

Sonic acknowledgments

La territorialità delle politiche
nella pratica dell'ascolto

Sonic acknowledgments

La territorialità delle politiche nella pratica dell'ascolto

Scuola di Dottorato Università IUAV, Venezia

Dottorato in pianificazione territoriale
e politiche pubbliche del territorio
Ciclo XVIII

candidato

Nicola Di Croce

relatore

Francesca Gelli

coordinatore

Francesca Gelli

Indice

Introduzione	11
1 Dalla visione all'ascolto	19
1.1 Potenziale evocativo e rappresentativo del suono: ascolto e distanza	19
1.2 Obiettivi: ambiente sonoro tra marginalità e liminalità	31
1.3 Territori e culture di margine: l'oralità del subalterno	33
#1 Matera Soundscape Project	39
1.4 Field recording: ibridazioni artistiche e metodologie a confronto	45
2 Tra sonic studies e pianificazione	51
2.1 Cosa sono i sonic studies e perché interessano la pianificazione	51
2.2 La dimensione politica dell'ascolto: un repertorio di esempi	57
#2 Trieste Soundscape Project	65

2.3 Ambiente sonoro e pianificazione urbanistica: dalla prescrizione alla descrizione, e viceversa	71
#3 From Archive to Desire, Klaipeda	83
2.4 Mappature sonore e direzioni possibili: la spazialità e la temporalità del dato acustico	87
#4 Collective backgrounds, Besenello	95
2.5 Urban Sound Art: “sonic common” e rivitalizzazione dell’ambiente sonoro	101
2.6 Apprendere ascoltando: casi ed esperienze di empowerment	105
3 Verso un’epistemologia dell’ascolto	111
3.1 L’ascolto nella ricerca sociale: la rivoluzione del microfono	112
#5 Sonic territories in motion, Grenoble	119
3.2 Ascolto e pratiche quotidiane: suoni dal margine	137
#6 You can hear them before you see them, Belfast	147
3.3 Come ascoltare le politiche? Le impronte, i fili e le tracce: la metodologia dietro l’ascolto	163
#7 Sinking and shrinking, Venezia	177

4 Mettere in atto l'ascolto	191
4.1 Ascoltare il confine tra marginale e liminale: definizione dello strumento	191
#8 Urban sampling - Palermo	201
4.2 L'ascolto come rivelatore di identità e patrimonio	209
#9 Listening closely - San Cipriano Picentino	217
4.3 Ascoltare dentro e fuori metafora: dall'ascolto alla partecipazione	227
#10 Relazioni - Rosarno	235
4.4 Autoascolto come dispositivo di empowerment	243
5 Conclusioni, applicazioni, direzioni	253
5.1 Ascoltare la "questione meridionale"	253
#11 Cagliari sonora	261
5.2 Dalla consapevolezza all'ascolto all'autogoverno	269
#12 Irsina Sound Netural	275
5.3 Quale conoscenza per l'azione? Una sintesi metodologica	281
Bibliografia	287
Sitografia	301

Tracce audio

CD allegato

1	Matera, gravina	min 1:58
2	Matera, audiodoc	min 3:07
3	Trieste, lungomare	min 2:36
4	Trieste, tram Opicina	min 2:06
5	Klaipeda, a	min 1:00
6	Klaipeda, b	min 1:00
7	Klaipeda, c	min 1:00
8	Besenello, borgo	min 2:11
9	Besenello, performance	min 4:20
10	Grenoble, Place Grenette	min 3:12
11	Grenoble, Alsace Lorraine	min 1:08
12	Grenoble, Jardin de Ville	min 2:38
13	Belfast, ice cream	min 1:05
14	Belfast, peace wall	min 1:48
15	Venezia, audiodoc	min 7:07
16	Venezia, Campo San Stin	min 3:04
17	Palermo, audiodoc	min 3:45
18	Palermo, soundscape	min 2:49
19	San Cipriano Picentino, voci agricoltura	min 1:56
20	San Cipriano Picentino, suoni agricoltura	min 2:08
21	San Cipriano Picentino, performance	min 3:56
22	Rosarno, audiodoc	min 5:00
23	Rosarno, audiodoc migranti	min 6:07
24	Cagliari, belvedere	min 1:44
25	Cagliari, performance	min 2:46
26	Irsina, audiodoc	min 5:32

Introduzione

«Are some sounds filtered out or rendered inconspicuous by others? And how does the changing acoustic environment affect the kinds of sounds we choose to listen to or ignore? I call the acoustic environment the soundscape, by which I mean the total field of sounds wherever we are. It is a word derived from landscape, though, unlike it, not strictly limited to the outdoors. The environment around me as I write is a soundscape.»
(Schafer, 1992; pp 7-8)

La presente ricerca si propone di indagare le possibili interazioni tra i campi apparentemente distanti della pianificazione territoriale, delle politiche pubbliche, e dei *Sonic Studies*.

