

# GEOGRAFIA E MUSICA: SUONI TRA LINEE E SPAZI

## GEOGRAFIA E MUSICA: SUONI TRA LINEE E SPAZI

L'autore, da qualificato musicologo ed esperto di didattica, della sua disciplina propone anche ai docenti di geografia importanti spunti operativi e di riflessione, ricordando lo stretto e antico rapporto di scambi tra uomo - suoni - musica e ambiente, tra lo spazio e i suoni che lo popolano, tra la produzione di "suoni organizzati" e la natura: intreccio di ritmi e inimitabile orchestratrice di eventi sonori e luoghi di risonanza.

## GEOGRAPHY AND MUSIC: SOUNDS BETWEEN LINES AND SPACES

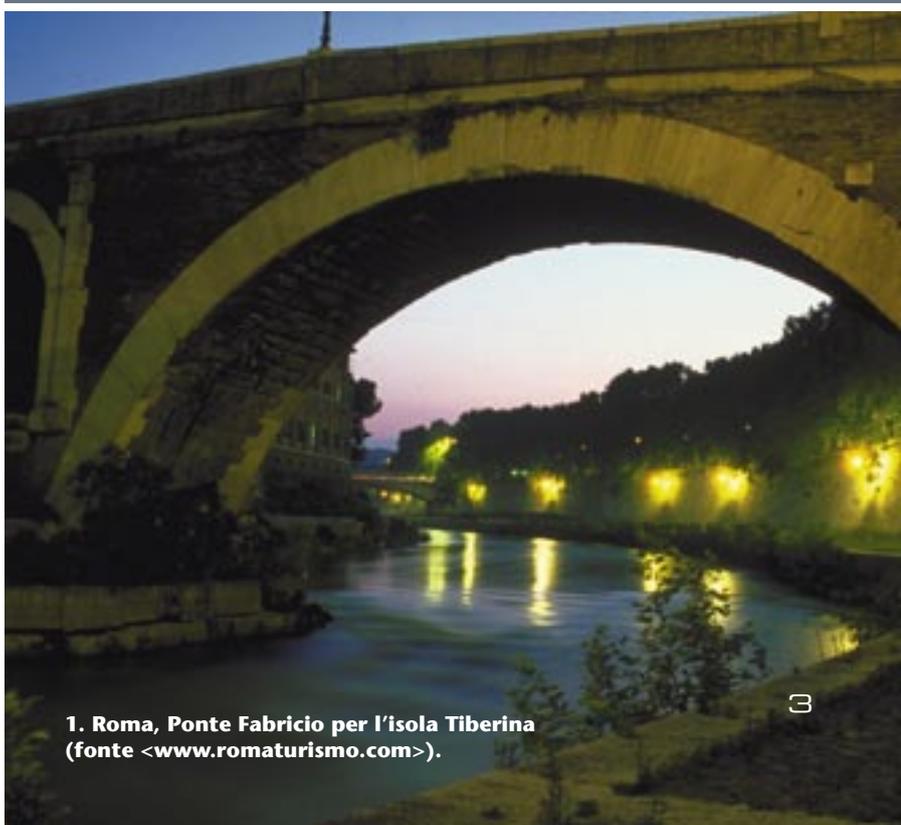
The author, a qualified musicologist and an expert in the pedagogy of music, offers here important theoretical and operative suggestions to the teachers of geography. The article reminds the reader of the old and firm relationship among men, sounds, music and environment. The essay analyzes the links between space and the sounds that surround it, and the relation between the production of "organized sounds" and nature, which is in itself a mix of rhythms and an unforgettable music director of sonorous events and resounding places.

### 1. La "geografia del suono"

Roma, 14 febbraio 2005,  
h. 15.30 circa

*"Sto per attraversare il ponte (a destra nell'immagine) che conduce all'ospedale Fatebenefratelli, sull'Isola Tiberina [foto]. La giornata è luminosa, rallento il passo per osservare meglio il panorama e comincio a pensare a quanto mi piacerebbe ascoltare il suono, il "canto" delle acque del Tevere. Questo era sicuramente possibile nell'istante in cui è stata scattata la foto qui sotto: tutto ci parla di calma, di spazi e attività dell'uomo che scaturiscono da ritmi naturali, "elementari". Attualmente, nel quotidiano panorama acustico, non c'è spazio per il "canto" delle acque: il rumoreggiare dei mezzi di trasporto (pubblici e privati) è una costante fascia sonora che ricopre e mette a tacere ogni voce non sufficientemente potente. Dal continuum rombante emergono a tratti le voci dei contemporanei "polifonisti" urbani: accelerazioni di motori, ambulanze, clacson, sirene, allarmi... tanto che il fiume appare scorrere silenzioso, come "svuotato" della sua essenza sonora. Solo un mendicante, a metà del ponte, col suo sax contralto, ci richiama alla musica, col suo canto incerto, un po' bluesy e velatamente nostalgico. Mi fermo per affringli qualche spicciolo e lo ringrazio".*

