico dà vita a un nuovo modo di usare e di concepire il suono e stabilisce quelle che François Delalande definisce come delle nuove "pertinenze" (Delalande, 2001). In effetti, in ogni diversa epoca, si sono definite diverse gerarchie di pertinenza nel fare e nell'ascoltare musica; per esempio nel periodo in cui si scriveva "per sonare con ogni sorta di strumenti", l'attenzione al timbro non era certo la pertinenza più importante, si eseguiva la musica con gli strumenti che erano disponibili. Il timbro divenne invece molto importante in seguito, per diventare la pertinenza principale in molta musica del novecento. Con l'affermarsi del paradigma elettroacustico, il termine di "timbro" sembra divenire inadeguato, a vantaggio, probabilmente di quello che si potrebbe definire il *sound*, composto da una serie di elementi che non possono essere ricondotti completamente al concetto di timbro.

E' impossibile, in questa sede, anche solo enunciare tutti gli altri compositori che, nel novecento, hanno contribuito a stabilire un diverso rapporto tra paesaggio sonoro e composizione musicale, ma mi sembra necessario citarne almeno due: Edgard Varèse e Luigi Nono.

Varèse ha lavorato con passione alla ricerca di nuove sonorità, sia nei suoi lavori acustici che in quelli elettroacustici, tra questi ultimi basta citare il noto *Poème électronique* presentato all'esposizione internazionale di Bruxelles nel 1958, in cui l'autore collaborò con Le Corbusier e con Yannis Xenakis alla progettazione stessa dello spazio dove il brano sarebbe stato eseguito e ne studiò le possibilità acustiche. Per quanto riguarda Luigi Nono mi sembra importante almeno citare quanto a proposito del suo lavoro ha scritto János Maróthy. L'autore ungherese nota giustamente come Nono sia stato capace di annettere alla musica fenomeni non musicali, di "musicalizzare" il non musicale, proponendo una trascrizione artistica della realtà sonora delle fabbriche e delle lotte sociali. Un impegno che, sul piano educativo, mi sembra particolarmente importante se si considera che la musica e l'arte dovrebbero avere anche la funzione di intervenire nel reale e trasformarlo. Sul piano più strettamente musicale, ma che in Nono non va mai disgiunto da quello politico sociale, avviene non più solo l'emancipazione del rumore, ormai acquisita, ma piuttosto l'emancipazione del suono dalla nota. In Nono il suono non corrisponde più alla nota, fissata sul pentagramma, ma diviene un fatto processuale, nel farsi materico della musica, nella sperimentazione costante del processo poetico anche in collaborazione con i musicisti.

Quarto paesaggio: l'ascolto pedagogico.

E' ora di chiedersi quali conseguenze possano discendere, sul piano pedagogico, dal percorso sociale e musicale che ho tracciato.

Anzitutto, educare al gusto e al piacere del rumore/suono. Credo sia il punto di partenza necessario di qualsiasi progetto d'educazione musicale.

Come abbiamo visto, dal punto di vista musicologico oggi è obsoleto postulare ancora una cesura tra suono e rumore che non sia di tipo fenomenologico, soggettivo o storico.

Nell'educazione musicale si trova ancora oggi, purtroppo, una situazione contraddittoria. Infatti, a fianco di proposte di curricolo e di testi che propongono percorsi destinati ad avviare una corretta attenzione e valorizzazione del paesaggio sonoro, se ne trovano anche altri che insistono ancora sull'idea dei "suoni e rumori dell'ambiente" o peggio su distinzioni tra suono e rumore che non hanno più alcuna legittimità dal punto di vista musicale.

Inoltre, è evidente che l'idea di educare al piacere e al gusto del suono è cosa ben diversa dalla pura e semplice denuncia del problema dell'inquinamento acustico e della lotta a questo fenomeno. E' senz'altro positivo che i bambini siano resi consapevoli, all'interno di un percorso educativo, di avere una *responsabilità* verso il paesaggio sonoro, così come per tutti gli altri aspetti del nostro ambiente di vita, ma questo è un solo un obiettivo tra diversi altri. Credo infatti che siano da evitare impostazioni naturalistiche e alla fine forse anche un po' moraliste che riducono l'attività sul paesaggio sonoro a una semplice presa d'atto del problema dell'inquinamento acustico.

