

■ PAGINE ■ TRENI, MACCHINE, CAMPANE, PIAZZE, STRADE ■

Sotto il tombino c'è un'orchestra

di Ricciarda Belgiojoso*

Nel corso del Novecento si assiste in musica a una progressiva appropriazione dei suoni urbani. È possibile individuare quattro tappe fondamentali in questo percorso: l'ambito futurista di inizio secolo, le proposte acute ed eccentriche di John Cage, il contesto della musica concreta e gli studi sull'ecologia sonora avviati da Murray Schafer in Canada negli anni Settanta. I futuristi per primi esprimono l'intenzione di comporre una musica appartenente a una nuova sfera uditiva fatta di suoni-rumori, di combinazioni dello sferragliare dei tram, dei motori a scoppio e di fragori metropolitani di ogni genere. Protagonista di questo rivolgimen-

to è **Luigi Russolo**, autore della celebre lettera manifesto *L'arte dei rumori* e di brani come *Risveglio di città* (entrambi del 1913), ideatore di strumenti intonarumori progettati per riprodurre i rumori della vita urbana. Con Russolo e i suoi seguaci i rumori della città vengono trattati per le loro qualità sonore; ricreati e accostati l'uno all'altro secondo principi musicali entrano nelle sale da concerto.

Diversi altri autori, come ad esempio **Edgar Varèse** e **Henry Cowell**, si interessano a inserire in brani musicali i rumori dell'ambiente circostante (negli organici compaiono sirene, incudini e altri strumenti non convenzionali). Anche **Cage**, che però va oltre: non sottopone più i rumori alla sua volontà di compositore, riconosce in essi vere e proprie sequenze musicali. Dedica tutta la vita ad ampliare il campo d'azione della musica: compone brani come *Living Room Music* (1938-40), in cui quattro percussionisti-recitanti suonano, come strumenti, qualunque oggetto domestico o elemento architettonico di un soggiorno, e poi *4'33"*, tacet per qualsiasi strumento o combinazione di strumenti (1952), costituito dai suoni accidentali che avvengono nell'am-

biente (compresi quelli causati dalla reazione del pubblico!).

Silenzio non è assenza di suoni, ma un insieme di suoni impreveduti: Cage opera un ribaltamento di prospettiva che solo apparentemente può sembrare una rinuncia alla musica, al contrario apre la musica al mondo circostante. Le innovazioni tecnologiche degli anni Quaranta e Cinquanta consentono a **Pierre Schaeffer** di proporre un nuovo modo di fare musica, manipolando oggetti sonori tratti dalla realtà quotidiana, prodotti dalla natura o da macchine: nella «musica concreta» il compositore registra il materiale emesso da qualunque fonte sonora e lo monta secondo processi di costruzione diretta. Mentre nella musica della tradizione a un'idea seguiva la sua espressione e poi l'esecuzione, qui il procedimento è inverso: per comporre un brano si parte dai suoni reali - un po' come con il collage rispetto alla pittura. Giradischi e magnetofoni danno la possibilità di registrare i suoni su nastri e riprodurli, svelano nuovi orizzonti nel campo della creazione musicale.

I suoni sono incisi e archiviati, poi elaborati, decontestualizzati, stravolti mediante tecniche di montaggio. La loro riproduzione tramite altoparlanti permette poi di esplorare spazi esecutivi inedi-

ti e controllare il movimento nello spazio dei suoni emessi. Il primo brano di musica concreta è

l'Étude aux chemins de fer (1948) di Pierre Schaeffer; primo di cinque studi sul rumore, consiste in poco più di tre minuti di suoni ferroviari, fischi di locomotive a vapore, cigolii delle ruote sulle rotaie, movimenti e arresti della locomotiva. Qualche anno dopo, nel 1954, Luciano Berio e Bruno Maderna compongono *Ritratto di città*, spaccato sonoro di un'intera giornata milanese, un ritratto acustico della metropoli in cui si sentono le vie deserte all'alba, i cortili, i navigli, le osterie, il traffico, ecc.