*Benedico quel vecchio monaco, frate Ruggiero,  
che senza fare discorsi ma con poche e semplici parole  
invita i giovani di Taizé ad ascoltare la "musica silenziosa".  
(Marie de Hennezel, psicologa)*



1. Roma, Ponte Fabricio per l'isola Tiberina  
(fonte <[www.romaturismo.com](http://www.romaturismo.com)>).



**2. Paesaggio sonoro: la "musica" della natura (fonte <[www.apoteosi.net](http://www.apoteosi.net)>).**

L'aprirsi della musica colta del '900 alle musiche di altre culture, l'emancipazione dell'elemento "rumore"<sup>1</sup>, la continua ridefinizione della percezione sonora (ad esempio il binomio consonanza-dissonanza), le acute e intelligenti provocazioni dei compositori<sup>2</sup>, il cinema e la nascita della cinematografia documentaria, la musica elettronica e quella "concreta"<sup>3</sup>, le possibilità di registrazione e riproduzione del suono<sup>4</sup>, hanno sensibilmente contribuito a mettere in crisi e a rivitalizzare un sistema di trasmissione del sapere troppo spesso devotamente dedito all'accademismo e marcatamente autoreferenziale<sup>5</sup>. In genere, abbiamo sempre affrontato la "storia della musica", "la storia del suono", come storia di piccoli e grandi nomi, di correnti di pensiero e scuole, una storia fatta (soprattutto per la nostra cultura) di "musica scritta". Procedendo in questa direzione si è dimenticato lo stretto e antico rapporto di scambi tra uomo - suoni - musica e ambiente, tra lo spazio e i suoni che lo popolano, tra la produzione di "suoni organizzati" e la natura come intreccio di ritmi e inimitabile orchestratrice di eventi sonori e luoghi di risonanza.

Di recente, sulla spinta spesso "concertata" di musicisti, artisti, architetti, ingegneri, scienziati e ricercatori è cresciuto l'interesse per la difesa del paesaggio sonoro dall'inquinamento acustico, dalla sovrabbondanza di stimoli e informazioni sonore, con la conseguente necessità

di esortarci a una consapevole progettazione (o ri-progettazione) acustica, a una rinnovata attenzione verso la tutela dei "paesaggi sonori" (in inglese *soundscape*), del suono e delle attività sonore (che comprendono anche l'attività musicale) inseriti in un ecosistema acusticamente considerato. Tutto ciò può sensibilmente rimettere in azione un proficuo circuito di scambi tra progettazione ambientale, produzione artistica e vita quotidiana. Questi concetti sono così espressi da Gernot Böhme (2004):

« [...] si scoprì che la sensazione di *Heimat* [ristretto territorio d'appartenenza] è trasmessa essenzialmente dal *sound* di un'area e che la sensazione caratteristica di uno stile di vita, di un'atmosfera urbana o rurale è definita in modo importante dal relativo spazio acustico. Ciò vuol dire che oggi un paesaggio non può più essere limitato a ciò che si vede e che l'urbanistica, per esempio, non deve solo preoccuparsi della riduzione del rumore e della protezione contro di esso, ma si deve anche preoccupare del carattere dell'atmosfera acustica di piazze, zone pedonali e intere città».

Trattando il rapporto tra il suono e lo spazio, si potrebbe tranquillamente affermare che il suono (il risuonare, il paesaggio acustico nel quale siamo immersi) è una dimensione essenziale dello spazio e nella percezione corrisponde a ciò che può rappresentare l'utilizzo della prospettiva nelle arti figurative. In questo senso la geografia, generalmente definibile come la scienza che «studia e descrive il mondo in cui viviamo nelle sue caratteristiche di insieme e nella sua articolazione tra regioni e paesaggi variamente differenziati» (Zingarelli, 2001, p. 774), ponendosi come "geografia del suono" potrebbe rivelarsi il terreno ideale per l'indagine dei rapporti tra l'uomo e lo spazio vissuto come pentagramma, uno spazio appunto da ascoltare, vivere, "respirare", condividere, leggere, riscrivere, interpretare, difen-

<sup>1</sup> Si pensi soltanto all'utilizzo degli strumenti percussivi (spesso di origine popolare e appartenenti a differenti culture) e all'allargamento progressivo di tale famiglia strumentale anche all'interno della moderna orchestra sinfonica.

