

Enrico Strobino Maurizio Vitali

IL PAESAGGIO SONORO COME TEATRO EDUCATIVO

Ecologia - Etica - Estetica



Progetti Sonori S.r.l. - Via Nazionale, 15 - 61040 Mercatello sul Metauro (PU) - Italy
Tel. 0722 816053 - 0722 816895 • Fax 0722 816055

Coordinamento editoriale: Anna Maria Londei
Grafica e impaginazione: Progetti Sonori
In copertina: Fotografia di Chiara Vitali

Proprietà letteraria riservata

© 2023 by Progetti Sonori S.r.l. - Mercatello sul Metauro (PU)
All rights reserved. International Copyright secured

Prima edizione: Marzo 2023

Stampa: Graphicolor - Città di Castello (PG)
Printed in Italy

www.progettisonori.it
www.progettisonori.com

L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare eventuali omissioni o errori di attribuzione.

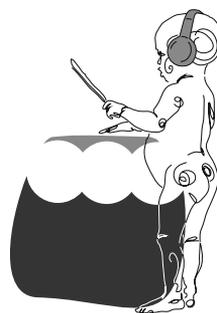
Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

L'Editore ringrazia sin d'ora quanti vorranno gentilmente segnalare refusi, inesattezze o imprecisioni che possono essere sfuggite ai numerosi controlli effettuati e se ne scusa anticipatamente.

Se vogliamo insegnare a pensare dobbiamo prima insegnare ad inventare.

Gianni Rodari, da *Grammatica della fantasia*

Con questa collana editoriale Progetti Sonori e Centro Studi Maurizio Di Benedetto intendono promuovere l'invenzione come forma di esperienza e di pensiero, come modalità di relazione nei processi educativi, come strategia metodologica e didattica, come luogo dell'incontro tra scuola e territorio nella costruzione condivisa dei saperi e delle competenze, convinti che inventare serve oggi a bambine e bambini per crescere meglio, ma anche alle società per scegliere il proprio futuro.



**CENTRO STUDI
MAURIZIO DI BENEDETTO**

PEDAGOGIA
DELL'INVENZIONE
MUSICALE

INDICE

Prefazione di Stefano Zorzanello	pag.	9
Introduzione		17
1. Paesaggio sonoro ed educazione musicale		25
La casa comune		25
Il paesaggio sonoro		29
Il concetto di musica		32
Verso un'educazione ecologica, etica ed estetica		35
Alcune parole chiave		45
Rumori		51
I ferri del mestiere		53
Ascoltare e suonare il paesaggio		56
2. Prese di suono		61
Atmosfera: la prima impressione		61
Eventi, oggetti ed effetti sonori		63
Eventi sonori		66
Oggetti sonori		68
Effetti sonori		69
Ambiente, Contesto, Paesaggio e Giardino		73
Elogio del registratore: cinque film da ascoltare		75
Catturare singolarità		81
Fissare porzioni di paesaggio		83
Ingrandire i suoni		90
Registrare, un gesto tra composizione e improvvisazione		91
Uno schema di lavoro		92
3. Biografie sonore		97
Intonazioni		97
La casa che suona		98
La scuola che suona		101
Raccontare paesaggi		103

Il Terzo paesaggio	106
Terre e popoli virtuali	108
Il paesaggio come diario	109
Il paesaggio come teatro di un'identità fantastica	114
4. Suoni e musiche "per" ascoltare	117
Cage e il brano silenzioso	117
Eeguire e registrare 4'33''	121
<i>Fuori</i> di Giuseppe Chiari	123
Soundwalking	125
Appunti per una musica sistemica	134
Per un ascolto antropologico	143
Quando non c'è suono	147
Comporre con il paesaggio sonoro	150
5. Narrazioni	157
Il suono profumo del racconto	157
Leggere ascoltando	162
Radiodrammi: l'arte del contrappunto	166
6. Musiche come paesaggi	183
Onde	183
Atmospheres	185
Il coro delle incudini	191
Elementa	201
Piccola cronologia	203
7. Animali e paesaggi immaginari	207
Voci animali	207
Musica per il Terzo Paradiso	225
Attraverso un universo di suoni	231
8. Suoni e storie di pandemia	247
Io resto a casa	247
Il lockdown	248
Radio-Scuola-Comunità	250

Preparare il ritorno a scuola: prime rielaborazioni	252
Provare a ripartire: nuovi quadri sonori	255
Conclusioni	267
Postfazione di Roberto Barbanti	269
Bibliografia tematica	289
Sitografia	295
Elenco materiali audio	302
Elenco materiale video	304

PREFAZIONE

di Stefano Zorzanello

Il lavoro che Enrico Strobino e Maurizio Vitali ci propongono nelle pagine seguenti, è un testo ricchissimo di suggestioni, di esperienze didattiche realmente vissute e non soltanto immaginate, un vero e proprio “vaso di Pandora” di produzione di senso, senso da costruire, de-costruire e ricostruire di volta in volta con gli studenti e le studentesse delle classi delle nostre scuole, dentro e fuori i confini dell’ora di Educazione Musicale. I supporti bibliografici in questo settore da un lato non mancano e a livello internazionale esiste una bibliografia in varie lingue a testimonianza del crescente interesse e della centralità del tema del paesaggio sonoro nella didattica della musica. La tendenza generale che si riscontra è peraltro quella della rapsodia, ovvero anche di una ricchezza di contenuti che rimangono, purtroppo, prevalentemente sparsi e isolati. Questo libro al contrario offre un punto di vista e una trattazione particolarmente organici ed informati, attraverso le quali gli/le insegnanti possono trovare sia una solida motivazione pedagogico-scientifica, sia un corredo di attività didattiche direttamente applicabili a scuola, in classe e fuori dalla classe, e, potremmo a buon diritto dire, “nel mondo”.

Gli studi sul paesaggio sonoro poggiano ormai su circa mezzo secolo di storia, e l’attenzione verso il mondo didattico è stata una sua caratteristica sin dagli albori, tanto che uno dei suoi principali iniziatori R. Murray Schafer, oltreché per aver posto alcuni concetti fondamentali della disciplina, è noto sia per il suo contributo nella direzione pedagogico-didattica¹, sia per aver condotto centinaia di *workshop* e laboratori in tutto il mondo, grazie alla sua grande, a volte istrionica, capacità comunicativa in grado di abbattere ogni barriera linguistica e culturale. Ma, al di là dell’esperienza di Schafer, ciò che è necessario rendere esplicito

¹ Si veda, tra i vari testi, *The composer in the classroom* (1965), *Ear cleaning: Notes for an experimental music course* (1967), *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking* (1992).

per quanto riguarda l'interesse dei *soundscape studies* nei confronti della didattica, è la possibilità stessa di creare un cambiamento ecologico a partire da un'esigenza dell'individuo e della comunità, una volta ri-scoperta l'importanza, la bellezza e il valore fondante della coesistenza acustica nel mondo. Questo progetto, programmaticamente chiaro sin dalle sue prime enunciazioni, costituisce un'intuizione per certi versi ancor oggi stupefacente. Mai come allo stato attuale è diventato evidente quanto la questione ecologica sia urgente, quanto essa sia *il problema*, e come la sostenibilità debba essere il primo punto in ogni agenda, anche, senza dubbio, in quella educativa. Altrettanto vero è quanto la prospettiva ecologica non possa fare a meno di preoccuparsi di come conosciamo il mondo che abitiamo, di come il mondo entra in noi e come noi entriamo nel mondo attraverso manifestazioni simboliche, porte sensoriali, canali percettivi. Siamo dunque di fronte a due forme di ecologia di cui preoccuparci: l'ecologia della percezione e l'ecologia della produzione sonora. Era sempre Schafer, negli anni '70, a scrivere:

Abbiamo inquinamento sonoro quando l'uomo non ascolta più con attenzione, quando ha imparato a ignorare quei suoni che sono i rumori. Per combattere l'inquinamento sonoro gli si contrappone oggi la riduzione del rumore². Ma si tratta di un approccio meramente negativo. Dobbiamo fare sì che gli studi sull'acustica ambientale abbiano un significato, un valore positivo. Quali sono i suoni che desideriamo conservare, privilegiare, moltiplicare? Quando lo sapremo, saremo in grado di riconoscere con sufficiente chiarezza i suoni fastidiosi o nocivi, e sapremo anche perché dobbiamo eliminarli. Solo una complessiva rivalutazione dell'ambiente acustico può permetterci di migliorare l'orchestrazione del paesaggio sonoro del mondo.³

² Nel testo originale, *noise abatement*, cfr. Schafer R. Murray [1977], *The Tuning of the world*, Knopf, New York, p. 4 (NdA).

³ Schafer R. Murray [1977], *The Tuning of the world*, Knopf, New York [trad. it. I Edizione], *Il paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia*, Ricordi, Milano, trad. Nemesio Ala, 1985; p. 14 (NdA).

Appare particolarmente interessante in questo passaggio come l'inquinamento acustico non sia considerato un dato oggettivo, anche se oggi abbiamo i parametri di legge (limitati all'intensità, peraltro) che definiscono con precisione i limiti accettabili o non accettabili di pressione sonora dei vari contesti, abitativi, lavorativi, sociali ecc.⁴, e quanto sia invece dovuto ad un atteggiamento di disattenzione nei confronti di rumori "indesiderati". Quindi, primo punto epistemologicamente fondante: la realtà dipende più dall'osservatore che dall'osservato. In un altro punto, è sempre Schafer ad affermare:

Il problema del rumore è oggi molto più importante di quanto lo sia mai stato in passato.

Non è un fatto insolito, per l'umanità, iniziare a valutare il peso e la rilevanza delle cose, proprio nel momento in cui ci troviamo doverle affrontare... così, è nella confusione dell'attuale cacofonia generalizzata che cominciamo ad ascoltare con attenzione, fare caso ai suoni che ci circondano.

Con la speranza che ci sarà in futuro una maggiore sensibilità sociale verso questo problema, alcuni interventi e cambiamenti dovranno essere richiesti e possibilmente portati a termine.⁵

Come vediamo siamo di fronte ad un principio di *feed-back* (retroazione) tipico delle situazioni ecologiche e sistemiche in generale. Da un lato la disattenzione verso il rumore porta ad un ascolto non limpido, inquinato, e, in fin dei conti, ad un ambiente inquinato.

D'altra parte, un ambiente inquinato è poco interessante, scarsamente discernibile, spinge a non ascoltare, a togliere l'attenzione verso i suoni e i rumori che lo popolano. Si innesca in questo modo una reazione a catena dove diventa impossibile distinguere la causa dall'effetto, se venga prima l'uovo o la gallina; ciò che tuttavia è certo è che l'unico metodo per interrompere questo circolo vizioso, per provare a recuperare questa perdita, che è una profonda perdita di contatto con il

⁴ Si veda direttiva 2002/49/CE e legge quadro 447/1995.

⁵ *The Vancouver Soundscape*, R.M. Schafer, *On acoustic Design*, 1973 (TdA).

mondo che ci circonda, sia quello di tornare ad ascoltare. Soltanto quando avremo re-imparato ad ascoltare, anziché imporre limiti e tabelle, barriere e protezioni acustiche, saranno i cittadini e le cittadine stesse, sarà la società, a desiderare, a richiedere ed esigere ambienti non soltanto salubri bensì informativamente ed esteticamente interessanti, da un punto di vista sonoro ed acustico.