Educare al piacere del suono significa, per esempio, non stabilire delle gerarchie precostituite tra i diversi tipi di suono. In diverse programmazioni pedagogiche si può ancora rilevare una certa gerarchizzazione estetica tra i suoni che compongono il paesaggio. In sostanza, esistono suoni che sono maggiormente accettati, in genere suoni della natura, come il canto degli uccelli, il vento, la pioggia, il mare e altri che sono visti come negativi, in particolare quelli prodotti dalle tecnologie e dalle attività umane. Questo atteggiamento ripropone, anche se in una forma più velata, la stessa distinzione tra suono e rumore che ho contestato poc'anzi. In sostanza, si indirizzano i bambini verso la scelta di suoni che si ritiene essi debbano trovare a priori più o meno "belli".

Questo fatto non trova alcuna rispondenza nell'estetica musicale. Al contrario, se si guarda alla musica contemporanea, i suoni forti, impulsivi, industriali, prodotti dalle attività umane hanno affascinato i compositori forse più di quelli della natura. Quindi è abbastanza obsoleto, nei progetti educativi, pensare ancora a una differenziazione tra questi due tipi di suoni.

Inoltre, si deve avere attenzione a quali siano oggi gli sguardi dei bambini rispetto al suono, quelle che probabilmente François Delalande chiamerebbe le *pertinenze* che essi individuano quando ascoltano i suoni e la musica. Non c'è dubbio, a questo proposito che i bambini siano molto attenti ai suoni tecnologici e ne apprezzino le qualità.

Un altro problema è quello di ritrovare il silenzio. Se si vuole arrivare a dare senso al suono e scoprirne il piacere, è necessario capire che esso nasce dal silenzio, ne ha bisogno per esistere e per significare. Oggi il silenzio non esiste quasi più, i bambini sono abituati a vivere immersi in un suono costante e poco significativo perché non si hanno momenti di silenzio che permettano all'orecchio di stupirsi di fronte a un suono. Il potere rivelatorio e comunicativo del suono è così fortemente diminuito. Credo che dei progetti sul paesaggio sonoro ben costruiti debbano tenere conto del bisogno di apprezzare e alternare sia il suono che il silenzio. Peraltro, anche nella musica questa alternanza è stata ampiamente utilizzata dai compositori.

Ritornando a Schaeffer, vorrei ricordare che egli distingue, nella percezione del suono, tre diverse attività: l'udire, l'ascoltare e il sentire-intendere (che in francese significa anche, in parte, comprendere). Questa distinzione pone l'accento sul fatto che rapportarsi al suono e quindi al paesaggio sonoro è un atto cognitivo volontario, e come tale può essere educato e sviluppato. Inoltre, la tecnologia mette oggi a nostra disposizione dei mezzi straordinari per lavorare sul paesaggio sonoro in modo creativo. Un tempo, nelle scuole, i suoni si potevano registrare e riascoltare, ma la loro rielaborazione era di enorme complessità. Oggi con un registratore digitale possiamo catturare i suoni che ci interessano e attraverso un computer possiamo rielaborarli e montarli. I suoni possono così restare legati alla loro fonte, ricordare eventi, fatti e luoghi, se questo è il nostro obiettivo, ma attraverso la rielaborazione elettroacustica possono essere allontanati dalla loro fonte concreta, modificati e usati solo come suoni per fare musica. Il paesaggio sonoro diventa quindi, come ha scritto Murray Schafer, la nuova orchestra a nostra disposizione.

Esiste poi anche un'altra possibilità che ci viene offerta ancora dall'informatica, che consiste nell'analisi del paesaggio sonoro. Così come l'informatica è usata oggi per analizzare la musica, egualmente si presta ad analizzare il paesaggio sonoro.

Il ventaglio delle attività che si apre ai nostri occhi è dunque molto vasto: dal semplice ascolto di un momento sonoro, a delle passeggiate d'ascolto e di registrazione, alla scrittura di mappe sonore di luoghi più o meno estesi, alla rielaborazione creativa e al montaggio dei suoni raccolti.