<sup>2</sup> È qui doveroso citare l'opera e il pensiero del musicista e compositore JOHN CAGE (Los Angeles 1912 - New York 1992), del quale avremo modo di parlare più avanti.

<sup>3</sup> Musica, ideata dal francese PIERRE SCHAEFFER (1910-1995), basata sull'elaborazione tramite nastro magnetico (attualmente si ricorre al computer) di suoni e rumori tratti da ambienti di vita quotidiana (naturali, artificiali, musicali...).

<sup>4</sup> Fino all'avvento del fonografo, non si può propriamente parlare, come nel caso della scrittura, di documento sonoro, ma piuttosto di "memoria sonora" ed è questa più o meno la funzione primaria della partitura musicale: indicazioni per consegnare alla posterità il mondo sonoro e gli spazi acustici della musica del passato.

<sup>5</sup> Parlo volutamente di "mettere in crisi", perché si tratta di un processo non ancora attuato in maniera decisiva e che incontra ancora le "naturali" resistenze di chi vuole interpretare la musica e in senso più esteso i linguaggi sonori in maniera pigramente acritica e svincolata da ogni riflessione, sia essa di carattere psicologico, pedagogico, filosofico o scientifico, riducendola ad una serie di regole e nozioni da applicare meccanicamente e in maniera acritica. Un esempio da menzionare è la sopravvivenza dello studio del "solfeggio parlato" nei programmi dei nostri Conservatori di musica.

dere, “comporre”, eseguire...

Come efficacemente afferma Alfred Tomatis (1998, p. 53), il grande scienziato dell'orecchio e dell'acustico, a cui dobbiamo, tra l'altro, la scoperta del noto “effetto Mozart”:

«L'uomo vive in un bagno acustico e, persino quando si crede avvolto da un bagno silenzioso, l'aria crea intorno a lui un campo attivo, alimentato dall'agitazione molecolare».

## 2. Immagini acustiche e possibilità di ricostruire la realtà che ci circonda

**Se il suono e la musica si rivolgono principalmente all'orecchio, in che rapporto si trovano le immagini acustiche** che percepiamo e memorizziamo incessantemente (l'udito è l'unico senso costantemente in stato di veglia) con le altre nostre possibilità di percepire (vista, olfatto, tatto, gusto...) e/o di immaginare o astrarre? In che rapporto si trovano con le nostre emozioni, col nostro modo di percepire e rappresentare il nostro essere (corpo, mente, psiche, anima...)? In che rapporto si trovano con lo spazio, col tempo, con gli ambienti? Dobbiamo anche chiederci perché si fa così poca attenzione all'educazione dell'intelligenza acustica<sup>6</sup> che, in fondo, è l'aspetto fondamentale del saper ascoltare?

Riporto qui alcune considerazioni di un autorevole didatta italiano, Carlo Delfrati (2003): «L'udito, “tatto a distanza”, è strumento di orientamento e di costruzione della realtà, non solo o non tanto in senso fisico, ma in senso semiotico, o simbolico che dir si voglia: il mondo acquista gradatamente forma e significati, per il bambino, anche attraverso l'opera costruttrice dei percetti sonori. [...] È su questo fondamento che si sono sviluppati i sistemi evoluti di simbolizzazione che fanno capo ai codici musicali. Dai livelli elementari della prima infanzia, a quelli avanzati delle più complesse creazioni artistiche, agisce in altri termini un pensiero uditivo, non riduci-

bile ad altri pensieri, non surrogabile da altri sistemi simbolici. [...] L'educazione ha dunque il compito di permettere alla persona il massimo spiegamento di questa primaria risorsa o, in termini rovesciati, di impedirne l'arresto e l'atrofizzazione».

La scarsa attenzione all'educazione acustica, non è data soltanto dalla scarsa presenza di materie e attività musicali nelle scuole, ma va cercata più in profondità, nei nostri comportamenti più istintivi e apparentemente, giustificabili a priori. Ad esempio quando un insegnante chiede a una classe di fare silenzio o di ascoltare attentamente... siamo così sicuri che sta chiedendo un qualcosa che i bambini hanno realmente sperimentato? E se ne hanno anche una vaga idea, a quali immagini, pensieri o stati d'animo collegano il silenzio? Esiste una geografia dei “silenzi”? Esiste una primaria esperienza dei “silenzi” che ci aiuti comprendere tale dimensione?

