

Paesaggi sonori di silenzio

Il primo sguardo emozionante che l'uomo ha dato dell'ambiente in cui viveva è stato quando ha scoperto nella natura anonima, spesso ostile, il segno di sé, il villaggio dove viveva; e non a caso il termine paesaggio, come già si è ricordato, deriva da paese, *pagense*, che è il territorio che accoglie il villaggio, il *pagus*. (Eugenio Turri (2004), *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia, p.207)

Introduzione

Mi chiamo Sebastiano Caroni, sono un ricercatore indipendente e mi occupo soprattutto di scienze sociali. Da qualche anno porto avanti un lavoro sul silenzio. Nel 2014 ho curato, insieme a Theo Mossi (l'animatore culturale della Biblioteca Cantonale di Bellinzona), una rassegna culturale intitolata "Sensi del silenzio", tenutasi nel 2014 presso la Biblioteca Cantonale di Bellinzona. Più recentemente, sul tema del silenzio ho pubblicato un ciclo di articoli sul quotidiano *Laregione*, e mi sono occupato anche di un dossier tematico dal titolo "il silenzio e i suoi contesti" apparso sul n° 34 (maggio-agosto 2016) della Rivista per le Medical Humanities. L'intervento che farò assieme al collega Demis Quadri si struttura in due parti: io cercherò di fare un'introduzione parlando di silenzio e partendo dal concetto di paesaggio sonoro, prima che questo concetto non sia più utilizzabile (Ora siamo all'inizio del workshop, e come spesso accade si arriva alla fine di un workshop, poi ci si accorge che il concetto da cui si è partiti, dopo averlo passato sotto la lente della critica e vivisezionato, è ormai inutilizzabile. Per cui ne approfitto fintanto che il concetto non è ancora stato smembrato...). Dopo la mia breve riflessione, Demis vi parlerà di silenzio in relazione al *physical theatre*.

Per quanto mi riguarda, il concetto di paesaggio sonoro mi è relativamente nuovo, e forse questo mi aiuta ad utilizzarlo con una certa freschezza e con uno stupore simile a chi scopre l'interesse di un autore di cui ha sentito menzionare il nome in qualche occasione. Quello che intendo dire è che nel mio lavoro sul silenzio non mi è quasi mai capitato di incrociare dei riferimenti precisi a questo concetto. Però, come detto, sono lieto di poterlo utilizzare in questa mia breve riflessione; anche perché, secondo me, il concetto di paesaggio sonoro aiuta a pensare il fenomeno di silenzio in termini di spazi fisici. Ma non partirò dallo spazio per imbastire la mia riflessione, bensì dall'esperienza delle soggettività. Una soggettività che, come sa bene ogni sociologo informato, è già intessuta di riferimenti culturali, e che all'interno di contesti culturali, sociali, e storici, si esprime.

David Hendy, nell'introduzione al suo recente *Noise. A Human History of Sound and Listening*, sostiene che gran parte degli argomenti che sviluppa nel suo studio devono molto al carattere soggettivo che caratterizza l'esperienza dei suoni. Come afferma l'autore, la soggettività è parte integrante e insostituibile dell'esperienza sonora. In tal senso, l'autore riconosce che alla base del suo lavoro ci sia:

(a)special fascination (...) with the subjective aspects of sound: what is actually felt like to experience certain sounds in certain places at certain times in history. The pioneers in this respect have been historians such as Alain Corbin in France, and Mark M. Smith, Richard Rath and Emily Thompson in America.

Questi autori considerano che:

like a landscape, “a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment (...) a world and a culture constructed to make sense of that world”. These historians take the pioneering idea of Canadian musician R. Murray Schafer, who first popularized the term “soundscape” in the 1970s, and test what exactly that meant for ordinary people in very particular times and places.¹

Gli autori menzionati da Hendy, e Hendy stesso, insistono in modo importante sulla componente soggettiva nella percezione dei paesaggi sonori. Come tale, si potrebbe aggiungere, la soggettività è una componente dell'esperienza dei paesaggi sonori che è difficilmente controllabile e misurabile.