L'obiettivo è esplicitare le connessioni tra ambiente sonoro e questioni urbane e territoriali attraverso la pratica dell'ascolto; tematizzare dunque le modalità di produzione di conoscenza per affrontare l'inquadramento di particolari "problemi" e l'elaborazione di possibili approcci alternativi di ricerca. Se l'attitudine è sicuramente progettuale, lo scopo dichiarato è analitico, propedeutico all'azione: al disegno di politiche come all'*empowerment* di comunità.

L'ascolto assume quindi le caratteristiche di uno strumento di ricerca; se ne vogliono delineare le potenzialità, esplorare le tracce attraverso cui approcciare le questioni urbane e territoriali che pur "facendo problema" sembrano passare spesso "inosservate", soprattutto su un piano istituzionale.

In questo quadro si è invitati a seguire un percorso inedito di lettura delle politiche pubbliche, che rimanda al superamento del *problem solving* e procede verso un'articolazione sonora del *problem setting*.

Attraverso la lettura dell'ambiente sonoro si vuole infatti esplicitare i termini su cui si articola la produzione di conoscenza a supporto dell'azione; conoscenza che costituisce un aiuto essenziale per il processo decisionale, dunque per il disegno di politiche.

In altre parole: in che modo ridefinisco le modalità stesse di comprensione del quadro d'indagine? Attraverso quale epistemologia? Qui il suono, e l'ambiente acustico, intervengono come messaggeri di un modello interpretativo finora troppo poco praticato dalla pianificazione e dal *policy design*.

Se il suono è il centro della ricerca, il suo potenziale evocativo e rappresentativo si esplicita e riverbera nella dimensione politica. Sono allora da introdurre e chiarire i cardini del discorso: definire il paesaggio sonoro, l'ambiente acustico, ed esplorare gli studi culturali che ne stanno decodificando i segnali, dunque il quadro percettivo consapevole e inconsapevole cui l'ascolto fa costantemente riferimento.

Articolazione della ricerca

La presente ricerca si compone di cinque capitoli e di dodici casi studio. Per ogni capitolo è affrontato uno specifico tema ed è proposto un inquadramento teorico che ha lo scopo di mettere in relazione l'area disciplinare delle scienze sociali con quella degli studi culturali dedicati alle letture più diverse dell'ambiente sonoro. Cercare un riscontro - celato ma certamente interessante e promettente - tra letterature, tradizioni e attitudini di ricerca è forse la principale sfida di questo percorso di tesi. In particolare si tenta, attraverso la lente della pianificazione e delle politiche pubbliche, di approfondire alcuni temi ricorrenti nei *Sonic Studies* e di contribuire ad un loro reinquadramento. Alcune delle questioni sollevate dalla letteratura sull'ambiente sonoro si prestano infatti benissimo ad essere rilette attraverso il *frame* delle politiche pubbliche e dalla pianificazione. Una simile rilettura appare dunque tanto inesplorata quanto necessaria per dare nuove basi conoscitive al *policy design*, e per inaugurare un nuovo legame tra queste discipline.

Ogni specifico tema teorico sollevato nei vari capitoli è introdotto da un caso di studio che rappresenta il resoconto di un'esperienza diretta svolta sul campo nel corso degli anni della ricerca. Si tratta di casi in cui mi sono trovato coinvolto in prima persona, articolati in modo diverso tra loro, a cui corrispondono gradi di approfondimento differenti. Ai periodi di *visiting* trascorsi presso due centri di ricerca nelle università di Belfast e Grenoble corrispondono i casi più corposi, seguiti da una serie di ricerche indipendenti, di residenze artistiche, e di attività laboratoriali che mi hanno dato la possibilità di avvicinarmi ad un ricco repertorio di contesti italiani ed europei.

Se le domande poste per ciascun caso possono allinearsi in un filone comune di ricerca, gli esiti sono invece molteplici: gli *output* vanno infatti dalla produzione di materiale scientifico alla realizzazione di *performance* più o meno interattive.