Questo è, in parte, il progetto educativo schafferiano, che questo libro accoglie con coraggio, impegnandosi concretamente nella sua costruzione, sottraendolo all'utopia, perché è chiaro che la costruzione di tale forma di cittadinanza, che si prende cura della *casa comune*, non può non essere preoccupazione di coloro che hanno a cuore la formazione delle giovani generazioni. Questo fondamentale aspetto di educazione ad una cittadinanza ecologica non è peraltro l'unico elemento di interesse che questo testo desta nel lettore e nell'insegnante desideroso di confrontarsi con nuovi approcci metodologici al tema della musica e dell'arte contemporanea. Il testo si mostra particolarmente informato rispetto alle tendenze storiche e concettuali più aggiornate nella concezione di paesaggio e di azione estetica ad esso applicate. Trovano posto modalità di intervento legate sia alle pratiche digitali della registrazione ambientale, della mappatura dei suoni nel paesaggio, e alla pratica della loro ricomposizione in studio, sia a livello di elaborazione collettiva in classe, che individuale, riferendosi infatti da un lato alla pratica della *soundscape composition* e dall'altro alle pratiche acusmatiche della composizione elettroacustica. In questo modo linguaggi e storie apparentemente lontani tra loro (scuola acusmatica francese, scuola soundscapistica canadese) e soprattutto lontani da quelle che sono forme musicali usualmente fruite e praticate dalle giovani generazioni, trovano naturali e diretti punti di contatto e applicazioni.

Ulteriore elemento di interesse è che tali esperienze, e possibilità di esperienze, sono presentate nella forma del darsi della realtà odierna, ossia, come spesso invece accade, senza apparire esoterici, contribuendo a demistificare l'*aura dell'artista* e del compositore/trice, quale

fosse un essere estraneo al contesto socio-ecologico in cui si trova ad operare, portandolo altresì dentro una realtà che tutti condividiamo quotidianamente.

L'azione demistificatoria derivante dalle pratiche artigianali dell'agire musicale e artistico, l'accento posto sulle componenti sperimentali e combinatorie e su un materiale a tutti disponibile quale l'ascolto e il suono del mondo che ci circonda, non escludendo le persone con le loro differenti abilità percettive, comportano la produzione di un senso di vicinanza, di accessibilità, di pari opportunità, di democrazia, e in definitiva di fiducia di cui i giovani hanno estremo bisogno, in un mondo che si presenta altresì come competitivo, esclusivo e ed escludente.

A sua volta la dimensione del lavoro, l'artigianato digitale, l'arte della registrazione, della ripresa, del montaggio e del trattamento del suono, vengono affiancate ad altre attività che prevedono la presenza da parte dei giovani, l'attraversamento, lo studio, l'ascolto dell'ambiente, la valorizzazione del silenzio e dei modi di tradurre/trasdurre/trasportare nelle forme del suono e del senso gli input provenienti dagli ambiti più diversi. E qui viene introdotto tutto un repertorio di "azioni" nell'ambiente acustico, che non è immemore dell'insegnamento proveniente dalle avanguardie artistiche che dagli anni '50 hanno caratterizzato l'arte e la musica del '900. Nel libro troviamo riferimenti espliciti a John Cage, a Fluxus, a Giuseppe Chiari, ma, ben di più, nelle azioni proposte si respira spesso l'aria di ciò che è stato un movimento più grande, con le pratiche degli *happening*, delle *performance* e dell'*azionismo*, delle *partiture grafiche, verbali e gestuali*, che comprende per certo, tra le tante, l'esperienza di Cornelius Cardew e della Scratch Orchestra, di MEV - Musica Elettronica Viva, di Joseph Beuys, Richard Long e la *land art*. Anche in questo caso si tratta di raccogliere un testimone, un insegnamento appunto, che in molti casi è stato abbandonato - specialmente in campo musicale - e tutto sommato a nostro avviso ingiustamente, frettolosamente, dismesso

dall'apparato della musicologia degli ultimi vent'anni, nonché, e ancor più, dalle programmazioni delle sale da concerto.

Le ragioni di questo "oblio", riscontrabile in sede di storiografia critica e soprattutto di programmazione culturale, sono da ricercarsi nel fatto che probabilmente tale periodo, culminato negli anni '70, tale "movimento" è stato portatore di un atteggiamento in fin dei conti scomodo, critico, potenzialmente pericoloso nel mettere in crisi i ruoli consolidati del compositore, dell'esecutore o interprete, e introducendo il ruolo fondamentale dell'ambiente come elemento verso il quale rivolgere principalmente la nostra attenzione. Mettendo in crisi questi "capi-saldi" della tradizione romantico-borghese, è chiaro che anche il sistema economico soggiacente alla produzione estetico-musicale venga messo a rischio, probabilmente perché non è più chiaro e sicuro cosa si debba "vendere".

Senza voler approfondire oltre questa prospettiva, possiamo tuttavia affermare che si mostra allora particolarmente coraggioso, in sede didattica, tornare ad occuparsi di un certo modo di pensare al suono, alle sue possibili articolazioni e modalità di essere praticato ed esperito negli spazi e nei tempi, spazi e tempi del paesaggio, spazi e tempi dell'ambiente costruito, spazi e tempi del quotidiano oltre che agli spazi e tempi deputati, nuovi spazi e nuovi tempi da pensare. Certamente, c'è la possibilità che *culturalmente*, trattandosi di esperienze didattiche, questa riscoperta sia lasciata dentro il recinto della sperimentazione, e non presa sul serio per tornare a riaffacciarsi con forza nella vita culturale della comunità. Ma, a ciascuno il suo ambito e le sue responsabilità, e qui per ora appare essenziale che qualcuno fra i docenti di Educazione Musicale si preoccupi di tirare dentro, con forza, la questione dell'ambiente, e del suo ascolto, oltreché con chiarezza e varietà di mezzi.

Infine, i rapporti con le altre discipline appaiono in questa prospettiva estremamente valorizzati, in particolare con la letteratura, e le arti visive, verso le quali vengono dati costanti riferimenti, ma non è difficile

immaginare come l'adozione curriculare di questo tipo di proposte didattiche apra le porte verso fertili applicazioni che includono lo studio delle scienze, delle tecnologie, delle lingue, della religione, della storia, della geografia e dell'educazione civica. È proprio quest'ultimo l'ambito che, partendo dalla musica, viene attraversato *in atto* dai percorsi di apprendimento proposti, perché nello sperimentare e nel costruire insieme, nei tempi che rispettano e comportano anche la dimensione individuale del lavoro, gli studenti e le studentesse sono portati a confrontarsi costantemente fra loro e *con* l'ambiente in cui si trovano, a rispettarsi rispettando al contempo *l'*ambiente stesso in cui si trovano, a valorizzarsi in modo critico e costante *nell'*ambiente in cui si trovano, e soprattutto a porsi in posizione di ascolto *dell'*ambiente, condizione essenziale per la comprensione della realtà che ci circonda e che ci consente di essere cittadini responsabili.

Imparando a lavorare in questo modo, l'ambiente cessa di essere accessorio, sfondo indistinto, passivo e passibile di qualsiasi azione da parte nostra. Ascoltare e imparare dall'ambiente, e dal nostro modo di abitarlo, appare inevitabilmente come l'unica strada attraverso cui possiamo rendere il futuro sostenibile. Parafrasando la prefazione ad un altro libro⁶, c'è da augurarsi che si possa trovare questo testo sempre più spesso sotto il tavolo dei docenti di Educazione Musicale (e non solo), e possibilmente anche sopra.

⁶ Oulipo, *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973 (tr. it. a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Bologna, Editrice Clueb, 1985).

Stefano Zorzanello

È un compositore, flautista, sassofonista, ricercatore di paesaggi sonori e sound designer.

Nato a Vicenza nel 1969, ha svolto attività di ricerca in Australia, Portogallo, Italia, producendo documentari audio per Radio RAI, installazioni sonore per musei, musiche teatrali per brani diretti da J. Grosso, G.B. Corsetti.

Sue composizioni sono state eseguite da Mistress, Fred Frith Guitar Quartet, Eva Kant Ensemble, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Strumentisti dell'Arena di Verona.

Come improvvisatore ha suonato, tra gli altri, con J. Rose, O. Yoshihide, A. Curran, T. Lehn, A. Kolkowsky, M. Cooper.

Attualmente residente a Catania, dove ha fondato *SoundScape Research Group*, negli ultimi anni ha avviato un'attività di ricerca e didattica negli studi del paesaggio sonoro, della musica ambientale e dell'ecologia acustica.

Dal 2013 è presidente del *Forum Klanglandschaft (FKL)*, associazione internazionale per il paesaggio sonoro. Non possiede ad oggi alcun account Facebook, Whats-up, Instagram.

INTRODUZIONE

Occuparsi di *paesaggio sonoro* significa intraprendere una strada che mette in discussione gli assetti tradizionali dell'educazione musicale e anche delle altre discipline.

Il paesaggio sonoro è per noi la migliore porta d'entrata in un campo di riflessioni che ipotizza il passaggio da un pensiero centrato prevalentemente sul visivo, ad un altro che valorizza anche il sonoro, o ancora meglio, il polisensoriale.

Per Roberto Barbanti la dominanza assoluta del visivo, con la crescita esponenziale verificatasi negli ultimi due secoli, ha favorito lo sviluppo di un sapere monolitico monodimensionale, ha influito nella creazione di un "immaginario sociale oculocentrico" e di un pensiero in cui prevalgono separatezza e disgiunzione, semplificazione e linearità dei processi. Da ciò la convinzione che una rinnovata valorizzazione del sonoro e del polisensoriale favorisca il necessario riequilibrio di queste tendenze unidirezionali e maggior pluralità⁷.

Così la *sfera dell'estetica* può diventare anche una forma di cura. Intesa nel senso originario di un "sentire" con tutti i sensi, l'estetica apre una prospettiva sociale, descrive un campo pedagogico, disegna l'orizzonte che accoglie al suo interno tutte le varie forme di educazione artistica e, ci auguriamo in futuro, l'educazione *tout court*. Ciò significa che concetti come connessione, compenetrazione, metamorfosi, temporalità, molteplicità, eterogeneità, coesistenza, mobilità, interdisciplinarietà, vengono individuati come elementi fondanti la sensibilità e la concezione educativa, esse stesse in perenne trasformazione.

È in questo scenario che viene introdotta la parola *teatro*, che indica lo spazio-tempo in cui si assiste a qualcosa: qualcosa da vedere e/o da ascoltare.

⁷ Roberto Barbanti [2020], *Dall'immaginario all'acustinario: prolegomeni a un'ecosofia sonora*, Galaad Edizioni, Giulianova, p. 15, pp. 173-198.

Ma “assistere” significa anche “stare vicino”, ancora una volta, “prenderci cura”, accudire ed essere presente.

Teatro è un luogo separato dagli spazi del quotidiano, che ospita questa disposizione percettiva facendosi carico di questa azione, perché tratta di un sentire particolare, legato all’effetto di meraviglia, come quando si vede, si ascolta, si prova qualcosa per la prima volta. Allora qualsiasi luogo, pensato e abitato in questo modo, può diventare “Teatro”.

Dentro al nostro Teatro abbiamo pensato subito ad un protagonista di nome Palomar.

Palomar è il nome di un osservatorio astronomico: si trova non troppo lontano da Los Angeles, sul monte Palomar, a 1710 metri, e come tutti gli osservatori ha la funzione di aumentare la visibilità degli oggetti presenti nello spazio. Luogo dello sguardo.