Lo scopo di questo intervento è di partire dalla centralità della componente soggettiva dei paesaggi sonori, per indagare il modo in cui il concetto di paesaggio sonoro - e le componenti in cui questo concetto è stato suddiviso - possono servire da quadro di riferimento per una descrizione del silenzio come fenomeno percettivo, culturale, e sociale. In questo senso, procederò con una riflessione che riprende le grandi linee della definizione di paesaggio sonoro date da Shafer, che utilizzerò per parlare di silenzio. In seguito, il mio collega Demis Quadri, prolungherà la mia riflessione con delle considerazioni attorno all'importanza del silenzio nel *physcial theatre*.

Il paesaggio sonoro e il silenzio

Con il termine paesaggio sonoro, si intende, per riprendere la terminologia di Raymond Shafer, un qualsiasi campo acustico. Possono essere paesaggi sonori una composizione musicale, un programma radio ma anche il rumore d'ambiente. Sempre secondo Shafer, il paesaggio sonoro è composto di tre elementi, le toniche (*keynote sounds*) i segnali (*signal sounds*) e le impronte sonore (*soundmarks*). Nella mia riflessione, insisterò soprattutto sui primi due elementi.

I *keynote sounds*

Le toniche, che per praticità chiamerei suoni chiave, sono generate dalla natura o dall'uomo, e costituiscono ciò che spesso viene definito rumore d'ambiente o rumore di sottofondo; il vento, la pioggia, il rumore del mare, ma anche il traffico possono essere dei suoni chiave in determinati ambienti. Il tappeto sonoro di impiegati che lavorano in ufficio, o l'ambiente sonoro caratteristico di un bar, di un ristorante, di un caffè, ma anche di uno shopping mall, sono dei suoni chiave. Nella definizione di Shafer, questi suoni sono generalmente percepiti in modo spesso cosciente, ma possono anche abitare uno spazio liminale della coscienza entrando e uscendo nel suo campo percettivo pur rimanendo “a portata di orecchio”. Caratterizzano una tela di fondo che può influenzare aspetti legati allo stato d'animo o all'umore delle persone.

La particolarità dei *keynote sounds*, in analogia con le composizioni musicali, è che sono suoni tematici e come tali hanno una centralità nello spazio sonoro; in virtù di questa centralità, gli altri suoni tendono a organizzarsi e a definirsi in rapporto a questi suoni

¹ David Hendy (2014), *Noise. A Human History of Sound and Listening*, Profile Books, Londra. Il passo citato viene dall'introduzione, p.xi. Nel passo che ho riportato Hendy cita Emily Thompson (2004), *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, MIT Press, Cambridge Mass. e Londra, p.1

caratteristici e dominanti. Da questo punto di vista, anche il silenzio, quando è un silenzio di ambiente, in luoghi come le biblioteche, o le sale d'aspetto, o le chiese, può essere catalogato come un *keynote sound*. La natura stessa, con i suoi ambienti protetti al riparo dei rumori della società, offre svariati esempi in cui il silenzio costituisce il leitmotiv percettivo di uno spazio sonoro. Parlare del *keynote sound* come leitmotiv, tema conduttore o tema ricorrente, ci aiuta a capire meglio l'importanza di definire certi ambienti sonori come luoghi silenziosi, o, viceversa, di definire certi spazi silenziosi in termini di ambienti sonori.