È attraverso queste esperienze che ho avuto modo di testare, mettere alla prova e definire il mio metodo di ricerca sul campo. Un ruolo essenziale è, a questo proposito, svolto dalla pratica della registrazione ambientale, ovvero dall'uso del microfono nei contesti oggetto di studio. La registrazione audio entra dunque in primo piano nella metodologia della ricerca: che si tratti della raccolta di interviste (preva-

lentamente informali e non strutturate) o di registrazioni ambientali (di spazi pubblici e privati), i dati registrati sono infatti fonte di lettura critica e di interpretazione. Dalla comparazione tra ambienti sonori si tenta così di evincere le dinamiche d'uso dello spazio, i protagonisti di questi usi e le azioni da essi svolte.

In accompagnamento ad ogni caso studio ho ritenuto necessario dare la possibilità al lettore di poter fare esperienza diretta di alcuni dei documenti audio prodotti. Si tratta di registrazioni ambientali che sono servite ad inquadrare particolari questioni urbane e territoriali, oppure di frammenti sonori che hanno costituito uno degli esiti delle ricerche sul campo. Un CD contiene queste tracce audio, elencate nell'indice e commentate nelle schede dedicate ai casi studio.

Infine, la pratica dell'ascolto e della registrazione, sebbene rappresentino il fulcro della metodologia di ricerca, sono poi accompagnate, se necessario, da un'attenta rassegna stampa, da interviste strutturate ai principali portatori di interesse, e dal riscontro diretto col quadro delle regolazioni amministrative in atto.

Nota metodologica

Ecco qui di seguito una breve descrizione delle fasi in cui si è articolata la metodologia di ricerca:

Silenzio

La prima fase del processo di ricerca è certamente la preparazione all'ascolto, intesa non solo come maturazione di consapevolezza acustica, ma anche come disposizione a concentrarsi sugli elementi inattesi, ovvero sui segnali che nel quotidiano sono spesso dati per scontato, o sui quali non si focalizza, per abitudine, la nostra attenzione.

Ascolto

Ad aiutare la ricerca, e soprattutto a individuare l'oggetto di studio per ogni caso, è stata senz'altro di aiuto la pratica di ascolto critico, ovvero l'individuazione di una *routine* all'interno del quadro ambientale sonoro, e la successiva identificazione, al suo interno, delle "difformità" introdotte da particolari segnali sonori "non ordinari" rispetto al contesto acustico rilevato.

Per ogni caso studio ho quindi avuto la necessità di studiare a fondo l'ambiente sonoro quotidiano prima di poter direzionare l'indagine verso un particolare segnale, o una specifica pratica quotidiana. Rivelare la relazione tra ambiente sonoro e determinate questioni urbane e territoriali rappresenta il passo successivo: l'obiettivo era di decifrare una determinata questione attraverso un'indagine sonora mirata. Per questo motivo la ricognizione sul campo si è articolata su vari livelli: dalla semplice esplorazione, alla fase di registrazione audio, alla fase di intervista (prevalentemente informale) con quegli attori che potevano in qualche misura agevolare e meglio indirizzare l'analisi.

Registrazione

La fase di registrazione ha richiesto una grande dimestichezza con alcuni strumenti tecnici e con capacità relazionali che inizialmente sottovalutavo. Si è poi rivelata molto interessante anche l'osservazione delle reazioni che uno strumento come il microfono poteva innescare nel contesto che andavo registrando. Da un lato infatti l'uso del registratore poteva limitare lo svolgersi di alcune azioni con cui

io stesso mi trovavo in parte ad interagire: è questo il caso in cui l'interesse suscitato da un elemento "alieno" nello spazio pubblico (il ricercatore e i suoi dispositivi) catalizzava l'attenzione degli individui coinvolti nell'azione modificandone il normale articolarsi. Dall'altro lato invece la presenza di un microfono non impediva alla situazione che registravo il suo normale svolgimento; questo aspetto si è rivelato essenziale non solo nella qualità di alcune interviste informali, ma soprattutto nella possibilità di cogliere a fondo gli usi dello spazio pubblico. Riconoscere inoltre quando era opportuno utilizzare o solo rendere visibile l'uso del microfono è stato cruciale per la qualità delle registrazioni effettuate. A volte semplici accorgimenti come l'essere accompagnati da un'altra persona nel momento della registrazione evitava che l'attenzione generale cadesse sulla presenza del microfono e consentiva quindi di non "alterare" il contesto in esame.