Palomar è anche il personaggio di un racconto di Calvino, a cui ci ispiriamo, nel suo porgersi nei confronti del mondo guardando e ascoltando con attenzione le cose piccole, quotidiane, a portata di mano, cercando di coglierne il senso più profondo, facendole diventare importanti.

Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva sabbiosa. Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un’onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa: vuole guardare un’onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d’animo adatto e un concorso di circostanze esterne adatte: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. Infine non sono «le onde» che lui intende guardare, ma un’onda singola e basta: volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.⁸

⁸ Italo Calvino [1994], *Palomar sulla spiaggia. Lettura di un’onda*, in *Palomar*, Mondadori, Milano, p. 5.

Il nostro Palomar guarda ma, soprattutto, ascolta. O meglio, ogni suo sguardo è accompagnato dall'orecchio attento, anzi, a volte è proprio quello a indirizzarlo, a guidare e a portare a posare l'occhio. Proprio per questo passeggia spesso con un registratore che porta in un piccolo zaino a tracolla, già pronto per un'eventuale presa di suono.

Camminare da solo, sostare in un luogo ed "inquadrare un suono", cioè decidere cosa e quando registrare, attendere il momento adatto, sono tutti gesti che segnano un'interruzione rispetto al continuum percettivo abitudinario, che ne definiscono la straordinarietà.

In questo senso si potrebbe dire che è un gesto che *artifica*⁹ il mondo individuando in ogni piccola presa di suono un'opera d'arte involontaria, ritagliata dalla quotidianità mediante, un piccolo rito¹⁰: si sta in attesa che accada qualcosa, che attiri l'attenzione, una piccola scoperta, che emerge dallo sfondo e si presenta come figura. Si sta attenti ad ogni piccolo balenare di un dettaglio sonoro, che regali una piccola gratificazione percettiva e ci porti a pensare che ne valeva la pena.

Si tratta di arte non premeditata, senza un discorso e senza una firma:

[...] considero come arte involontaria il felice risultato di una combinazione imprevista di situazioni o di oggetti organizzati conformemente alle regole d'armonia dettate dal caso.¹¹

Naturalmente non è detto che questo piccolo evento, questa piccola forma sonora inattesa e sorprendente accada. Palomar non sa quando e nemmeno se arriverà: quando non accade non resta che aspettare, riprovare,

⁹ Prendiamo il concetto di *artificazione* da Ellen Dissanayake [2015], *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Mimesis, Milano-Udine. Dissanayake propone di considerare l'arte come un comportamento (l'artificare) e non come il risultato di questo comportamento (gli oggetti prodotti, ovvero le opere), o una qualità o una capacità. Facciamo arte ogni volta che tendiamo a rendere straordinario l'ordinario, ogni volta che cerchiamo di rendere interessante il banale.

¹⁰ Cfr. Gilles Clément [2022], *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, Macerata.

¹¹ *Ibidem*, p. 13.

o rimandare. Ma Palomar non è evidentemente il nostro solo punto di riferimento.

E così ci capiterà di incontrare anche Hildegard Westerkamp¹², di cui più volte parleremo in questo viaggio, impegnata anche lei in spiaggia, ad ascoltare il mare:

È una mattina tranquilla sulla spiaggia per bambini a Vancouver. È leggermente nuvoloso e il clima è molto mite per essere Gennaio; non c'è vento, l'oceano è piatto, solo un poco increspato in alcuni punti. Le anatre galleggiano tranquillamente sull'acqua. Sono in piedi tra alcune grandi rocce piene di cirripedi e alghe. L'acqua si muove con calma attraverso le fessure e i cirripedi allungano le dita per nutrirsi di acqua. I piccoli ticchettii che senti sono l'incontro dell'acqua con i cirripedi. Intorno a questi piccoli suoni la città ruggisce ma non li maschera. Potrei ingannarti facendotela sentire più forte, ma in verità è più piano, così. La vista è bellissima, anzi è spettacolare, e il suono lontano non pare così rumoroso. Ma ora sto cercando di ascoltare quei piccoli suoni in modo più dettagliato e improvvisamente il suono della città sullo sfondo sembra di nuovo forte e interferisce con il mio ascolto. Occupa tutto lo spazio acustico e non riesco a sentire i cirripedi con tutti i loro suoni minuscoli. Filtrare la città sembra troppo faticoso. Per fortuna noi abbiamo filtri passa-banda ed equalizzatori e possiamo semplicemente andare in studio e sbarazzarci della città, fingendo che non ci sia, facendo finta di essere da qualche parte, lontano. Queste sono le voci minuscole, le voci intime della natura, dei corpi, dei sogni, dell'immaginazione.

Stai ancora ascoltando i suoni dei cirripedi e stanno cambiando. Alfred Tomatis dice che le alte frequenze caricano il nostro cervello e ci danno energia. Sento spesso questi piccoli suoni nei miei sogni. Quelli sono i sogni che curano. In uno di questi sogni le donne di un antico villaggio di montagna tessevano un bellissimo tessuto di seta. Parevano un milione di minuscole voci che sussurravano, sibilavano, ticchettavano, friggevano.

¹² Hildegard Westerkamp (1946) è una compositrice e *sound ecologist* tedesca, emigrata in Canada nel 1968, collaboratrice di Raymond Murray Schafer.

In un altro sogno quando sono entrata in una villetta di pietra sono entrata in un paesaggio sonoro creato da una famiglia di contadini in cui quattro generazioni erano sedute attorno ad un grande tavolo di legno a mangiare e a parlare: schiaffi e schiocchi, succhiando, sputando, raccontando, mordendo, cantando e ridendo, piangendo, baciando, gorgogliando e sussurrando.

In un altro sogno ho sentito proiettili tintinnare e rimbalzare come minuscole biglie. Un uomo mi stava inseguendo con una pistola. Ero spaventata, ma i proiettili tintinnavano metallici, come una minuscola scarica seducente intorno a me, simile al suono del carbone ardente che si insinua come aghi che arrivano da ogni parte: puoi sentirli proprio in questo momento.

In un altro sogno, seduta in macchina con un'amica, ho sentito suoni di vetri scintillanti che sbattevano, tintinnavano. Alla radio hanno annunciato che era Mozart, il modo in cui Tomatis vuole che ascoltiamo Mozart, tintinnante e scintillante.

Questi erano i sogni di cura, energizzanti.

Non appena faccio spazio per sentire suoni come questi o per sognarli allora trovo la forza per affrontare di nuovo la città, di giocare con lei: allora posso di nuovo affrontare il mostro.¹³

Possiamo farci accompagnare da questi personaggi, ascoltando i loro suggerimenti, le idee, i pensieri, le esperienze. Potrebbe anche capitare di incontrare gente particolare su un treno, come quel signore che aveva un orecchio acerbo, sulla tratta Capranica-Viterbo. È lo stesso signore che probabilmente incontrò anche Gianni Rodari, a cui dedicò una famosa filastrocca¹⁴:

¹³ Testo corrispondente alla voce presente in *Kits beach Soundwalk*, di Hildegard Westerkamp [1989].

¹⁴ Gianni Rodari [1979], "Un signore maturo con un orecchio acerbo", in *Parole per giocare*, Manzuoli, Firenze. Per approfondire vari aspetti di questa filastrocca e, più in generale, l'attenzione di Rodari verso i temi ecologici rimandiamo a Stefano Panzarasa (a cura di) [2011], *L'orecchio verde di Gianni Rodari*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo. In particolare segnaliamo il contributo di Mario Piatti, *L'ecologia acustica negli scritti di Gianni Rodari*, pp. 123-125.

Un signore maturo con un orecchio acerbo

Un giorno sul diretto Capranica-Viterbo
vidi salire un uomo con un orecchio acerbo.

Non era tanto giovane, anzi era maturato,
tutto, tranne l'orecchio, che acerbo era restato.

Cambiai subito posto per essergli vicino
e potermi studiare il fenomeno per benino.

Signore, gli dissi dunque, lei ha una certa età:
di quell'orecchio verde che cosa se ne fa?

Rispose gentilmente: - Dica pure che sono vecchio.

Di giovane mi è rimasto soltanto quest'orecchio.

È un orecchio bambino, mi serve per capire
le voci che i grandi non stanno mai a sentire:
ascolto quello che dicono gli alberi, gli uccelli,
le nuvole che passano, i sassi, i ruscelli,
capisco anche i bambini quando dicono cose
che a un orecchio maturo sembrano misteriose...

Così disse il signore con un orecchio acerbo
quel giorno sul diretto Capranica - Viterbo.

Oppure risalire ancora alle origini dell'interesse per l'ambiente acustico e rileggere con i valori e le orecchie di oggi *L'arte dei rumori* che Luigi Russolo scrisse nel 1913:

Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente degli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe metalliche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.¹⁵

¹⁵ Luigi Russolo [1916], *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "poesia", Milano, p. 12.

Un altro testo per il nostro teatro, da leggere, magari, mentre lasciamo scorrere, poco meno di un secolo più tardi, i suoni e le immagini di un film per ragazzi¹⁶.

La prospettiva dell'educazione musicale può far tesoro di questi pensieri con l'idea di allargare il proprio campo di interessi, rivolgendosi a ciò che normalmente è considerato un territorio esterno alla musica propriamente detta: in questo senso, il materiale *extramusicale* o *premusicale* costituito dal *suono naturale*, generalmente inaudito e indifferenziato, viene scoperto, esplorato, accolto, andando ad arricchire e trasformare il concetto stesso di "musica" nel teatro del mondo¹⁷.

¹⁶ Proponiamo qui un confronto tra le parole di Russolo e una scena del film *La musica nel cuore - August Rush*, di Kirsten Sheridan [2007], quella in cui Evan, il bambino protagonista della storia, ascolta in profondità i suoni del paesaggio che lo circondano, fino a immaginarsi direttore di questa "orchestra urbana".

<https://www.youtube.com/watch?v=eGDAMKwWioY> (QR code n. 1 a p. 297).

¹⁷ Cfr. Antonello Colimberti, *Il rapporto uomo/natura alle radici della cultura musicale occidentale*, introduzione a A. Colimberti (a cura di) [2004], *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli Editore, Roma, pp. VII-XXXI.

1

PAESAGGIO SONORO ED EDUCAZIONE MUSICALE

LA CASA COMUNE

Abitiamo una dimora di cui non siamo padroni ma ospiti, che contiene l'umanità come elemento numericamente trascurabile, sicuramente non indispensabile, se non fosse per quell'attitudine a risultare pericoloso e dannoso per sé e per gli altri.

In questo libro parleremo di *Paesaggio sonoro* come esperienza sonora del nostro abitare il pianeta come specie, all'interno di questa *Casa comune* che frequentiamo da pochi millenni e in cui co-evolviamo con le altre specie animali e vegetali che sono lì, in grande maggioranza, da molto prima di noi. Così, quando riusciamo ad allargare lo sguardo e ad approfondire l'ascolto, ci accorgiamo come questa nostra dimora sia, soprattutto, luogo dell'*alterità*, di un altro da noi di cui dobbiamo imparare ad ascoltare la voce, la lingua e, più in generale, a cui dobbiamo accordare attenzione.

La *Fonosfera*, la dimensione sonora del pianeta che ci ospita, è parte di quell'altrove che non siamo abituati ad ascoltare: un linguaggio diverso

da avvicinare, qualcosa che non ci è familiare, anche se costantemente vicino, e con cui provare a stabilire dei legami.

Abitare il pianeta vuol dire allora prestare nuova attenzione e sviluppare con maggior cura la continuità ontologica e la relazione che ci lega indissolubilmente a tutti gli altri esseri viventi.