Alla fine degli anni Sessanta, a Vancouver, si forma un gruppo di ri-

cerca generalmente indicato come la scuola canadese dell'ecologia sonora, dedito a studi di carattere fisico e medico-sociale, ad analisi razionali dei fenomeni acustici della società postindustriale e considerazioni sull'impatto di tali fenomeni sulla nostra fisiologia.

Tra gli esponenti del gruppo spicca Raymond **Murray Schafer**, di formazione compositore, autore di numerose pubblicazioni in materia di ambiente sonoro tra cui il noto *The Tuning of the*

World (1977). Con Schafer assistiamo a un importante cambiamento di scala: l'ambiente sonoro viene inteso come una macroscopica composizione musicale e noi ne siamo i compositori, responsabili della sua forma e della sua bellezza. Si percepisce la necessità di sviluppare due disci-

pline: l'ecologia sonora, capace di valutare gli effetti dell'ambiente sonoro sul comportamento dell'uomo, e il design acustico, per imparare a intervenire eliminando o limitando i suoni nocivi e preservandone altri. Negli scorsi decenni la musica, come l'arte, ha esplorato gli spazi aperti della città in cerca di luoghi esecutivi inediti: lo spazio urbano viene inserito in partitura e trattato come elemento compositivo, in progetti mirati a ordinare i suoni di un'intera città. Le fonti sonore proprie della città sono trattate come parti di un'orchestra e comunicano con la comunità. Le condizioni di ascolto sono radi-

calmente stravolte rispetto a quelle previste dalla tradizione musicale: è musica che non richiede un ambiente esecutivo silenzioso né un ascolto focalizzato. Casi esemplari sono i concerti per campane di **Llorenç Barber**, compositore spagnolo che da oltre vent'anni propone «city concerts» per le torri campanarie delle città di tutto il mondo (in Italia Città di Castello nel '92 e Roma nel '93). Sinfonie portuali insonorizzano annualmente, dal 1995, Montréal con partiture che coinvolgono nell'organico le sirene delle navi in porto e pensano agli effetti causati dalla distanza tra le fonti sonore su un pubblico distribuito su una vasta area. Non sono semplici eventi musicali: sono progetti compositivi costruiti sulle proprietà acustiche di un luogo dato, rispondono anche a obiettivi sociali e mediatici, suonano gli spazi della comunità, intendono sensibilizzare la città a ripensare i luoghi pubblici.

Il suono si svolge nel tempo e nello spazio, è per sua natura relazionale e influisce sul nostro comportamento. È dunque possibile

intervenire su alcuni suoi parametri e modificare di conseguenza la nostra percezione dell'ambiente circostante. Su questo principio lavorano diversi artisti, tra cui ad esempio, **Bruce Odland** e **Sam Auinger**, generalmente noti come O+A. Da anni studiano come convertire in musica i rumori cittadini. Realizzano installazioni che alterano i suoni reali con l'uso di strumentazioni meccaniche, intervenendo sulla risonan-

za, sul filtraggio e su effetti di mascheramento. Gli strumenti che utilizzano più comunemente sono grandi tubi intonatori, le cui colonne d'aria risuonano se sollecitate a determinate frequenze. Microfoni posti all'interno dei tubi trasmettono ad amplificatori esterni, in relazione al loro posizionamento, i relativi suoni armonici. Sono sistemi che agiscono per semplice sottrazione: distilla-

no suoni reali e ne ripropongono una sintesi.

Poiché alcuni studi di psicoacustica sostengono che rumore e suoni armonici sono decodificati da parti diverse del cervello, il nostro comportamento sarebbe influenzato diversamente dalla situazione sonora reale e da quella elaborata dall'installazione. Si tratta infatti di interventi mirati a migliorare la qualità e la vivibilità dell'ambiente.