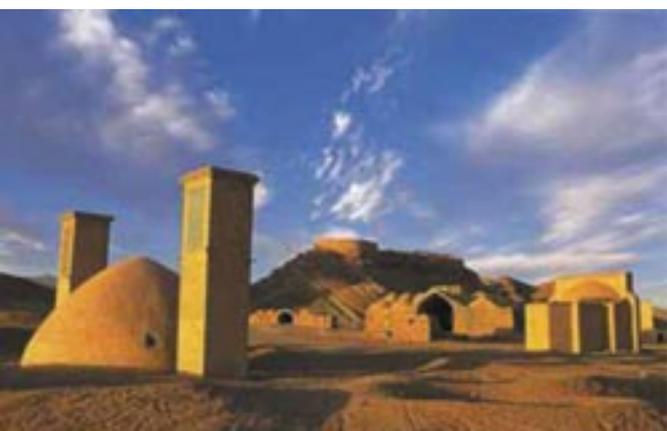
Ecco il breve racconto di una esperienza personale (Visioli, 2004, p. 179) sul rapporto tra ciò che accade sul piano visivo (panorami, colori, emozioni...) e la sua traduzione immediata in un comportamento “acustico”:

«...quando ero studente prendevo ogni mattina un treno per recarmi a Parma. Siccome il treno era soprattutto gremio di studenti, si può facilmente immaginare il chiasso, il vociare, l'agitarsi che facevano da perenne colonna sonora ai miei viaggi (non è poi che io fossi indifferente). Però, quando arrivava la neve (non so come) tutto cambiava, almeno quando ci sorprendevo per la prima volta, quando ci coglieva di sorpresa. Il convoglio studentesco, diventava improvvisamente silenzioso e tutti aderivano inconsciamente a quella “partitura” tutta bianca, senza ribellarsi, senza chiedersi il perché. Non so come, ma si parlava soltanto se c'era qualcosa d'importante da dire e anche i più “agitati” lo facevano sottovo-

**3. (In alto)  
Valle del silenzio  
sull'Everest, Himalaya  
(fonte  
<[www.sapere.it](http://www.sapere.it)>).**

**4. (In basso)  
Yazd, Iran,  
Torre del silenzio  
(fonte  
<[www.sapere.it](http://www.sapere.it)>).**

<sup>6</sup> Con la conseguenza che non si progetta “acusticamente”. Basta osservare (o meglio ascoltare) la maggioranza degli ambienti acustici che percorriamo quotidianamente: scuole, sale d'attesa, luoghi di ristorazione... Paradossalmente si progettano luoghi (discoteche, luoghi d'incontro giovanile) che devono resistere ad una “pressione acustica” e ad un'intensità che vanno ben oltre la cosiddetta “soglia del dolore”.





**5. Raffigurazione allegorica della Musica. Miniatura senese-avignonese, sec. XIV, Napoli, Biblioteca Nazionale (fonte <[www.ilgreggeditiro.com/lamusicediboezio.html](http://www.ilgreggeditiro.com/lamusicediboezio.html)>).**

tutte le “immagini acustiche” che riusciamo a percepire, significa attivare al massimo la nostra capacità di analisi, quella stessa che può portare un direttore d’orchestra a cogliere ogni minima sfumatura esecutiva all’interno di una grande orchestra (a volte con più di 100 esecutori). Ma non è in questo senso che la si intende normalmente. Abituamente si intende dire: “Seleziona tra tutti i suoni possibili quello della mia “voce” (umana o altro) che ti parla, racconta, spiega, o spesso aggredisce, catechizza... e dimenticati di tutto il resto!” E l’ambiente “circondante” che cos’è se non polifonia, intreccio di timbri, echi, durate, distanze, suoni in vicinanza e suoni in lontananza. Chissà se riusciamo ad ascoltarli... perché raramente ci è chiesto di raccontare il paesaggio sonoro (panorama acustico) che ci circonda, avvolge, inebria o spesso anche infastidisce per tutto l’arco della nostra esistenza, a partire dalle multiformi sonorità della vita prenatale. È raro che il titolo di un tema assegnato ad una classe sia: “Descrivi il panorama acustico nel quale sei immerso” o “Racconta la tua percezione del paesaggio sonoro”. Siamo così condizionati, a causa soprattutto di sonorità aggressive, ad ascoltare solo ciò che è in primo piano, ciò che è in rilievo che, tutto il resto ci appare come superfluo.