La sfida a proteggere la nostra casa comune spinge a porre al centro del nostro cammino, anche educativo, il dialogo sui modi con cui abitiamo il pianeta, assumendo il paradigma dell'interconnessione fra ecologia, etica, estetica, economia e politica: il fatto che molti giovani ce lo stiano ripetutamente ricordando negli ultimi tempi non fa che aumentare la nostra responsabilità di adulti, di genitori, di educatori. Quanto accaduto poi con la pandemia da Covid 19, lo pone in agenda come obiettivo non più rimandabile.

In questa direzione pensiamo che anche l'educazione musicale, nel suo piccolo e appartato mondo, debba fare la propria parte, che possa farsi accendere e rinnovare da un pensiero che sappia dare il proprio contributo alla cura della casa comune, che è anche, al tempo stesso, un prendersi cura di noi.

Il paesaggio sonoro ci offre un lato non usuale di questo abitare, che diventa occasione di esplorazione, documentazione, ascolto, invenzione e che, quindi, ci dà la possibilità, anche come insegnanti ed educatori musicali, di superare i confini stretti e sempre più angusti di una "materia scolastica" spesso ancorata a semplici grammatiche e tecniche.

Ecco nascere allora l'esigenza di una ricerca educativa orientata al *prendersi cura*, intendendo con questa locuzione ogni azione riferita alla custodia, all'attenzione, che fa sì che una cosa acquisisca la migliore forma possibile, impegnando sia la mano che l'anima, con un rimando al senso profondo che anche un'esperienza educativa e musicale può assumere, quando è rivolta a questo orizzonte.

Lungo questa strada leggiamo con attenzione anche le parole di Papa Francesco:

Se noi ci accostiamo alla natura e all'ambiente senza questa apertura allo stupore e alla meraviglia, se non parliamo più il linguaggio della

fraternità e della bellezza della nostra relazione con il mondo, i nostri atteggiamenti saranno quelli del dominatore, del consumatore o del mero sfruttatore delle risorse naturali, incapace di porre un limite ai suoi interessi immediati. Viceversa, se noi ci sentiamo intimamente uniti a tutto ciò che esiste, la sobrietà e la cura scaturiranno in maniera spontanea.¹⁸

Tale prospettiva non può quindi che accogliere in sé anche un'idea rinnovata di educazione musicale che ci porta ad assumere che epifanie di bellezza non siano presenti soltanto all'interno delle musiche, ma che lo siano anche fuori: negli ambienti naturali, umani e tecnologici, nei luoghi, abitati e abbandonati, nel paesaggio sonoro inteso come tutto quanto nel mondo sia percepibile al nostro orecchio e certamente anche oltre le sue limitate capacità.

Al centro del nostro interesse abbiamo posto l'educazione al suono e alla musica, scegliendo questa formulazione con cui, fino ad alcuni anni fa, si indicava l'insegnamento della musica nella scuola elementare, definizione che è diventata poco utilizzata e purtroppo quasi dimenticata. In essa i due termini - suono e musica - si sostanziano reciprocamente.

Riteniamo essenziale che l'esperienza della musica, anche a scuola, non venga mai deprivata della pregnanza della dimensione sonora e che il suono percepito-elaborato-prodotto rappresenti il migliore punto di partenza possibile per un'educazione con e alla musica, consapevole del materiale vivo che la costituisce, del gesto intelligente e commosso che la plasma, del corpo senziente che la accoglie e senza il quale nulla può essere conosciuto e creato.¹⁹

Il recupero della locuzione più ampia di *educazione al suono e alla musica*²⁰ ci porta a prendere in considerazione anche i suoni che eccedono le musiche,

¹⁸ *Laudato si. Sulla cura della casa comune*. Lettera Enciclica del Santo Padre Francesco.

¹⁹ Nicola De Giorgi, Maurizio Vitali [2013], *Tracce di suono. Paesaggi elettroacustici nell'educazione al suono e alla musica*, FrancoAngeli, Milano, p. 20.

²⁰ L'intitolazione era stata inizialmente introdotta dai *Programmi della scuola elementare* emanati dal Ministero Istruzione, D.P.R. 12 febbraio 1985, n.104. È da notare, comunque,

che le anticipano e insieme le rinnovano, cercando di promuovere un'*educazione estetica*, che viene prima di qualunque *educazione artistica*, che ne disegna un contorno più ampio all'interno del quale l'esperienza artistica rappresenta, in fondo, solo un caso particolare.

Identifichiamo quindi come finalità fondamentale della nostra proposta scolastica proprio l'*educazione estetica*, intesa in primo luogo come "sensibilità verso le cose", che unisce ciò che già la parola stessa contiene insieme, *etica* ed *estetica*.

L'ipotesi pedagogica è, quindi, che le esperienze educative debbano essere occasioni per incontrare la bellezza accorgendosi di essa, imparando ad individuarla, imparando a riconoscerla e prestandole la dovuta attenzione. *Bellezza* non come una proprietà oggettiva delle cose, ma come incontro, vissuto, emozione, fondata su una relazione intersoggettiva per cui è bello, in primo luogo, ciò di cui ci si può innamorare²¹.

come il tema del paesaggio sonoro sia diventato negli anni sempre più presente tanto nei programmi ministeriali quanto nei libri di testo; lo testimonia l'ampio risalto che il tema ha acquisito nelle più recenti *Indicazioni nazionali per il curriculum*, in particolare in quelle per scuola dell'infanzia e in parte della scuola primaria e secondaria di I grado. MIUR Decreto n. 254 del 16 novembre 2012.

²¹ Proprio il fatto di muoversi entro il territorio della musica (e delle arti in generale) può indirizzare l'atteggiamento del prendersi cura verso le inclinazioni piuttosto che verso le morali, assumendo i concetti di *azione morale* e *azione bella*, centrali nel pensiero di Arne Næss per cui «Le azioni morali sono quelle motivate dal [...] compiere il nostro dovere morale per il rispetto di tale dovere. [...] Ma se invece di fare un'azione in accordo a una legge morale la facessimo per pura inclinazione e con piacere - che cosa sarebbe allora? Se facciamo qualcosa che la morale stabilisce essere corretta a causa di un'inclinazione positiva allora compiamo una *bella azione*». Arne Næss [2021], *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Piano B Edizioni, p. 161.

LE PAGINE DA 29 A 266
NON SONO PRESENTI IN QUESTO ESTRATTO

CONCLUSIONI

Così una didattica del paesaggio sonoro ha potuto dispiegare pienamente le proprie potenzialità educative e formative, proprio in un momento di grande emergenza internazionale, convincendoci ulteriormente delle proprie qualità uniche e irrinunciabili, per un'educazione al suono e alla musica sempre più consapevole e responsabile. Non può essere casuale e non lo è stato.

Da qui l'idea di rilanciare, anche con un libro, i nostri sforzi e le nostre riflessioni di oltre trent'anni di sperimentazione e ricerca quotidiana a scuola. Evidenze che in questo libro abbiamo cercato di declinare, ovviamente secondo il nostro approccio, al contempo desiderosi di poterci confrontare e dialogare con altri.

Abbiamo colto, ed era già stato dichiarato da Lorena Rocca, come la pratica didattica legata ai paesaggi sia da cogliere come:

una sfida olistica e complessa che usa molteplici linguaggi per parlare tra le righe, per far cogliere il non detto, per far uscire dalla zona di comfort linguaggi che fanno leva sul benessere che una scoperta porta con sé, sulla meraviglia, sullo stupore che accompagna la sensazione di potercela fare - anche attraverso l'errore - ma soprattutto sulla forza della fragilità che, esattamente come un suono, è effimera ma al tempo stesso ha lo straordinario potere di aprire percorsi inaspettati, non programmati.²⁶⁶

Siamo così fiduciosi che questo libro non sarà che il primo di una serie orientata all'integrazione di una didattica ecologica del paesaggio sonoro quale strumento in più per il cambiamento profondo di cui in tanti sentiamo ora il bisogno. Non era necessaria una pandemia per dimostrarlo, certo, ma ora che abbiamo vissuto anche questa drammatica esperienza, crediamo non se ne possa davvero più fare a meno.

²⁶⁶ Lorena Rocca (a cura di) [2019], *cit.*, p. 10.

Come insegnanti di Educazione Musicale pensiamo sia questa, ora, una delle parti fondamentali che possiamo e dobbiamo svolgere all'interno di un'orchestrazione più ampia che delinea nuovi orizzonti educativi e formativi, nuovi paradigmi scientifici e culturali a cui riferirsi, all'interno di nuovo un modello di sviluppo e di convivenza.

La sensibilità, la bellezza, l'intelligenza dell'ambiente si coniugano sempre più con la consapevolezza della sua profonda fragilità, viviamo un'esperienza simile quando ci accostiamo, prestando ascolto, alla grande ricchezza e alla delicatezza che bambine e bambini, ragazze e ragazzi ci restituiscono nel nostro incontrarci ogni giorno a scuola con loro.

Non possiamo esimerci da questo compito, anche se magari ci riteniamo meno responsabili di altri della situazione in cui li abbiamo portati.

È un dovere irrinunciabile riconoscere il diritto ad un futuro dignitoso per tutte le giovani generazioni, nel rispetto di tutti gli esseri viventi che abitano il pianeta.

Lo dobbiamo a ognuno di loro, che sono i nostri figli e i nostri studenti.

Non hanno scelto di vivere su questo pianeta, la scelta è stata nostra e nostra deve essere la responsabilità di offrire loro la possibilità di essere migliori di noi nell'imparare ad ascoltarlo e nel custodirlo con cura.

Il suono ci riporta alla terra, al qui e ora, vissuto e partecipato dall'insieme degli essenti i quali, in quanto viventi, vibrano. Il nostro flusso esistenziale partecipa del "tempo proprio" degli altri flussi coesistenti contribuendo in tal modo a costituire la realtà nella quale ci troviamo. Il suono è indissociabile dalla nostra essenza, essendo la vita essa stessa vibrazione.²⁶⁷

²⁶⁷ Roberto Barbanti [2020], *cit.*, p. 90.

Il paesaggio sonoro come teatro educativo. Ecologia – Etica – Estetica è un libro significativo e interessante, ricco di stimoli, riflessioni e proposte concrete. Il testo si caratterizza per una lettura fluida e piacevole che propone un importante corpus teorico e al contempo documentale. Si tratta di un esempio probante di una ricerca che procede non soltanto con approccio multidisciplinare - musicologia, filosofia, antropologia e altre discipline sono convocate nella profonda indagine pedagogica -, ma anche transdisciplinare. Un ampio spazio è lasciato, in effetti, a elementi intuitivi e sensibili, a lavori artistici e composizioni, così come alle logiche interrelate dell'immaginario sociale e dell'immaginazione dei singoli. Il libro include ben ottanta materiali audio e video originali, estremamente curati e pedagogicamente significativi che arricchiscono il volume in quanto opera multimediale. Tale quantità di esemplari fornisce un retroterra sicuro per un lavoro pedagogico in profondità permettendo un approccio al contempo esaustivo e originale dei suoni del paesaggio e del loro ascolto così come più in generale della questione del sentire e della proteiforme problematica dell'ecologia acustico-sonora. Numerosi aspetti del sapere, del sensibile e dell'immaginario, sono dunque messi in gioco inducendo a una relazione pedagogica della sonosfera e del paesaggio di natura ecosofica²⁶⁸, capace cioè di articolarsi sia sul piano dei rapporti sociali che su quelli delle dinamiche psichiche e delle relazioni con il mondo naturale. Il libro, in quanto sintesi esaustiva ed efficace degli approcci possibili dell'universo sonoro, sebbene contestualizzato e destinato all'insegnamento ai bambini e adolescenti, mi sembra possa trovare un'applicazione feconda per tutte le fasce di età e in contesti culturali ed educativi differenti. In definitiva

²⁶⁸ Si veda al proposito Felix Guattari [1991], *Le tre ecologie*, Sonda, Milano (ed. or. 1989) e Arne Næss, "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movements. A Summary." *Inquiry*, Volume 16, 1973, Issue 1-4, pp. 95-100.

questo testo, presentato dagli autori come una “proposta di didattica laboratoriale”²⁶⁹, risulta essere proprio tale poiché capace d’istruire nel senso migliore del termine, cioè dare spazio all’intelligenza del constatare come a quella dell’immaginare, nella volontà e nel piacere di crescere, vale a dire vivere ed educarsi, restituendo al contempo la complessità e l’incanto della problematica.