Nella maggior parte dei casi comunque - quindi sia nelle interviste informali che nelle ricognizioni ambientali - il microfono è stato percepito come un elemento neutro.

L'interlocutore, o il semplice curioso, una volta verificata l'assenza di una telecamera, perdeva generalmente interesse nell'azione di ricerca svolta e si dimostrava il più delle volte propenso a collaborare all'indagine. Gran parte del materiale registrato è quindi frutto di un lavoro estemporaneo nel quale il tempismo e il carattere del ricercatore svolgono un ruolo essenziale. Molto importante è infatti la capacità di raccontare il progetto in corso agli individui che di volta in volta possono avvicinarsi incuriositi dal microfono: elemento estraneo al proprio quotidiano. Chiarire che si tratta di semplici registrazioni audio è sempre di grande aiuto e può spesso costituire un pretesto per avviare un dialogo che può essere potenzialmente interessante per meglio direzionare le fasi successive della ricerca.

Editing

Alla registrazione seguono l'ascolto, la selezione e l'archiviazione del materiale audio. Queste tre operazioni risultano cruciali per l'utilizzo e soprattutto per la comparazione degli elementi e dei segnali sonori registrati. Solo da un'attenta comparazione tra contesti sonori o tra momenti temporalmente distanti è infatti possibile rilevare quelle "difficoltà" su cui indirizzare l'indagine. La messa a sistema delle informazioni rilevate corrisponde infatti ad un lavoro di mappatura,

intesa sia come posizionamento nello spazio delle sorgenti sonore rilevate, sia come luogo della riflessione e dei commenti riguardo ai singoli elementi archiviati. In alcuni casi, inoltre, è stato necessario utilizzare alcuni frammenti del materiale raccolto per la composizione di un “documentario”, ovvero in un documento sintetico utile ad avvicinare con facilità l’ascoltatore ad un contesto attraverso i suoi paesaggi sonori o le testimonianze verbali dei suoi protagonisti.

Presentazione

La fase finale è quella della presentazione al pubblico del lavoro di ricerca svolto. Questa tappa si è rivelata necessaria solo in alcuni dei casi studiati e si è articolata in azioni molto diverse tra loro: a partire dall’incontro/ascolto più formale, fino a *performance* in cui era richiesto un maggiore coinvolgimento del pubblico. Attraverso l’organizzazione di momenti performativi si è messo alla prova il fulcro della ricerca e si è creato uno scambio molto profondo sia con le persone che hanno contribuito all’avanzamento dell’indagine, sia con quanti ne facevano conoscenza per la prima volta. In questo senso la *performance* ha abbattuto le barriere esistenti tra linguaggi artistici e percorsi accademici e istituzionali, stimolando l’auto-riconoscimento del pubblico, e favorendone il dialogo riguardo alla percezione dei temi trattati. Attraverso questo mezzo di comunicazione e scambio le questioni identitarie e culturali possono infatti essere affrontate con una facilità e un’efficacia assolutamente non comparabili con altri mezzi di comunicazione. La partecipazione diretta degli invitati ai momenti performativi ha dunque favorito la maturazione di consapevolezza sonora e stimolato le collettività ad affrontare percorsi progettuali comuni.

1 Dalla visione all'ascolto

«Sound gives answers about the energy flows of space. The relationship between energy, surprise and so forth is interesting about cities. And diversity is when you are interrupted by an unexpected bird call, it's that kind of diversity which helps to move away from your usual tracks.» (Cusack, 2012; p3)

1.1 Potenziale evocativo e rappresentativo del suono: ascolto e distanza

Nel linguaggio comune la metafora visiva abbraccia un'enorme quantità di espressioni che non necessariamente presuppongono lo sguardo: un'osservazione, ad esempio, può rappresentare un'attività che non necessita (soltanto) degli occhi così come una visione, una prospettiva, un punto di vista. La cultura dominante sembra infatti quasi sostituire la vista al pensiero, si fida a tal punto dello sguardo da elevarlo a senso principe. Paradossalmente invece il *sentire* rimanda all'ascolto così come alle sensazioni e alle emozioni, al regno dell'intangibile si direbbe.