È così che i messaggi ci assalgono: in primo piano, come meteore che emergono al di sopra di un totale indistinto; ad esempio i messaggi pubblicitari, la musica di consumo, per bella o brutta che sia, che non conosce l’emisfero che va dal *mf* (o addirittura dal *f*) al *pp*<sup>7</sup>. Per di più sono convinto che questa miopia uditiva coinciderà prima o poi con una miopia percettiva e gli studi di Tomatis (1998, p. 132), hanno iniziato a dimostrarlo, a documentarlo sul piano della ricerca terapeutica, rilevando addirittura l’esistenza di relazioni profonde tra suono e colore:

ce, con discrezione, come se in una immaginaria (e tacitamente condivisa) partitura fosse indicato un costante *pianissimo*.

### 3. Percezione del paesaggio sonoro

#### E l’ascolto? Cosa significa in realtà ascoltare attentamente, con attenzione?

Anzitutto significa interpretare correttamente

«A distanza di tempo, mi pare evidente che deve esistere una analogia fra i suoni e i colori, che sono due espressioni di una stesso fenomeno vibratorio, una sonora, l’altra sonica - che cioè si manifesta nel campo riservato all’acustica nel caso della prima e nel campo della visione per la seconda».

È così che, geograficamente parlando, si viene a Roma per vedere il Colosseo, San Pietro o più di recente (per introdurre un paradosso) l’*Auditorium* di Renzo Piano. Si osservano porzioni e tratti di realtà, quelli che sanno fare più “chiasso” e lo stesso vale per gli ambienti naturali... Anzi, il paesaggio naturale trova spesso la sua condensazione nella fotografia, nel *poster*, nella percezione visiva di un *unicum* avulso dal “panorama sonoro”.

È sufficiente porre di nuovo una maggiore attenzione ai panorami acustici per renderci conto dell’importanza dell’ambiente sonoro e osservare come spontaneamente sorgano ulteriori immagini, emozioni e una particolare “profondità di campo”.

La sensazione del panorama “integrato” (*heimat*) è così importante che, proprio oggi che la nozione dello stesso minaccia di sgretolarsi, sorgono iniziative volte a denunciare o a segnalare questo stato di cose, cercando di comune intesa delle possibili soluzioni. È sufficiente compiere un po’ di ricerche in internet per scoprire siti di particolare interesse come un delizioso e poetico sito olandese interamente dedicato al “silenzio” <<http://www.vantoll.nl/sil/>> o il sito ugualmente suggestivo “*Listening to Nature: A Sound Walk Across California*” <<http://www.museumca.org/naturalsounds/>> un luogo virtuale che ci porta ad esplorare i paesaggi sonori e gli scenari naturali della California.

Senza bisogno di spostarci in California, credo che tutti prima o poi ci siamo soffermati ad ascoltare il panorama acustico, a considerare l’armonia naturale dell’orchestra generata dal pianeta Terra, nei suoi aspetti diciamo incontaminati e nella sua interazione con i manufatti e le attività umane. I moderni compositori del ‘900 e la conquista progressiva di spazi di “rumore” da parte delle avanguardie musicali (ma anche da precise correnti della musica giovanile) ci hanno abituato a ripensare e a ridefinire i labili confini tra suono e rumore, tra ciò che è musica e ciò che non lo è. L’argomento, in realtà, parte molto da lontano e interessa ampiamente tutta la storia della nostra cultura. Per fare un esempio Severino Boezio, un filosofo medioevale che riassume tutta la cultura del mondo antico, ci parla, nel V secolo, di tre manifestazioni della musica o del mondo sonoro: la *musica mundana*, la *musica humana* e la *musica instrumentalis*. La prima è la più sublime di tutte, la seconda rappresenta l’armonia racchiusa nella creazione umana e la terza è un tentativo di imitare o riprodurre le prime due. Altre

<sup>7</sup> Si tratta di segni convenzionali che in musica rappresentano la variazione d’intensità dal *pianissimo* (*pp*) al *fortissimo* (*ff*), il segno *mf* sta per *mezzoforte*, la zona intermedia tra *piano* e *forte*.



testimonianze ci mostrano che da sempre l'uomo ha ascoltato la natura come una sinfonia. Uno dei più efficaci e profondi messaggi per riportare la nostra attenzione al panorama sonoro, viene dal già citato John Cage e dalla sua celebre composizione: 4'33".