Tale apprezzabile valore pedagogico e culturale del testo mi sembra iscriversi ed essere espressione matura di un divenire estremamente complesso e multiforme che trova le sue origini in sostanziali mutazioni storico-epistemiche delle quali il libro non solo si fa interprete ma anche consapevole portatore. Vorrei attardarmi su questi aspetti di natura più generale proponendo alcuni elementi di riflessione che mi sembrano strettamente connessi alle tematiche affrontate. Enrico Strobino e Maurizio Vitali si fanno latori di un messaggio fondamentale del quale condivido pienamente la sostanza: l’ascolto del mondo. Solo questo tipo di prassi, cioè una modalità d’essere teorico-pratica-esistenziale, potrà permetterci di affrontare le immense sfide alle quali siamo già chiamati da tempo e che ora si presentano in maniera sovrastante prefigurando una realtà immediata di grandi difficoltà. Insegnare a piccoli e grandi la necessità dell’ascolto e ad ascoltare non è dunque un obiettivo tra i tanti, ma quello che ogni lavoro pedagogico dovrebbe proporsi. Questo scopo è pienamente raggiunto dal libro che si offre decisamente come strumento di formazione valido e necessario. A partire dagli elementi trattati e acquisiti di questo testo, stabilendoli dunque come punto fermo di riferimento sostanziale, le mie riflessioni si articoleranno essenzialmente attorno a un aspetto, a mio avviso non eludibile della problematica, riguardante la polarità non emancipativa dell’ascolto, quella di assoggettamento. Questo aspetto che appare sottrarsi all’ambito strettamente pedagogico, s’inscrive di fatto in quel pensare antropologico caro agli autori laddove essi affermano la loro prossimità al concetto di ascolto antropologico proposto da Antonello Ricci: “Praticare l’ascolto antropologico – essi scrivono – significa aprire la mente a una coscienza sonora del mondo dilatando la comprensione di ciò che è

²⁶⁹ p. 58.

possibile intendere con termini come rumore, suono, musica, udito, ascolto, ampliando la rete di significati che a tali termini è possibile attribuire”²⁷⁰. Ed è proprio questo ascolto antropologico, che permette d’intendere le radicali trasformazioni in atto e quelle che necessariamente si impongono, a introdurci sia alle questioni storico-epistemiche, alle quali accennavo sopra e sottese a questo processo, sia agli aspetti più problematici inerenti all’assoggettamento. “Lavorare con i paesaggi sonori ha per noi, a fianco della valorizzazione estetica, un significato etico ed ecologico, che ci serve ad approfondire la nostra relazione con il mondo, con le sue problematiche e con le sue meraviglie, invitandoci ad ascoltare e a riflettere più consapevolmente su ciò che ci circonda, anche dal punto di vista sonoro”²⁷¹. Non si può che essere d’accordo con quanto scritto qui dagli autori ed è esattamente in questa consapevole complessità che la lettura del libro e la discussione delle sue proposte deve operarsi.

Ora, tornando alle mutazioni storico-epistemiche in questione, la prima osservazione riguarda la loro rapidità e la loro forza dirompente poiché, sebbene intervenute in quell’arco temporale relativamente breve che va dal secondo dopoguerra a oggi, esse hanno trasformato completamente i paradigmi cognitivi e le relazioni esistenziali con il mondo. È difficile qui cercare di rendere conto in modo esaustivo di tali radicali cambiamenti. Si tratta infatti di molteplici aspetti che vanno considerati nelle loro composite interazioni al contempo complesse, cioè oltre gli approcci puramente analitici, e sistemiche, vale a dire in quanto dinamiche nelle quali la parte si “s-piega” nel tutto e il tutto si “di-s-piega” nelle parti. Dal superamento dell’antropocentrismo al consolidarsi della biologia come paradigma scientifico di riferimento, dalla rinnovata attenzione alle forme del sentire al superamento dello scisma tra natura e cultura, dalla coscienza di una sostanziale internalità al mondo (nessuna fuga ne è possibile) all’allarmante consapevolezza della sua fragilità, dalla visione della tecnica come strumento operante alla consapevolezza delle sue complesse dinamiche

²⁷⁰ Antonello Ricci [2016], *Il secondo senso. Per un’antropologia dell’ascolto*, FrancoAngeli, Milano, p. 146 di questo libro (cfr. nota 168).

²⁷¹ P. 144.

non neutrali, dalla critica di una monodimensionalità che si pretende universale a forme di sapere situate e “pluriversali” che implicano il riconoscimento di molteplici singolarità, tutte ugualmente degne, di popoli, generi, conoscenze e forme culturali... le dimensioni e le modalità agenti sono talmente tante e profonde che ogni inventario diventa problematico. Per capire quanto è accaduto e quanto accade, dobbiamo però, innanzitutto, tematizzare la questione ecologica. Fanno bene gli autori a mettere al primo posto l’“ecologia” nel sottotitolo del loro libro. Poiché è a partire da questo nuovo paradigma epistemico e sociale, filosofico ed etico, ma soprattutto da questa nuova condizione vitale condivisa da tutti gli essenti che animano e vivificano la Terra, che si deve partire. Le grandi trasformazioni ecologiche, tecniche, sociali e psicosociali verificatesi negli ultimi due secoli hanno prodotto una situazione planetaria totalmente inedita per l’umanità e le altre specie animali e vegetali. Per la prima volta nella storia della Terra, a causa degli umani, il divenire di numerosi esseri animali e vegetali e dei loro discendenti si sta spegnendo o è definitivamente spento. La nostra stessa vita è in pericolo. Vittime di un pensiero sbagliato, di un sentire sbagliato, di un modo di vivere sbagliato, ci siamo illusi di essere padroni del mondo non accorgendoci che lo stavamo rendendo invivibile²⁷². La rovina ecologica si sta pertanto abbattendo su di noi, chiudendosi come una morsa.

Le analisi condotte finora su questa catastrofe – poiché di catastrofe si tratta – concentrano la loro attenzione essenzialmente su due eventi la cui portata è chiaramente attestata e determinante: il modo di produzione capitalistico, e in particolare l’attuale fase neo-liberalista da un lato; e la

²⁷² In realtà – sia detto a margine in questa breve nota – in molti, da diversi decenni abbiamo dato l’allarme con disperata forza su quanto sta accadendo, ma un muro estremista e irragionevole d’insensibilità e di interessi malsani ha impedito qualsiasi intendimento. In questa logica deficiente, persistono in molti. Non ultimo il Presidente della Repubblica francese che con disonestà e disinvoltata sfacciataggine si è chiesto nel suo discorso di auguri alla nazione francese per il nuovo anno 2023: “Chi avrebbe potuto predire la crisi climatica?” (“Qui aurait pu prédire la crise climatique?”) (*sic*)! La frase è stata pronunciata all’incirca a due minuti e trenta del discorso. In rete: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2022/12/31/voeux-2023-aux-francais> (QR code n. 34 a p. 300).

rivoluzione industriale, le ideologie e i processi industrialisti che si inaugurano con l'Ottocento dall'altro. Ora, sebbene i modi e i rapporti di produzione, così come quelli di proprietà, siano assolutamente fondamentali per comprendere la realtà storica essi non sono però sufficienti. In particolare, la scarsa attenzione data in questo contesto teorico alla questione estetica, valutata sostanzialmente secondaria se non propriamente inesistente, mi sembra deleterio. Pensare, in effetti, che la dimensione del sentire, cioè l'aspetto estetico del mondo, sia marginale o superfluo è irragionevole. Un pensiero dell'immanenza e propriamente materialista non può non tenere conto, nel divenire della materia, di forme e qualità nel loro essere percepite, vale a dire la sostanza coevolutiva del vivente. Il mondo è innanzitutto e immediatamente sentito dagli essenti che lo popolano. Non tenere conto di questa realtà ontologica fondamentale vuol dire condannarsi a un pensiero strutturalmente riduzionista incapace di comprendere quanto accade e sostanzialmente vittima di un antropocentrismo autistico e di logiche limitative e semplificatrici. Questa posizione antiestetica è ugualmente condivisa perfino da quelle concezioni filosofiche che, storicamente opposte alla lettura materialista, avevano dato al sentire, negli aspetti concreti del manifestarsi dell'opera, un ruolo centrale e decisivo. Con l'idealismo tedesco e la sua progenie crociana siamo in effetti confrontati ad un "attacco" all'estetica forse di ancor più vasta e profonda portata poiché è questa stessa, in quanto concetto, a subire una forma di riduzionismo deleterio. Si tratta infatti di un processo che l'accantona allo studio della "creazione" di opere, tralasciando la questione del sentire quando non direttamente legata alla produzione artistica. In sintesi, l'estetica è presente come sovrastruttura nel pensiero marxiano e nei suoi discepoli o come espressione in divenire della perfezione dello Spirito nell'idealismo hegeliano e seguaci. Non è un caso che questi due filoni di pensiero siano tuttora di fatto concordi nell'esclusiva attenzione portata all'Arte e al suo Mondo (il "Mondo dell'arte", con la "M" maiuscola, per l'appunto)²⁷³ in quanto universo essenzialmente centrato sull'ideologia,

²⁷³ Sul concetto di "Mondo dell'arte" si vedano i testi fondatori di Arthur Danto (all'origine del concetto: cfr. "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. LXI, n° 19, American Philosophical

tutta Moderna, dell'affermarsi acritico della potenza del soggetto. Poco importa che si tratti di forze produttive o dello spirito, il soggetto si manifesta nella creazione dell'Opera e l'estetica si riduce a questo. È proprio il XIX secolo, infatti, che porta al culmine nel suo positivismo trionfante un lungo processo di diminuzione dell'estetico.