Se le metafore guidano i discorsi, il primo obiettivo di questa ricerca è recuperare una dimensione omni-sensoriale nell'epistemologia ad uso della pianificazione e delle politiche pubbliche. Spostare dunque il quadro d'analisi proponendo metafore inesplorate e capaci di muovere la ricerca da un dominio dell'esperienza ad un altro:

«[...] “metaphor” refers both to a certain kind of product - a perspective or frame, a way of looking at things - and to a certain kind of process - a process by which new perspectives on the world came into existence. In this tradition, metaphorical utterances - “Man is

a wolf” along with the rest of the rather dreary repertoire of hal-
lowed examples - are significant only as symptoms of SEEING-AS,
the “meta-pherein” or “carrying over” of frames or perspectives
from one domain of experience to another. This is the process which
[...] I shall call generative metaphor.» (Schön, 1979; p 254)

Le metafore rappresentano dunque delle vere e proprie potenziali-
tà generative per l'azione, sottolineano infatti forti affinità con i pro-
cessi - siano essi individuali o collettivi - di creazione e produzione di
significato. Possiamo allora comprendere il rapporto tra conoscenza
e azione, e proporre di conseguenza nuove metafore come cornici
per azioni “nuove”.

«Questo porta ad una conseguenza fondamentale, ovvero che si
può ottenere di influenzare le decisioni che determinerebbero le
trasformazioni, non necessariamente agendo direttamente all'in-
terno del processo decisionale. Si può invece cercare di influenzare
le decisioni partendo dai modi con cui si struttura la conoscenza
e in particolare dalla percezione dei problemi, ovvero dal modo
con cui si dà la rappresentazione della realtà, agendo sull'insieme
delle pratiche e dei procedimenti con cui la gente, in una situazio-
ne data, definisce i problemi e di conseguenza opera delle scelte.»
(Gelli, 2002; p 130)

Riprendiamo quindi l'etimologia di *estetica* non più nei termini
di produzione dell'arte e di relativo giudizio di gusto, ma nel suo si-
gnificato originario di disciplina della conoscenza sensibile e quindi
della percezione; perché si percepisce, si sente, per mezzo dei sensi.
Si può spostare così l'attenzione verso una ritrovata consapevolezza
sensoriale, aperta ad una estetica non esclusivamente visiva, ma
capace di leggere ed interpretare le geografie in cui ci troviamo ad
operare (e di cui siamo spesso creatori) attraverso una molteplicità
di strumenti.

A questo proposito si può interrogare il rapporto tra percezione e
paesaggio - regno a prima vista destinato al controllo del visibile - con
l'obiettivo di ridefinirne i confini sensoriali.

«Il paesaggio è il visibile, il percepibile. Ma come nel visibile non

è detto che si esprima per intero il mondo, così non è detto che il paesaggio esprima tutta la realtà di cui è la proiezione sensibile (e si intende che essa va estesa a tutti i sensi, non solo alla vista).» (Turri, 2004; p 67)

Visibile e invisibile non sono dunque in contrasto tra loro, ma sono l'uno parte dell'altro:

«[...] l'invisibile fa parte del visibile, è intrinseco al visibile: è la condizione stessa, indispensabile alle rivelazioni che ci portano alla conoscenza. Come ha scritto Merlau-Ponty: "Il significato è invisibile, ma l'invisibile non è in contraddizione con il visibile: del resto il visibile ha una struttura interna invisibile e l'invisibile è l'equivalente segreto del visibile".» (*ivi*, p 68)

Se ammettiamo questo assunto estetico, possiamo allora meglio comprendere come persone di culture diverse vivano in diversi mondi sensoriali, laddove l'esperienza dello spazio è una sintesi visiva, uditiva, cinestetica, olfattiva e termica che. Partendo dalle differenti priorità che ogni individuo esplicita nella sua esperienza quotidiana, la prossemica (Hall, 2001) nasce come disciplina che tenta di interpretare il significato dello spazio attraverso lo studio del rapporto che l'uomo ha stabilito col suo sistema percettivo-sensoriale. Lo spazio è difatti definito come una elaborazione culturale; un vero e proprio elemento costitutivo della formazione del pensiero dove persone diverse abitano mondi sensoriali differenti perché usano i sensi diversamente.