Se partiamo dal presupposto che il silenzio assoluto non esiste - o meglio sarebbe dire *l'esperienza* del silenzio assoluto non esiste - si arriva agevolmente all'idea che un ambiente silenzioso è permeato da suoni; il silenzio stesso è un suono, poiché vi si accede attraverso l'ascolto. Per questo, la centralità del silenzio in certi ambienti sonori ci aiuta a capire quali suoni si ritrovano nella definizione, nell'idea o nella rappresentazione culturale del silenzio come esperienza di luoghi precisi, come modalità attraverso cui l'essere umano si relaziona con lo spazio, lo abita, lo sperimenta, vi si insedia o, al contrario, vi sfugge.²

A questo proposito, giova ricordare che la componente soggettiva è centrale nella comprensione non solo dell'esperienza del suono, ma anche dell'esperienza del silenzio. I silenzi che viviamo giornalmente sono intrisi dell'umore del momento, della tonalità di una situazione, dell'atmosfera di un luogo. Possono essere condizionati da un'esperienza appena trascorsa, permeare un incontro presente, ma anche avvolgere l'attesa di un avvenimento futuro. Con la sua valenza emotiva, il silenzio è un fenomeno tanto molteplice quanto volatile e volubile. Ciò nonostante, alcuni ambienti sonori in cui ci immergiamo sono, spesso, già predisposti in modo tale da incoraggiare determinate modalità di gestione e di ascolto del silenzio.³ Nelle chiese o nei centri di meditazione, luoghi che vengono associati al raccoglimento, si può stare in pace. Ci si attende che i nostri pensieri, almeno per un momento, tacciano, e che il silenzio pervada il nostro campo percettivo. Questi luoghi si oppongono ad altri luoghi e momenti associati al tumulto e al rumore, come gli stadi, i ristoranti affollati, le stazioni, oppure le *rush hours* delle grandi città.

Ecco perché parlare di un paesaggio sonoro permeato dal silenzio può essere interessante per farsi un'idea di quali sono gli spazi e quali i luoghi caratteristici del silenzio; di quali suoni sono costellati gli spazi silenziosi, e quali sono, invece, i suoni che imperversano negli spazi rumorosi.

Ci si potrebbe, poi, soffermare sull'idea che esistono contesti, pratiche, e luoghi che rendono possibile stabilizzare l'esperienza del silenzio, che la rendono meno fugace, meno estemporanea. In attività e pratiche quali la meditazione, la lettura, la psicanalisi, la musica, e l'arte in generale (e quindi il teatro), il silenzio può diventare un'esperienza più duratura, più accessibile, meno soggetta all'imprevedibilità della contingenza. Il silenzio non è un fenomeno statico, ma su di esso si può intervenire. *Con, nel e sul* silenzio si può letteralmente lavorare. Il

² A questo proposito il libro di Alain Corbin (2016), *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Albin Michel, Parigi, offre svariate occasioni per approfondire i modi in cui, a seconda delle epoche, il silenzio è stato associato a paesaggi e luoghi, ma anche a stati d'animo precisi.

³ A questo proposito segnaliamo l'interessante lavoro sul tema delle "atmosfera" di Tonino Griffero. Griffero riprende il concetto di atmosfera, sviluppato recentemente in area neofenomenologica, e ne dà una lettura personale indagando i nessi fra le emozioni e l'esperienza vissuta degli spazi. (Tonino Griffero (2010), *Atmosferologia, estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari); ma sicuramente, anche in questo caso, occorre ricordare il concetto goffmaniano di *frames*.

silenzio è qualcosa che si può coltivare, qualcosa su cui si può intervenire, qualcosa con cui e su cui si può sperimentare.

Il segnale acustico (*signal sound*)

Il secondo elemento che qualifica il paesaggio sonoro è il segnale acustico (*signal sound*); sono i suoni di primo piano, quelli uditi coscientemente, che la mente riconosce e etichetta in modo esplicito. Si tratta di segnali forti, che portano con sé un significato, che mobilitano, da un punto di vista cognitivo, dei *frames* o degli *scripts* interpretativi; i dispositivi d'allarme, le campane, i fischietti, le sirene ecc. sono dei segnali. Ma anche le parole, gli interventi verbali nelle discussioni. Dal punto di vista di una discussione sul silenzio nel teatro, possono essere interessanti quei segnali che rompono il silenzio, ne alterano la percezione andando a modificare il paesaggio sonoro sul quale intervengono.