Il riduzionismo antiestetico e il determinismo economicista non sono dunque una novità di quel secolo poiché appartengono a visioni semplificatrici ben più antiche. Possiamo risalire, in effetti, sino agli inizi della Modernità (riferendomi qui prioritariamente alla Modernità estetico-epistemica, cioè quell'ampio periodo storico che copre circa due secoli e che procede dal XV al XVII secolo: dalla prospettiva di Leon Battista Alberti alla concettualizzazione del paesaggio fatta da Tiziano²⁷⁴, fino a Galileo e Cartesio, per intenderci) per trovare un oblio sostanziale della materialità estetica del vivente occultata e sminuita per dare priorità a metodi e concezioni meccanicistiche e quantificanti. Semplificando fortemente, per Galileo la natura è un libro matematico, cioè astratto, lontano da qualunque dimensione corporea e fenomenica, e per Cartesio essa è un insieme di elementi meccanici che è possibile smontare e rimontare. Se cerchiamo più in profondità, però, ci rendiamo conto che per quanto riguarda l'Occidente, il suo modo di vedere le cose era già intriso di una forma specifica di riduzionismo, propriamente estetico, riguardante cioè la dimensione del sentire, la quale può essere ricondotta fino alle origini stesse di questa civiltà. Si tratta di un'eredità molto complessa e ricca, indagata da numerosissimi autori, che concerne in primo luogo un modo di essere nel mondo e di sentirlo. Martin Heidegger ha indicato in Platone il fautore di questo passaggio estetico-concettuale laddove scrive che il filosofo greco riconduce l'insieme delle condizioni del sentire all'unica forma percettiva della visione facendo dunque del vedere il modello astratto e generale di tutto quanto è accessibile ai sensi. Ciò avveniva dando al termine "visione" un

Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 15 ottobre 1964, pp. 571-584), di George Dickie e di Howard S. Becker.

²⁷⁴ Nella complessa tematica dell'"origine del paesaggio", la lettera che Tiziano indirizzò all'imperatore Filippo II nel 1532 è considerata come un (il) primo documento che nomina, tematizza e forgia il termine "paesaggio" indicando con ciò il genere pittorico che lo rappresenta.

nuovo significato di valore universale e incorporeo che sussume in sé l'insieme delle forme percettive. Nella nostra cultura²⁷⁵, in effetti, il concetto stesso di "idea" è intimamente legato a quello di "vedere" poiché, la nozione greca di εἶδος rinvia direttamente a quella di "forma visibile, aspetto"²⁷⁶. Platone impiega questo stesso termine per indicare delle forme astratte, cioè soggiacenti e fondamentali delle modalità della percezione, proponendo dunque una nuova e più ricca determinazione semantica di questa parola. Heidegger dunque, in un illuminante passaggio de *La questione della tecnica* – testo di una conferenza da lui pronunciata il 18 novembre 1953 a Monaco di Baviera²⁷⁷ – indica, in tutta la sua ampiezza, l'importanza di questa mutazione radicale. Egli scrive:

A tanti secoli di distanza noi non siamo più in grado di misurare che cosa significa il fatto che Platone abbia osato adoperare la parola εἶδος per indicare ciò che dispiega il suo essere (*west*) in tutto e in ciascun ente. Εἶδος significa infatti, nel linguaggio quotidiano, l'aspetto che una cosa visibile presenta al nostro occhio corporeo. Eppure, Platone pretende da questa parola che, in modo del tutto inconsueto, essa indichi appunto ciò che non è e non può mai divenire percepibile con gli occhi del corpo. Ma lo straordinario non finisce qui. Ιδέα infatti non indica solo l'aspetto non sensibile di ciò che è visibile sensibilmente. Aspetto (*Aussehen*), ιδέα, si chiama anche ciò che costituisce l'essenza in quello che si può udire, toccare, sentire, che è comunque accessibile.²⁷⁸

²⁷⁵ Riprendo questa frase e la citazione di Heidegger dal mio libro *Ultramedialità e divenire dell'arte. Il medium oltre sé stesso* (Kaiak Edizioni, 2017) al quale rinvio per l'approfondimento di alcuni aspetti della questione riguardante il paradigma retinico occidentale.

²⁷⁶ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris 1926 e 1993, vol I, p. 445.

²⁷⁷ La conferenza faceva parte di un ciclo d'incontri organizzato dall'Accademia di Belle Arti ed ebbe luogo presso l'Auditorium Maximum della Technische Hochschule.

²⁷⁸ Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik* (1953), in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1957, trad.it. *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 5-27 (traduzione dal tedesco di Gianni Vattimo). Il passaggio citato è alla pagina 15.

Insomma, a partire dalla percezione visiva si arriva, con Platone, ad una forma di astrazione totalizzante che include tutte le altre modalità di relazione empirica al mondo. L'idea, ἰδέα, non è solo una cosa *vista* in quanto forma, ma diviene la capacità del nostro spirito di trasformare qualunque occorrenza sensibile in un'esperienza dotata di forma. Non una forma qualsiasi tuttavia, ma quella forma specifica che corrisponde alla dimensione mentale soggiacente all'operatività dell'occhio. Questa "matrice" sensibile-concettuale ha avuto un insieme di conseguenze profondissime. L'episteme occidentale è in realtà un'arte del guardare, cioè dell'osservare visivamente. Si fa scienza con le stesse modalità con le quali uno spettatore presenzia a uno spettacolo, vale a dire essere nel mondo e coglierlo come lo si vive e lo si percepisce a teatro. E proprio come a teatro, il nostro sentire si è strutturato sulla capacità di distanziarsi, impassibili e non implicati, in una finzione al contempo operativa e operante di separazione dal tutto. Un allontanamento scorporante tra noi e le cose che privilegia dunque soltanto quell'unico senso che per potersi attuare e applicare necessita di distanza: la vista. Credo che la dicotomia soggetto-oggetto trovi qui un'articolazione e una ragione esplicativa fondamentali. Tutto ciò, evidentemente, riguarda problematiche di estrema vastità e difficoltà. Ciononostante, se concordiamo con l'analisi qui appena abbozzata o ne accettiamo una qualche pertinenza, la questione del sentire, nelle modalità che via via lo conformano nel suo darsi, acquisisce una rilevanza inedita poiché è proprio il sentire che ci orienta globalmente. Il mondo infatti solo a queste condizioni può prendere senso, cioè essere sensato. La questione estetica si pone in, e pone dunque, questa complessità. Essa, di conseguenza concerne percetti e affetti, ma anche concetti.

A convalida di tale realtà, diciamo, totalizzante dell'estetica – cioè l'estetica come mondo, definendo il mondo una "totalità di appartenenza" – concorrono, nell'attualità del nostro tempo, altre ragioni. L'estetica, in effetti, assume un'importanza ancor più singolare e capitale se consideriamo due altri aspetti, strettamente correlati e di grande attualità, che hanno ugualmente scosso l'umanità a partire dal XIX secolo. Si tratta dell'avvento delle mnemo-tele-tecnologie, specificatamente quelle acustico-sonore, da un lato; e di un tipo particolare di capitalismo che a partire da queste e su

queste si è dispiegato, dall'altro. Credo che non si insisterà mai abbastanza su questa realtà, troppo spesso sottovalutata, dell'apparizione delle tecno-tecnologie della memoria exosomatica e della trasmissione a distanza avvenuta nel XIX secolo. In effetti, non si tiene sufficientemente conto del fatto che è all'interno del mondo delle immagini, visive e sonore, che questa rivoluzione ha avuto luogo. In altre parole, sono le forme e le modalità vissute di rappresentazione sensoriale, cioè estetiche, ad essere state tecnicizzate e oggettualizzate, non i processi materiali o astratti come avveniva precedentemente. Il dagherrotipo e il grammofono non tecnicizzano funzioni esterne. Essi infatti non sono macchine destinate ad applicazioni nell'ambito del "fuori-da-sé", cioè nell'estensione del mondo (come accade per un tessuto, un mulino, un satellite...). Essi, piuttosto, sono macchine con funzioni che si rivolgono direttamente alla nostra interiorità implicandola immediatamente: il "dentro-di-sé", per così dire. Non è quindi una coincidenza, né una sorpresa, che da questi cambiamenti sia emersa la cosiddetta "società dello spettacolo", una società che, secondo i suoi teorici, non è più in grado di distinguere tra realtà e rappresentazione. In effetti, con queste macchine è in gioco una forma di oggettivazione dell'interiorità, vale a dire un processo che, nell'interrelazione sottile tra percezione e memoria, spazio e tempo, materializza le dinamiche del sentire. Mi sembra, per fare un paragone forse azzardato e discutibile, che queste macchine, sebbene su un piano diametralmente opposto di applicazione, abbiano la stessa importanza antropologica di quella della ruota. In effetti, se la ruota ha radicalmente trasformato il mondo esterno, modellandolo e adeguandolo a sé stessa (appiattendolo, livellandolo, scavandolo, sopraelevandolo, trasformandolo in strade, ponti, varchi interrati, passaggi, gallerie... e per quel che ci riguarda accelerandolo, riducendolo, investendolo), il dagherrotipo e il grammofono hanno radicalmente trasformato il mondo interno permettendone forme di materializzazione e dunque inedite modalità di oggettivazione e rimemorazione, esplorazione ed espansione, reificazione e sfruttamento. Ma vi è dell'altro. Non tutte le mnemotele-tecnologie, cioè le tecno-tecnologie della memoria exosomatica e della trasmissione spazio-temporale, si equivalgono. In particolare le

mnemo-tele-tecnologie acustiche rappresentano un'innovazione assoluta. Per la prima volta nella storia dell'umanità i processi "immateriali" – vibratorii, energetici, dinamici, temporali – venivano catturati e resi materialmente disponibili nella loro concretezza esperienziale. L'occhio possedeva da millenni forme di rappresentazione materiali che con realismo mimetico permettevano di restituire immagini di realtà esperibili e osservabili. Tuttora disponiamo di busti marmorei d'imperatori o ritratti d'imperatrici composti con piccoli tasselli di pietre colorate. Non abbiamo però un solo reperto antecedente al XIX secolo riguardante la voce di uno qualsiasi di questi tiranni. Il cinema stesso, questa macchina straordinaria – immagine-tempo, immagine-movimento – che catturando luce riproduceva il movimento, non è comparabile con quell'altra macchina che captava le vibrazioni dell'aria e con esse la forma che questa via via assume. Il cinema coglie la luce che rimbalza sugli oggetti, non producendone l'esistenza né impedendone la persistenza. Il grammofono coglie l'evento vibratorio in quanto tale che non ha altro supporto che sé stesso nel costante movimento del suo proporsi e nel momento del suo offrirsi. Il divenire stesso, dunque, nel suo accadere e svanire. In realtà questa capacità d'implicare le fluttuazioni atmosferiche, chiamiamole l'etere, e farne mezzo, si compirà pienamente con la trasmissione radio.

Questa darà forma ad ogni modello di trasmissione informazionale: esattamente come l'idea platonica che nel suo darsi come matrice preesistente di ogni cosa darà la forma del percepire propria all'occhio ad ogni esperienza empirica. L'era elettro-magnetica inaugurata da Guglielmo Marconi farà di questa proprietà della materia di trasportare energia il medium dominante e universale. Dominante in ogni pratica sociale dell'agire informazionale e universale in quanto substrato di ogni dinamica applicativa propria ai canali di trasmissione spazio-temporale. È su questo, come affermavo sopra, che il capitalismo attuale si è sviluppato e ha proliferato. La radio con le sue onde elettromagnetiche, ne ha segnato il momento capitale di avvento producendo l'avvento di un nuovo capitale: il *capitalismo dell'ascolto*; la cui ragione d'essere è il precetto seguente: ascoltare ed essere ascoltato, ovunque.