Un altro artista che realizza interventi sonori in spazi pubblici urbani è **Bill Fontana**. Le sue opere sono focalizzate sulla frattura tra le sorgenti sonore e l'ambiente di risonanza: la decontestualizzazione dei suoni, ricollocati in sede diversa da quella originaria, è proposta per riflettere sul significato acustico dei paesaggi sonori, gioca sulla tensione tra esperienza visiva e sonora, sul rapporto tra percezione e informazione. Come i ready-made di Duchamp, oggetti d'uso quotidiano estrapolati dal loro contesto originario e ricollocati in spazi espositivi stravolgendone il significato, e come i site e non-site di Robert Smithson, procedimenti di rappresentazione di ambienti naturali e costruiti in luoghi altri, così l'operazione di Fontana consiste nell'isolare gli oggetti sonori dalle loro fonti e collocarli in sedi cui per natura non appartengono, alterandone radicalmente la funzione acustica.

Li ascoltiamo incuriositi: da un lato cerchiamo di riconoscerne le origini, dall'altro ne scopriamo aspetti altrimenti ignorati. Entrano in gioco meccanismi come la memoria acustica, la modificazione del visibile da parte dell'invisibile (il sonoro) e la possibilità di

vivere allo stesso tempo due luoghi, in una geografia allargata che ci astrae dal contesto fisico locale e ci apre a una dimensione più ampia. Così opera anche **Max Neuhaus** elaborando una definizione plastica degli spazi basata sull'esperienza uditiva. *Times Square* (New York 1977-92, 2002-permanente), ad esempio, è un intervento completamente invisibile e intangibile, consiste in un blocco di suono installato nel cuore di un crocevia: suggestionati dai suoni che emergono dalle grate della metropolitana ci ritroviamo in un luogo calmo, mentre in realtà siamo in uno dei luoghi più caotici al mondo.

Un tema importante nell'esplorazione dell'ambiente sonoro urbano è quello dei percorsi sonori: l'azione del camminare viene vissuta da diversi artisti come pratica estetica e strumento utile a perustrare il territorio. **Janet Cardiff**, ad esempio, realizza passeggiate sonore da vent'anni. L'ascoltatore viene dotato di walkman e invitato a seguire un determinato

percorso dalla voce dell'artista che gli sussurra nell'orecchio. Gli sono indicati gli elementi su cui porre l'attenzione, gli vengono suggerite interpretazioni di ciò che vede, gli viene detto come muoversi. Un soundscape virtuale trasmesso in cuffia commenta quello reale. Negli scorsi anni si è imposto sulla scena musicale internazionale il fenomeno della silent disco.

Lanciato nel 2002 dai dj olandesi di **433fm.com** come forma di intrattenimento per le persone in coda all'ingresso di eventi affollati, lo spettacolo si è diffuso sempre più in Olanda e poi in altri paesi europei. Il pubblico viene dotato di cuffie senza fili che possono essere sintonizzate su più canali: il risultato è una discoteca paradossalmente silenziosa. Dall'esterno si vede una massa danzante, senza sentire alcuna musica. L'effetto è impressionante, ma il principio alla base della Silent Disco vuole andare ben oltre la provocazione: il fatto che ognuno possa scegliere su che note bal-

lare suggerisce anche una soluzione ideale all'annoso problema dei limiti di emissione dei suoni

spesso oltrepassati nelle discoteche e in vari eventi musicali. La silent disco utilizza la stessa tecnologia dei sistemi di riproduzione sonora per singoli individui, ma al contrario vuole accompagnare occasioni di socializzazione. Un interessante festival musicale olandese, lo Yo!Opera festival di Utrecht, propone da diversi anni eventi musicali che realizzano trasformazioni effimere degli spazi pubblici urbani con particolare attenzione all'integrazione con il territorio e alla partecipazione della comunità.