Tutto questo è senz'altro utile ai fini dell'educazione musicale, ma certamente ha anche un valore per sviluppare nei bambini un atteggiamento corretto verso l'ambiente e per favorire un rapporto positivo con il proprio luogo di vita.

Credo, comunque, che quando si parla di sviluppare nei bambini il gusto e il piacere del suono in realtà si deve essere consapevoli del fatto che non si fa che assecondare una condotta che nei bambini è già largamente presente.

Proprio a Lecco, negli ultimi tre anni, si è sviluppato un interessante progetto di ricerca e di formazione destinato ai nidi d'infanzia promosso dal Centro Studi Maurizio Di Benedetto. Tale progetto, diretto da François Delalande, ha puntato i riflettori sulla condotta di esplorazione del suono dei bambini e delle bambine sino ai tre anni. I risultati del progetto saranno pubblicati entro il prossimo anno e sarà utile mettere a disposizione del pubblico un materiale molto vasto che evidenzia la ricchezza della condotta di esplorazione del suono da parte dei bambini e del piacere che essi hanno nella ricerca di sonorità diverse e interessanti.

Questo progetto ci dimostra almeno due fatti. Il primo è che, come in molte altre situazioni, il ruolo dell'educatore più che quello di "insegnare" è quello di creare occasioni di ricerca e apprendimento, suggerire, affiancare il bambino nelle sue scoperte. La seconda, non meno importante, è che forse proprio nel gusto del suono dimostrato dai bambini si può individuare una delle motivazioni fondamentali alla nascita della musica. Non è un caso che il già più volte citato Pierre Schaefer nel suo *Traité des objets musicaux* proponga, quasi in forma di narrazione, la sua ipotesi sull'origine della musica proprio dalla scoperta del suono praticata dall'uomo primitivo esplorando oggetti d'uso quotidiano. Quando, per ripetizioni e variazioni successive, il suono prodotto perde il suo legame concreto con l'oggetto e soprattutto con la sua funzione pratica quotidiana, secondo Schaeffer nasce lo strumento musicale. Egualmente, per il bambino, il gioco d'esercizio, che si articola tra ripetizione e variazione, dà origine alla musica a partire dal gusto del suono.

Se si parla dunque oggi di attività relative al paesaggio sonoro è dunque perché è importante contribuire a far sì che l'enorme interesse che i bambini hanno nella realtà sonora non si affievolisca e non si disperda. Per usare le parole di Luigi Nono: "*Risvegliare l'orecchio*, gli occhi il pensiero umano, l'intelligenza (...). Ecco l'essenziale oggi". (Nono, 2001, vol I, p. 523).

BIBLIOGRAFIA

- Attali J. (1978): *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Mazzotta.
- Cage J. (1961): *Silenzio*, Milano, Feltrinelli.
- Delalande F. (2001): *Le son des musiques*, Paris, Buchet Chastel.
- Delalande F. (2001): *La musica è un gioco da bambini*, Milano, Angeli.
- Di Giacomo A. (2006): "Luc Ferrari: il suono della realtà", in *Musica/Realtà*, n. 81, novembre 2006, p. 113-128.
- Disoteco M. (2001): *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini.
- Disoteco M. (2003): *Il suono della vita*, Roma, Meltemi.
- Maróthy J.(1987): *Musica e uomo*, Milano, Ricordi-Unicopli.
- Murray Schafer R. (1985): *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi-Unicopli.
- Murray Schafer R. (1988): *La nuova orchestra: l'universo sonoro*, Milano, Suvini e Zerboni.
- Nono L. (2001): *Scritti e colloqui*, Milano, Ricordi.
- Schaeffer P. (1966): *Traité des objets musicaux*, Paris. Seuil.
- Schaeffer P. (1966): *Solfège de l'objet sonore*, Paris, INA.
- Sedioli A., Berard L. (2002): *Paesaggi sonori di una città*, a cura di C. Spadoni, Milano, Mazzotta.
- Strobino E., Vitali M. (a cura di) (2003): *Suonare la città*, Milano, Angeli.
- Turri E.(1998) : *Il paesaggio come teatro*, Venezia, Marsilio.
- Vineis D. (2006): *Spartito perso*, Milano, Angeli, 2006.