Diversamente definito: spettacolare, estetico, artista, del gusto o ancora cognitivo, dell'informazione, dell'attenzione, della distrazione, della sorveglianza... tale modello di produzione e di consumo, comunque lo si definisca, si caratterizza per essere essenzialmente basato sulla dimensione estetica, vale a dire sugli aspetti sensibili, percettivamente rilevabili e significativi. L'importanza dell'universo del sentire è divenuta tale che alcuni teorici hanno dichiarato l'effettività di una nuova "guerra estetica"²⁷⁹. Diverse analisi storico-teoriche situano l'origine di questo particolare modo di produzione e di accumulazione in fasi e periodi diversi. Per Guy Debord e i Situazionisti la dimensione spettacolare del capitalismo è apparsa negli anni Trenta – essenzialmente dovuta alla diffusione planetaria della radio come medium di massa – per poi generalizzarsi all'intero corpo sociale planetario. Ugualmente in quegli stessi anni si sviluppava il marketing²⁸⁰ finalizzato al condizionamento mentale dei consumatori, necessario per poter vendere merci inutili e strutturalmente in eccesso. La teorizzazione di un capitalismo dell'attenzione trova proprio in questa volontà di suggestione e dipendenza degli spiriti, e dei loro desideri, una delle sue argomentazioni principali. Sebbene alcune ricerche facciano risalire agli anni trenta del XIX secolo²⁸¹ questo modo di controllo e incentivazione dei consumi e dunque della produttività, la novità di questa analisi si dà se, e solo se, si coglie non tanto l'importanza della capacità di catturare l'interesse e la disponibilità mentale del cittadino – voluto consumatore –, ma nell'organizzazione di una vigilanza generalizzata *ad personam*. Indifferente alla captazione

²⁷⁹ Cfr. Bernard Stiegler [2005], *De la misère symbolique – 2. La catastrophe du sensible*, Galilée, Paris (si veda: p. 16 e sgg); Olivier Assouly [2008], *Le capitalisme esthétique : essai sur l'industrialisation du goût*, Cerf, Paris.

²⁸⁰ Si veda la voce "Marketing" nel sito di *Ars Industrialis*. In rete: <https://arsindustrialis.org/marketing> (QR code n. 35 a p. 297).

²⁸¹ Allorquando il *New York Sun* diviene il giornale più venduto di New York stabilendo il prezzo di vendita al di sotto del costo reale e recuperando le perdite con la pubblicazione a pagamento di annunci. Si veda Tim Wu [2017], *The Attention Merchants*, Atlantic Books, London, (citato da Yves Citton, «De l'écologie de l'attention à la politique de la distraction : quelle attention réflexive?», in Michel Dugnat (ed.) [2018], *Bébé attentif cherche adulte(s) attentionné(s)*, Érès, Toulouse, pp. 11-27. In rete: <https://www.cairn.info/bebe-attentif-cherche-adultes-attentionnes--9782749262130-page-11.htm> (QR code n. 36 a p. 300).

dell'attenzione o all'organizzazione della distrazione, tale controllo mira e produce invece delle forme di retroazione desideranti che fanno di ogni individuo l'autore consenziente o inconsapevole del suo proprio reificarsi, cioè del suo autoprodursi in quanto oggetto. La soggettività – in questo caso, alla lettera, il “carattere personale” – è messa a frutto precisamente per produrre forme di alienazione non indotte con prepotenza, ma alimentate soggettivamente, cioè promosse esclusivamente dalle proprie scelte individuali. Il capitalismo di sorveglianza, sorto con il terzo millennio, esattamente nell'anno 2000 secondo Shoshana Zuboff²⁸², indica per l'appunto questo processo. Già nel 2009 Viktor Mayer-Schönberger, specialista di internet all'università di Oxford, affermava: “Google vi conosce meglio di voi stessi”²⁸³, e in effetti, geolocalizzando, profilando, accumulando, incrociando e valutando quei dati che ognuno di noi oggi, *volens nolens*, fornisce alle immense banche dati planetarie, cioè sorvegliandoci, i “big tech giants” (giganti della tech) non fanno altro che identificarci nelle nostre azioni, scelte, relazioni, affetti, luoghi di vita, contesti culturali, linguistici, sociali, ecc... Così operando, questi giganti definiscono e affinano progressivamente, dato su dato, “pixel dopo pixel” si potrebbe dire, il nostro ritratto digitale invitando costantemente, su questa base oggettiva da noi stessi prodotta in quanto realmente vissuta, al consumo di merci proposte *ad hoc*. Vale a dire, corrispondenti e adeguate a questo ritratto sempre più dettagliato e oggettivo la cui definizione non può che aumentare. Tale processo tuttavia, ed è questo il punto fondamentale poiché ci rinvia all'ascolto, implica delle dinamiche più complesse della sola sorveglianza. Queste analisi infatti mi sembrano non afferrare un fatto fondamentale che altri autori – sebbene con tesi teoriche talvolta ambigue e discutibili poiché non chiare sulle loro intenzioni critiche o apologetiche – hanno colto. Se l'*aisthesis* è divenuta, infatti e da tempo, la questione centrale e

²⁸² Shoshana Zuboff, «Un capitalisme de surveillance», *Le Monde diplomatique*, janvier 2019, p. 1, 10 e 11. In rete: <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/ZUBOFF/59443> (QR code n. 37 a p. 300).

²⁸³ « Google vous connaît mieux que vous-même », Viktor Mayer-Schönberger intervistato da Marie Lechner, *Libération*, 12 novembre 2009, p. 27.

generalizzata del capitalismo planetario integrato, l'attuale modo di produzione si basa essenzialmente su un nuovo disegno sociale le cui caratteristiche fondamentali vanno oltre la cattura estetico-attenzionale degli individui e la loro incondizionata sorveglianza; vale a dire oltre quel processo globale di messa a disposizione delle soggettività che, come sappiamo, è non solo programmato e tecnologizzato, ma anche chiaramente rivendicato²⁸⁴. La sua particolarità, in effetti, non è solo quella di organizzare forme di "controllo incessante" – le società di controllo deleuziane²⁸⁵ che sono già pienamente operative, anche se ancora in fase embrionale – ma di indurre ugualmente modalità di coinvolgimento emotivo "volontario" dei soggetti controllati. Si tratta di sollecitare e attivare relazioni di adesione ai modelli proposti, provocando un'accettazione passiva, una sorta di modesta rassegnazione, o una deliberata vocazione. In altre parole, la volontà di controllo è data e opera senza apparenti costrizioni esterne. Tale processo, che ricorda l'ammaliamento e la stregoneria, già descritto come tale²⁸⁶, corrisponde dunque a un regime sociale che si impone tanto tramite costrizione quanto con l'attivazione volontaria degli individui attraverso forme di agentività partecipativa e partecipante. L'uno alimentando l'altro.

Come dicevo, per capire tale inedita situazione dobbiamo rifarci a quelle analisi, sviluppatasi in maniera consistente all'inizio del terzo millennio, che hanno tematizzato l'importanza dell'estetica nel capitalismo contemporaneo così come la rilevanza estetica di questo stesso. Il predominio estetico in queste analisi del capitalismo è rinviato a seconda dei casi alla

²⁸⁴ Ricordo la frase pronunciata nel 2004 da Patrick Le Lay, l'allora presidente e direttore generale del gruppo TF1, il più grande gruppo dei media francesi: "Ciò che noi vendiamo a Coca-Cola è del tempo di cervello umano disponibile".

²⁸⁵ Gilles Deleuze [2000], *Pourparler*, Quodlibet, Macerata (ed. or. 1990).

²⁸⁶ Cfr. Philippe Pignarre et Isabelle Stengers [2005], *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, Paris.

formazione del gusto²⁸⁷, all'avvento del design e all'estetizzazione del consumo²⁸⁸ o ancora a delle forme di hyper-estetizzazione del mondo²⁸⁹. L'interesse di queste ricerche risiede nel fatto che – sebbene con modalità non esenti d'ambiguità, come ho affermato sopra – esse non si limitano a descrivere i guasti della strumentalizzazione estetica, ma anche quegli aspetti, visti come “emancipativi”, che nondimeno la caratterizzano: sviluppo di facoltà di scelta nell'esorbitante varietà delle offerte; forme di edonismo e dunque di soddisfazione del piacere; tolleranza morale nell'imperante fluire delle immagini che evitano il cristallizzarsi dei dogmi... insomma, la costruzione sul piano sociale di personalità, diciamo, libere, raffinate e aperte. Proprio in questo risiede l'ambiguità di tali proposte teoriche. Di fatto esse vedono nelle potenzialità di certe forme di emancipazione e autonomia insite nel modo di produzione vigente elementi per una sua legittimazione, non rendendosi conto che è proprio su questo piano che il problema si pone. Il capitalismo attuale si offre infatti in quanto dinamica finalizzata al compimento dei desideri propri di ogni individuo. Ed effettivamente il capitale lavora alacremente per soddisfare ognuno di noi. Ascoltare ed essere ascoltato ovunque, non significa tuttavia soddisfare tutti, rispondere a ciascuno appagandolo, ma solamente approntare le condizioni per essere costantemente pronto a cogliere quanto di ognuno si presenta via via disponibile e dunque fruibile in un processo di consumo. Questa risoluta volontà di molecolarizzazione sociale è messa in atto per permettere l'appropriazione di ogni possibile “parcella” solvibile momentaneamente disponibile. La frammentazione del corpo sociale in favore di una concentrazione segmentata e minuziosa rivolta ad ogni sua minima parte costitutiva mi sembra toccare qui un apice. La finalità individualista del neoliberalismo, cioè il non riconoscere al sociale alcun

²⁸⁷ Olivier Assouly [2008], *cit.*

²⁸⁸ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy [2017], *L'estetizzazione del mondo : vivere nell'era del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo (ed. or. 2013).

²⁸⁹ Yves Michaud [2021], « *L'art, c'est bien fini* ». *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Gallimard, Paris. Di questo autore si veda anche *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*, Mimesis, Milano, 2020 (ed. or. 2003).

fondamento, non è una teoria astratta o un'ideologia di copertura, ma una prassi concreta, produttrice fattuale di ego individualistici tutti, dunque, in concorrenza tra loro e frammentati al loro stesso interno. Per raggiungere tale scopo, tuttavia, non è sufficiente spiare e accumulare dati. Bisogna anche ascoltare, cioè intendere e considerare, dunque interpretare, quanto avviene. Si capisce allora come l'intelligenza artificiale non sia, così come ci viene presentata, quel di più che si propone di coadiuvarci nella nostra vita quotidiana, come già avviene, ma un'esigenza intrinseca del sistema globale: coartata e non negoziabile. Una realtà che, infatti, non risponde a esigenze civili e/o militari, ma che rinvia immediatamente a un imperativo "civilemilitare".

Tale esigenza di ascolto globale è dettata da molteplici imperativi. Forme di convergenza tra sistemi di controllo militari, polizieschi ed economici²⁹⁰; crisi ecologica che ha ridotto considerevolmente le capacità estrattive e con esse i margini di profitto e di manovra; insubordinazione crescente... tutto ciò necessita – in aggiunta, ma al di là di un monitoraggio generalizzato – soprattutto della messa in campo di dispositivi di controllo selettivo e intelligente, cioè un ascolto effettivo. Un processo, peraltro, divenuto palese e socialmente evidente poiché nelle logiche sistemiche attuali non è più tanto questione di persuasori occulti²⁹¹, quanto di condizionamenti manifesti, di "influencer"²⁹². Laddove tutti, influenzatore e influenzato, partecipano ad una rappresentazione collettiva, tanto vacua quanto auto-referenziale, nella quale il criterio decisivo riguarda il condividere messaggi. Laddove dunque ogni forma di reattività è indicatore preciso di un ascolto avvenuto o assente. Ascolto che, in questo caso, significa: verifica di un processo di "co-azione" in atto, non solamente di controllo. Quando

²⁹⁰ Si pensi al sistema mondiale d'intercettazione delle comunicazioni private e pubbliche nominato Echelon. Si veda al proposito il rapporto del Parlamento Europeo redatto nel 2014. In rete: <https://www.europarl.europa.eu/EPRS/EPRS-Study-538877-Echelon.pdf> (QR code n. 38 a p. 300).