Nel 2005 il progetto «Opera in the Bus» propone una serie di opere rappresentate su alcune linee di autobus in corsa. L'opera esce dalla torre d'avorio dei teatri tradizionali, si confronta con spazi non convenzionali, porta la musica nel cuore della società. La manifestazione ci riconduce alle tematiche dell'arte pubblica: possiamo assimilarla a quegli inter-

venti espressamente rivolti alla vita urbana che mostrano di avere uno stretto legame con la città e assumono lo spazio pubblico come elemento primario di cui rivelare qualità e potenzialità. Modificano le relazioni instaurate ordinariamente negli spazi pubblici individuandone di nuove, più varie, spesso più ricche per la percezione sensibile del pubblico. Un esempio di architettura attenta al contesto sonoro circostante viene dato dallo Jay Pritzker Pavilion, progettato da Frank Gehry per ospitare spettacoli musicali all'interno del grande parco urbano del Millennium Park di Chicago, inaugurato nel 2004.

Il padiglione prevede una parte chiusa - alta fino a 30 metri, che protegge dalle intemperie un palcoscenico capace di ospitare fino a 150 esecutori - e un grande prato di circa 100m per 190m con quattromila posti fissi, più altri settemila posti liberi per il pubblico. Sopra il grande prato è disposta una struttura leggera, a sostenere un sistema di diffusione sonora capace di simulare l'ambiente acustico di uno spazio chiuso. La questione principale affrontata dal progetto, come in tutti gli outdoor pavilions, riguarda il controllo del rumore ambientale. La mancanza di pareti

lateral, e quindi di riflessioni del suono, rende difficile tanto l'ascolto da parte del pubblico quanto l'esecuzione da parte dell'orchestra, cui non è possibile percepire il suono da essa stessa prodotto.

Per questo motivo è stato predisposto un sistema di amplificazione del suono capace di mascherare i rumori urbani circostanti e allo stesso tempo di costruire uno spazio chiuso virtuale. Gli altoparlanti perimetrali aggiungono al suono componenti spaziali fittizie, in termini di tempo di riverberazione, per dare l'effetto di un ambiente chiuso. Gli altri altoparlanti amplificano il suono, per dare maggiore chiarezza e consentirne una più facile comprensione da parte del pubblico. Il padiglione vuol essere assimilabile a una sala da concerto tradizionale.

I casi citati sono esempi di come è possibile utilizzare anche semplici strategie di emissione, riverberazione, riflessione e assorbimento del suono per stravolgere una situazione. In questo senso possono suggerire all'architetto utili strumenti per imparare a progettare lo spazio in funzione delle proprietà acustiche delle forme costruite. Il suono-rumore dovrebbe essere inteso come segno di vita utile e necessario, elemento controllabile in una progettazione degli edifici e degli ambienti urbani consapevole. Potrebbe prendere piede un'architettura uditiva capace di appropriarsi del contesto sonoro circostante: la dimensione sonora dovrebbe diventare elemento costitutivo del progetto e contribuire a dare identità ai luoghi.

**Ha appena pubblicato «Costruire» con i suoni (FrancoAngeli, pp. 133, euro 18). In maniera efficace il testo pone l'attenzione sulla dimensione sonora dell'ambiente in cui viviamo. Siamo abituati a guardare il mondo, meno ad ascoltarlo, ma i rumori che produciamo sono indicatori dei nostri modi di vivere, e imparare a gestirli è doveroso.*

L'argomento è trattato tenendo anche conto di sperimentazioni eterogenee appartenenti al mondo della musica, dell'arte e dell'architettura.

Come modificare i rumori dell'ambiente in cui viviamo, come interagire con ritmi urbani che altrimenti ci infastidirebbero. Un saggio racconta storie, esperimenti, visioni di chi suona la città

Sopra due immagini dallo Yo! Opera Festival di Utrecht, a sinistra il Jay Pritzker Pavilion, al centro la copertina del libro (schizzo di Alberico B Belgiojoso), sotto il Garden of Time Dreaming di O+A. A destra una sinfonia portuale