A questo proposito è utile indagare la *territorialità* propria dell'uomo per comprendere il ruolo giocato dalla distanza (acustica, visiva, olfattiva) e il relativo retaggio derivante da quei codici culturali elaborati, ad esempio, per prevenire l'aggressione di un potenziale predatore. La *territorialità* si presenta allora come quell'aura che circonda ogni individuo e regola ogni tipo di relazione mettendo in contatto diverse sfere di influenza: è favorito così un avvicinamento intimo, o viceversa si stabilisce una distanza critica da non oltrepassare. Questa varietà di prossimità influenza ed è influenzata dai fattori ambientali e il senso della vista non sempre si presenta come quello più adatto a confrontarsi con ogni tipo di contesto ambientale:

«La direzione e l'odore del vento, insieme con la sensazione della qualità del ghiaccio e della neve sotto i piedi, forniscono agli esquimesi tracce così sicure da consentire viaggi di centinaia di chilometri *attraverso una distesa visivamente indifferenziata*. Gli Aivilik usano almeno dodici parole per denotare i vari tipi di vento. Integrando spazio e tempo in un'unica entità, e vivono in un mondo acustico-olfattivo, piuttosto che visivo. Inoltre, le loro rappresentazioni del mondo visivo sembrano fatte coi raggi X: i loro artisti vi mettono dentro tutto ciò che sanno, che lo possano vedere o no. Un disegno o un'incisione che rappresenti un cacciatore di foche sulla banchisa, non mostrerà solo la scena che si svolge sopra la superficie del ghiaccio, (i cacciatori coi suoi cani), ma anche quel che avviene sotto (la foca che si avvicina al suo pozzo per respirare, per riempirsi d'aria i polmoni).» (Hall, 2001)

Benché la vista sia in grado di sintetizzare le informazioni in un quadro che comprende spesso gli altri sensi, la genesi di questi ultimi dimostra come essa sia il senso che più tardi si sviluppa nel nostro corpo. La vista non è sempre il più attendibile dei ricettori di distanza perché resta costantemente vincolata da una prospettiva: non è infatti in grado di abbracciare un ambiente integralmente ma sempre limitatamente al suo cono visivo. Se allora elaborare una distanza è un atto sensibile in grado di condizionare fortemente le nostre azioni quotidiane, sono l'odorato nella micro-scala e l'udito nella macro-scala i fattori che hanno consentito e consentono tuttora all'uomo di regolare l'uso delle proprie percezioni. In questo quadro un avvicinamento all'universo dell'ascolto appare quantomai necessario non tanto come strumento di autodifesa, quanto come pratica estetica di decifrazione delle caratteristiche ambientali.

Il contesto culturale, così come quello acustico, custodiscono infatti una serie di specificità tali da influenzare tanto il modo di essere quanto quello di esprimersi di un soggetto: questo perché, come sostengono gli studi "fonatori" condotti da Alfred Tomatis, "si parla con le proprie orecchie":

«Qual'era dunque lo strumento che dava ad ogni lingua la tonalità, il timbro, il registro? [...] naturalmente l'aria circostante! La musica (la lingua) non cambia se non perché lo strumento (l'aria)

si trasforma. Lungi dal presentare in ogni luogo le medesime caratteristiche, l'ambiente aereo varia in funzione di un gran numero di fattori, soprattutto di carattere climatico. Chiamiamo questo insieme di fattori "impedenza del luogo". Questa impedenza - come chiunque è in grado di rendersene conto - rende più facile parlare l'inglese in Inghilterra che non in Francia, ma più facile in Francia che in Spagna. Infatti, determina la posizione del corpo e l'adattamento dell'orecchio.» (Tomatis, 1992; p 123)

Dalla lezione di Tomatis possiamo allora comprendere come le esperienze linguistiche, così come quelle musicali, si relazionano spesso inconsapevolmente ad un ambiente che possiamo definire *ambiente sonoro* nella misura in cui esso è in grado di influenzare sensibilmente le percezioni e le relative azioni di individui e collettività.

Approfondendo ulteriormente il passaggio epistemologico dalla visione all'ascolto, sarà a questo punto indispensabile considerare quanto il peso del soggetto nella nozione dell'oggetto sia la prima variabile da considerare nella lettura di un dato reale; una variabile strettamente dipendente dalla *distanza* (ancora una volta) tra il soggetto e l'oggetto medesimi. Questa distanza crea o esclude la possibilità stessa di relazionarsi al dato e ne modifica sensibilmente la sua lettura, quindi l'elaborazione di un quadro interpretativo di riferimento.