²⁹¹ Vance Packard [2015], *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino (ed. or. 1957).

²⁹² <https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/influencer/17669> (QR code n. 39 a p. 300).

si sorveglia qualcuno, in effetti, non si ha bisogno di sollecitarlo continuamente, né di rispondergli. La sorveglianza si dissimula, non si manifesta. Essa si sottrae a qualsiasi reattività accontentandosi di osservare. Limitare la nostra analisi alle questioni del controllo, dell'attenzione o della sorveglianza significa dunque non tenere sufficientemente conto della parte inclusiva, di assimilazione e reciprocità, di trasmissione dei contenuti e capacità semantica che l'ascolto offre pienamente.

Evidentemente la situazione che ho qui sommariamente descritto di un ascolto volto a finalità di assoggettamento richiede un approccio radicalmente critico che rimetta dunque in gioco una vera capacità di ascoltare, cioè una volontà d'intendere non strumentale e opposta all'asservimento. Si tratta della proposta di ascolto emancipativo che Enrico Strobino e Maurizio Vitali costruiscono e ci propongono con questo bel libro portatore, nella sua competenza pedagogica, di consapevolezza ecologica, forza etica e anima estetica. Spero che le mie riflessioni, su quella che potremmo dunque definire "la questione dell'ascolto", possano iscriversi nel progetto di "teatro educativo" che questo libro vuole organizzare attorno al "paesaggio sonoro" con l'obiettivo fondamentale di "promuovere un'educazione estetica"²⁹³. Questa, che si configura "in primo luogo, come 'pratica della sensibilità', come apertura di fronte allo stupore che emoziona e ci conduce nella ricerca di nuovi equilibri cognitivi ed emotivi, ampliando le già infinite possibilità della percezione"²⁹⁴, trova in effetti nel "paesaggio sonoro" un momento fondamentale del suo costituirsi, ma anche e ancor più, una ragione ontologica generale. C'è infatti una relazione intrinseca – nel senso forte, logico-matematico, ricordato da Arne Næss²⁹⁵ – tra quanto si vive e il contesto nel quale lo viviamo. In particolare ciò si avvera per quel che intercorre e accade tra noi e l'universo sonoro, quell'intreccio complesso fatto non solo di suoni e udito, ma anche di percezioni aptiche,

²⁹³ p. 28.

²⁹⁴ p. 42.

²⁹⁵ Vi è relazione intrinseca tra due termini (A e B) quanto senza l'esistenza dell'uno l'altro non sarebbe ciò che è, per esempio la relazione tra madre e figli.

linguaggi, parole proferite e grida incomprese. Focalizzarsi sulla “fonosfera, la dimensione sonora del pianeta che ci ospita”²⁹⁶ significa infatti necessariamente situarsi alla giunzione tra sé e il mondo in quella continuità di vita che non è solamente simbolica o metaforica, ma sostanziale. Solo l’ascolto permette infatti di condividere quell’energia vitale che ci unisce nella vibrazione comune del vivente, il mondo organico, che oscilla e fremito. In questo senso, in accordo con quanto affermato dagli autori, mi sembra che il paesaggio sonoro possa divenire “un ponte che unisce il fuori e il dentro”²⁹⁷, dando quindi rinnovato equilibrio a quel rapporto tra interiorità ed esteriorità le cui dinamiche hanno subito forti e assolutamente inedite sollecitazioni. Mostrando alcune poste in gioco problematiche dell’ascolto ho inteso ricordare come questo si ponga oggi in quanto dimensione fondamentale del nostro essere nel mondo. Sono convinto che il futuro comune dipenderà in gran parte dalla nostra capacità di ascolto e disponibilità all’ascolto. Fra le tante efferate e ingiustificabili guerre che si conducono oggi nel mondo tematizzarne anche una estetica può sembrare non solo insignificante ma provocatorio. Sebbene io rifiuti l’orribile termine di “guerra dell’ascolto”, impiegato da media, politici e militari, credo sia proprio qui che il destino si giochi poiché solo ascoltando possiamo capire quanto accade e identificare delle possibili linee di fuga. Forse è proprio questo il tallone d’Achille dell’attuale capitalismo dell’ascolto: l’ascolto stesso, dato che la sua pratica non può non portare nel tempo alla presa di coscienza di quanto accade nel suo darsi come forza di emancipazione.

Di tutto ciò questo libro parla introducendoci con vera capacità pedagogica, pertinenza immaginativa e rigore scientifico a concetti e sintesi di grande chiarezza. C’è uno slancio formativo profondo che lo anima, un prendere cura con ragione, attenzione benevola e afflato poetico. Il libro si dipana in un processo coerente che partendo dal paesaggio sonoro ar-

²⁹⁶ p. 25.

²⁹⁷ p. 104.

riva progressivamente al concetto di atmosfera, alle tecniche di documentazione del “paesaggio sonoro”, alle inedite possibilità di studio offerte dai dispositivi elettroacustici, fino alle numerosissime ed esemplari esperienze realizzate su queste basi e apparati. La questione dell’ascolto e delle modalità di creazione a partire dall’ascolto sono dunque investigate in tutta la loro portata educativa, sociale e ambientale. Si tratta di quell’ascolto emancipativo e non strumentale che gli autori descrivono e tematizzano con passione, quell’“atto ecologico per eccellenza” che non può essere spiegato meglio di quanto loro stessi facciano:

ascolto della nostra risonanza unito alla percezione profonda e partecipata di ciò che è altro da noi, gli altri, l’ambiente, con cui cogliere l’opportunità di interconnettersi, esprimendo quell’antica sapienza che mentre ci libera, anche per brevi momenti, dai sistemi interpretativi già dati, apre alla possibilità di entrare in una relazione empatica e sintonica con le persone, le cose e i luoghi, con quella stessa predisposizione e attitudine che è tipica dell’infanzia.²⁹⁸

Non credo di poter aggiungere altro se non, per concludere, la breve frase di Luigina Mortari citata e messa in esergo in un capitolo del libro: “Ascoltare è la prima forma in cui si manifesta l’etica del prendersi cura [...] in modo non intrusivo. È con l’educazione all’ascolto che ha inizio l’abitare con leggerezza la terra”²⁹⁹.

²⁹⁸ p. 56.

²⁹⁹ Mortari Luigina [2007], *La ricerca per i bambini*, Mondadori Università, Milano, p. 142 [p. 56].

Roberto Barbanti

Professore emerito dell'Università Paris 8 (Francia), è membro del laboratorio di ricerca AIAC, *Arts des images et art contemporain* (TEAMeD / EA 4010).

Lavora attualmente al programma di ricerca "Arts, Transitions, Écologies", (<https://www.artstransitionsecologies.art> - QR code n. 40 a p. 300), un progetto sostenuto da varie istituzioni universitarie che si articola da più anni nel seminario inter e transdisciplinare della scuola dottorale EDESTA dell'Università Paris 8. Le sue ricerche riguardano i rapporti tra ecologia, ecosofia e la dimensione sonora, l'estetica e le arti.

Prossime pubblicazioni: *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écosophie sonore* (Dijon, Les presses du réel) e (in codirezione) *Arts, Écologies, Transitions: Constructing a Common Vocabulary* previsto per la fine del 2023 per le edizioni Routledge (Londra).

LE PAGINE DA 288 A 300
NON SONO PRESENTI IN QUESTO ESTRATTO

Ringraziamo per l'attenta rilettura del testo:

*Claudia Bongiolatti, Angelo De Battista, Mario Piatti
e Stefano Zorzanello, che ci ha poi generosamente dedicato
anche una competente prefazione.*

*Un ringraziamento sentito va a Roberto Barbanti
per gli approfondimenti e gli spunti che ci ha offerto
con la sua ricca postfazione.*

*Ringraziamo inoltre Chiara Vitali
per la fotografia di copertina e
per le segnalazioni delle opere d'arte citate nel testo.*

ELENCO MATERIALE AUDIO

01. Distributore di bevande
02. Canone dell'acqua (Audacity)
03. La nostra scuola
04. Malpensa walking
05. Assisi Soundwalking
06. Fuori e dentro
07. Dialoghi con le campane
08. Quando non c'è suono
09. Il parco di Alice 1
10. Il parco di Alice 2
11. Il parco di Alice 3
12. Il parco di Alice 4
13. La fontana malata
14. Suono e rumore
15. Haiku
16. Il fischio del merlo 1 (Audacity)
17. Atmosphere e C. Bene
18. Paolo Remix
19. Abdu Remix
20. Il coro delle incudini
21. Aqua Analisi Risset (Audacity)
22. Sei richiami emiliani
23. Richiami isolati
24. Insetti: improvvisazione a
25. Insetti: improvvisazione b
26. Insetti: improvvisazione c
27. Insetti: improvvisazione d
28. Suoni di prato
29. Cammelli musicali
30. Il fischio del merlo 2 (Audacity)
31. Nomi animali (Audacity)

32. Cinque voci animali (Audacity)
33. Variazioni sul canto di usignolo (Audacity)
34. Pinguini (Audacity)
35. Foresta fantastica (Audacity)
36. Animal Symphony
37. Sinfonia domestica 1
38. Sinfonia domestica 2
39. Sinfonia domestica 3
40. Sara
41. Carolina
42. Gaia, presentazione
43. Gaia, composizione
44. Gaia, intervista
45. Sofia, presentazione
46. Sofia, composizione
47. Matteo, composizione
48. Matteo, intervista
49. Daniele, presentazione
50. Daniele, composizione
51. Daniele, intervista
52. Leonardo, presentazione
53. Leonardo, composizione
54. Leonardo, intervista

Per chi è in possesso del libro con i file digitali: i nove file realizzati con il software Audacity (nn. 02, 16, 21, 30, 31, 32, 33, 34, 35) non sono presenti all'interno dell'App, ma direttamente sul sito dell'Editore.

(<https://www.progettisonori.it/prodotto/il-paesaggio-sonoro/>).

Per i possessori della versione libro + DVD-dati: i file sono presenti sul DVD, ma per la lettura e l'utilizzo degli stessi si suggerisce di salvarli preventivamente sul proprio computer o dispositivo.

ELENCO MATERIALE VIDEO

01. Elogio del registratore
02. Il bosco di Arlate
03. Il mare
04. Esplorando una grotta
05. Paesaggio di paura
06. Welcome to the our fairy world
07. La perla nera
08. 4' 33" Canone
09. Quadri d'acqua
10. Puliamo l'aria
11. Canto per l'acqua
12. Suonare la città
13. 4' 33" Cornici
14. Bird Proximity Piece
15. Ascoltare il paesaggio
16. Il coro delle incudini
17. Musica per il Terzo Paradiso
18. The space car
19. Il rover curiosity
20. Lo spazio
21. La nascita del sistema solare
22. Viaggio senza ritorno
23. Sara
24. Caterina
25. Alessio
26. Carolina

Prodotto da Enrico Strobino e Maurizio Vitali.

I file audio e video presenti in questo sussidio sono stati registrati dagli Autori in situazioni familiari o nell'ambito della loro attività di docenti, nei laboratori tenuti nella Scuola Secondaria di Airuno (LC), Biella, Brivio (LC) e in vari corsi di formazione.