Quattro minuti e trentatré secondi di puro silenzio, di immersione nell'ambiente circostante...

«Il titolo 4.33 è una traduzione nella durata temporale del numero 273 o meglio - 273° (gradi Cèlsius) che corrisponde a quello che la scienza ha stabilito come "zero assoluto", una condizione nella quale non c'è vita, non c'è movimento (tutto è congelato...) e presumibilmente non c'è suono. Così se dividiamo per 60 (i secondi che formano un minuto) il numero 273, otteniamo 4 minuti (240) col resto di 33 secondi. Da qui il titolo della composizione, con tutte le conseguenti implicazioni filosofiche e concettuali»<sup>8</sup>.

«Esattamente cinquant'anni fa, nel 1952, il geniale compositore [...] presentò la sua rivoluzionaria partitura 4.33, che racchiude in sé molti aspetti dell'estetica cageana, e che egli stesso definì il suo pezzo migliore:

"Cerco di pensare a tutta la mia musica posteriore a 4.33 come a qualcosa che fondamentalmente non interrompa quel pezzo. Chiunque di noi, compresi tutti coloro che non hanno mai preso uno strumento in mano, lo possono eseguire magistralmente. Perché? La domanda è più che legittima. Basta indossare un abito da concerto (giusto per entrare meglio nella parte dell'esecutore) e accomodarsi al pianoforte per quattro minuti e trentatré secondi, senza suonare alcunché. L'esecutore non deve fare assolutamente niente e il pubblico non deve fare altro che ascoltare, ascoltare la "musica" che viene creata dai rumori interni alla sala da concerto, bisbigli, colpi di tosse, scricchiolii vari, e anche da quelli che provengono dall'esterno. [...] Sentivo e speravo - diceva Cage - di poter condurre altre persone alla consapevolezza che i suoni dell'ambiente in cui vivono rappresentano una musica molto più interessante rispetto a quella che potrebbero ascoltare a un concerto".

Nessuno, o quasi, colse il significato allora. Eppure, con 4.33, Cage ha rivoluzionato il concet-

to di ascolto musicale, ha rovesciato le cose, ha cambiato, è il caso di dirlo, radicalmente l'atteggiamento nei confronti del sonoro, invitando ad ascoltare il mondo: io decido che ciò che ascolto è musica. O, altrimenti detto: è l'intenzione di ascolto che può conferire a qualsiasi cosa il valore di opera. Ciò implica di conseguenza un'altra definizione di musica. Cage voleva semplicemente dimostrare «che fare qualcosa che non sia musica è musica». Un virtuoso "rumoroso" come Yehudi Menuhin, quando era presidente dell'International Music Council dell'Unesco, propose addirittura che la giornata Mondiale della Musica fosse celebrata in futuro con un minuto di silenzio» (Failoni, 2002).

#### BIBLIOGRAFIA

- BÖHME G., "Atmosfere acustiche. Un contributo all'estetica ecologica", in *Ecologia della musica - saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli, 2004.
- DELFRATI C., "Pratica musicae, la formazione del docente", *Contributi della S.S.I.S. dell'Università di Pavia*, Cremona, 2003.
- FAILONI H., "Cage, il musicista che esplorò il silenzio", *L'Unità*, 08.04.2002.
- TOMATIS A., *Ascoltare l'universo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
- VISIOLI T., *VariAzioni, Elementi per la didattica musicale*, Roma, Anicia, 2004.
- ZINGARELLI N., *Vocabolario della lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 2001.

**6. (In alto a sinistra) John Cage con il suo gatto Losa, New York 1987, foto di Sabine Matthes (fonte <www.anis-online.de>).**

**7. (In alto a destra) Movimenti dell'opera 4'33" di John Cage e la partitura (fonte <www.ubu.com>).**

**8. (A destra) Il pianista John Neff mentre esegue la 4'33" di John Cage (fonte <www.artnet.com>).**



*Tullio Visioli, compositore, flautista, cantante e direttore di coro, insegna educazione al suono e alla musica presso l'Università LUMSA di Roma e flauto dolce e canto corale presso la Scuola Popolare di Musica di Roma-Testaccio.*



<sup>8</sup> Devo questa precisazione al prof. ANDREA FROVA, ordinario di Fisica generale presso l'Università di Roma "La Sapienza".