Quella distanza che si crea tra l'oggetto e il soggetto dell'analisi assume con l'ascolto (e attraverso la registrazione ambientale) una misura ambigua: senza pretendere di scomparire si avvicina senza sforzi al dato, partecipando e restando in disparte allo stesso tempo, fornendo quindi un nuovo sistema di decifrazione. Si tratta di un sistema di decodifica che per certi versi demolisce «l'empatia dell'antropologo camaleonte» (Geertz, 2001), sostituendo alla sensibilità straordinaria, tante volte ritenuta indispensabile, una *normalità* capace di farsi accettare dall'altro, un mettersi in ascolto all'interno di un certo ambiente per provare a capire cosa l'altro pensa di star facendo - raccontando se stesso attraverso il suo personale filtro - e parallelamente cogliendo ed interpretando il contesto in cui la situazione si manifesta.

L'ascolto e la registrazione ambientale si presentano quindi come strumenti ideali per lavorare sul contesto; si articolano come pratiche che esercitano un'indifferenza molto sofisticata: vicina nei modi alla metodologia dell'osservatore partecipante e negli scopi ad una metodologia contemplativa ed informale. Ascoltare e registrazione permettono infatti di adeguarsi all'instabilità delle situazioni che di volta in volta si presentano, di procedere verso un continuo reinquadramento del dato: di passare dunque da *framing* a *reframing* (Schoen; Rein, 1994).

Si tenta di ridefinire i confini della ricerca attraverso una lettura inedita del dato, ovvero una lettura che conduce ad una costante costruzione dello stesso. La pratica dell'ascolto può fornire allora quegli strumenti sottovalutati, che fanno capo al mondo sonoro, in grado di portare l'indagine all'elaborazione di quadri di riferimento, e quindi di matrici interpretative e progettuali degne di essere ulteriormente esplorate.

Rispetto all'osservazione, su cui si è fondata tanto metaforicamente quanto esteticamente la ricerca sociale, l'ascolto esprime una sensibilità molto diversa nel rapportarsi all'oggetto d'indagine, e nel declinare quella particolare nozione di distanza (dallo stesso oggetto) che rappresenta il nodo più problematico di un processo interpretativo. La distanza dell'osservatore dall'oggetto osservato, che dalla teoria del caos alla meccanica quantistica dimostra al suo diminuire una crescente distorsione del dato osservabile, rivela quell'impossibilità di avvicinamento che l'ascolto mette in discussione e va completamente a ridefinire.

Se pensiamo all'*osservatore*, e in particolare all'osservatore di politiche cui fa riferimento Crosta (Crosta, 1990) - che spesso fraintende il suo ruolo credendosi contemporaneamente partecipante e non partecipante dell'azione, quindi pensando di essere capace sia di comprendere per sé che di poter raccontare agli altri - l'ascoltatore a cui si fa qui riferimento sembra invece non restare mai separato dall'azione, pur nutrendo la voglia di raccontarla. Esso ricopre contemporaneamente il ruolo di attore e quello di esperto: impersona il ruolo ibrido e trasversale di chi, pur restando in disparte, è impossibilitato a "chiudere le orecchie".

La pratica dell'ascolto descrive allora quell'attenzione critica verso tutti gli aspetti sonori della realtà; quell'abilità di interpretazione

delle trasformazioni dell'ambiente sonoro contemporaneo.

Con queste premesse si può introdurre la prima definizione di "paesaggio sonoro" (*soundscape*), concepita del teorico e compositore canadese Murray Schafer:

«Un paesaggio sonoro è un qualsiasi campo di studio acustico. Paesaggio sonoro può essere una composizione musicale, un programma radio o un ambiente acustico. Possiamo isolare e studiare come campo di ricerca un ambiente acustico, nello stesso modo in cui possiamo studiare le caratteristiche di un dato paesaggio. Tuttavia è certamente più facile fornire un'impressione esatta di quest'ultimo che non di un paesaggio sonoro. Nella sonografia non vi è nulla di corrispondente all'impressione istantanea che può essere data da una fotografia. Con un apparecchio fotografico possiamo cogliere i tratti salienti di un panorama, trarne un'impressione dotata di un'immediata evidenza. Il funzionamento di un microfono è invece diverso. Registra dei dettagli. Ci fornisce un'immagine estremamente ravvicinata, un primo piano, ma nulla di paragonabile ad una fotografia aerea.» (Schafer, 1985; p 19)