Rispetto ai *keynote sounds*, i *signal sounds* si impongono con maggior forza; tuttavia alcuni di essi, come il suono delle campane, quando emergono in un ambiente sonoro ad alta fedeltà (hi-fi), possono valorizzare, punteggiare e dare un'identità anziché negare il silenzio. Altri suoni, invece, rompono i silenzi quando intervengono su di essi. Secondo la filosofa Francesca Rigotti esistono due tipi di silenzio:

un silenzio di ghiaccio e di pietra (solido, massiccio, fermo e chiuso in sé stesso) e un silenzio liquido-magmatico (marino, profondo, mobile, contenitore). Il primo è duro e razionale, il secondo è morbido e soffuso. La parola interviene su entrambi, spezzando il primo con la violenza di un'arma pesante o appuntita, ed emergendo dagli abissi del secondo come lava galleggiante.⁴

Secondo la lettura che la Rigotti dà di questi due tipi di silenzio, si può ipotizzare che il silenzio di ghiaccio e di pietra si riferisca maggiormente a un paesaggio interiore, o all'idea di una superficie compatta e verticale (l'immagine del muro di silenzio) o di un blocco (il blocco di ghiaccio), e che sia soprattutto il silenzio magmatico, silenzio-contenitore, ad attestare l'esistenza di uno spazio immersivo che ha una propria geografia specifica, indipendentemente dalla percezione soggettiva. Ipotesi che è avvalorata dalle parole stesse della filosofa:

Pensiamo all'oceano di silenzio di Battiato, e all'oceano di silenzio sul quale le parole galleggiano come blocchi di ghiaccio o di lava, secondo la suggestiva immagine di Max Picard nella quale il linguaggio ha l'aspetto di blocchi di lava – non a caso «le parole sono pietre» – galleggianti sulla superficie del silenzio, legati dalla stessa superficie, molto più ampia del linguaggio.⁵

L'analisi della Rigotti ci permette di affinare la nostra discussione dei paesaggi silenziosi; paesaggi che possono essere sia liquidi, magmatici e immersivi, sia rocciosi, ghiacciati e compatti. In riferimento ai silenzi di ghiaccio, o a quelli che ci mettono in difficoltà o a disagio, si può notare che ci sono silenzi che sembrano non avere una vera dimensione spaziale esterna, ma che sono tutti interiori, emotivi, contratti.

⁴ <http://www.sbt.ti.ch/bcb/silenzio/documenti/opuscolo.pdf>, p.23, il testo citato è tratto dal programma della rassegna culturale "Sensi del silenzio" tenutasi presso la Biblioteca cantonale di Bellinzona ed è relativo alla conferenza di Francesca Rigotti del 4 dicembre 2014. Il link è stato consultato il 14.09.2016

Francesca Rigotti (2016), "Rompere in silenzio", in *Rivista per le Medical Humanities*, maggio-agosto, p.20

Le impronte sonore

Ci sono poi le impronte sonore, che rappresentano il terzo elemento dei paesaggi sonori; si tratta di un suono caratteristico di una zona; come tale, secondo Shafer, questo suono va salvaguardato perché “le impronte sonore rendono unica la vita acustica di una comunità”. L’operazione che consiste nella capacità di riconoscere, a partire da un suono o da una serie di suoni, un ambiente o un luogo preciso, rimanda alla presenza di impronte sonore caratteristiche. Così come si fa con le acque di luoghi più o meno sacri, che vengono imbottigliate, potrei immaginare l’idea di catalogare i silenzi di luoghi naturali o di certe chiese, santuari, e biblioteche registrandone l’impronta sonora caratteristica.

Sebastiano Caroni, 16 settembre 2016