Ci si avvicina così all'ascolto e agli strumenti per archiviarlo, dunque all'uso del microfono e alle inevitabili differenze che si stabiliscono con la macchina fotografica. L'attenzione si sposta quindi dal campo visivo a quello uditivo: l'insieme di suoni, voci e rumori fornisce informazioni complementari e spesso estremamente importanti per la lettura di un contesto urbano o rurale. Ed è proprio sul fattore di complementarità che l'indagine sull'ambiente acustico insiste: non si pone tanto come uno strumento che si sostituisce ad un altro, quanto come un supporto alla ricerca. Lungi dal voler operare autonomamente, l'ascolto si afferma come lente attraverso cui interpretare quei fenomeni che la vista non riesce a raggiungere, ovvero quelle questioni che, articolandosi su un piano acustico, interrogano in altro modo le nozioni di spazio e tempo. Si fa qui riferimento alla nozione di paesaggio sonoro come risultato udibile di un intervento antropico sul contesto in esame. La scala di lettura può per questo variare dalla dimensione domestica fino a quella territoriale; l'ambiente urbano avrà un corrispettivo ambiente sonoro, che di volta in

volta definirà il suo perimetro percettivo.

Inoltre lo studio sul paesaggio sonoro introdotto da Schafer consente di ripercorrere la storia dell'uomo attraverso la sua produzione sonora. Non solo quindi la diffusione musicale quanto soprattutto il sistema di segnali che rimandano alle pratiche quotidiane e al funzionamento stesso della macchina sociale. Cosa accade infatti quando i suoni dell'ambiente cambiano? C'è una relazione tra questo cambiamento e la dimensione politica e sociale dell'organizzazione urbana e territoriale? Per rispondere a queste domande si prende in considerazione la genesi del mondo industriale come esempio estremamente efficace per descrivere il passaggio da un paesaggio sonoro rurale ad "alta definizione" ad un paesaggio urbano a "bassa definizione". Alta e bassa definizione (*Hi-fi* e *Lo-fi*) rimandano alla qualità acustica, intesa qui come capacità di discernimento dei singoli segnali riprodotti in un contesto.

«Il paesaggio sonoro *Hi-fi* è quello in cui il basso livello di rumore ambientale permette di udire con chiarezza i singoli suoni in maniera discreta. In generale la campagna è un ambiente a maggiore alta-fedeltà rispetto alla città, e così per la notte rispetto al giorno, per i tempi antichi rispetto a quelli moderni. Nel paesaggio sonoro *Hi-fi* i suoni si sovrappongono con minore frequenza; esiste una prospettiva, c'è un primo piano e c'è uno sfondo.» (*ivi*, p 67)

Seguendo questa lettura il *Lo-fi* minaccia costantemente la scomparsa dell'*Hi-fi*. In una riproposizione sonora delle dinamiche di potere il campo acustico segue perfettamente l'ordine sociale super-imposto da chi ha diritto di riproduzione sonora; ci si avvia così alla conquista e alla dominazione dello spazio attraverso il diritto a riprodurre un suono:

«[...] per avere il possesso del Rumore Consacrato, non conta tanto essere chi produce il rumore più intenso, quanto piuttosto avere l'autorizzazione a riprodurlo senza incorrere in nessuna censura. Ogniquale volta verrà garantita l'immunità ad un rumore, là si troverà un centro di potere.» (*ivi*, p 112)

Allo stesso modo la rivoluzione elettrica, continuando il percorso

inaugurato da quella industriale, favorisce la nascita dell'amplificazione. Il potenziale comunicativo può così estendersi ben oltre i limiti imposti dall'architettura delle piazze e dei teatri, e il pubblico può ampliarsi a dismisura. Se il potere dell'informazione - che è in questa lettura potere di "amplificazione" - isola chi non ha la possibilità o gli strumenti per diffondere il proprio messaggio (allo stesso volume o con le stesse autorizzazioni); allo stesso tempo esso moltiplica i suoi messaggi e il suo pubblico contribuendo ad uno sdoppiamento sempre più evidente tra ricevente e produttore di informazioni.

Seguendo la metafora proposta da Schafer, da una schizofrenia si passa alla schizofonia:

«La parola *schizofonia* indica, pertanto, la frattura esistente tra un suono originale e la sua trasmissione o riproduzione elettroacustica. Si tratta di un'altra innovazione del XX secolo. Inizialmente tutti i suoi erano originali. Esistevano soltanto in un unico momento e in un unico luogo. I suoni erano quindi indissolubilmente legati al meccanismo che li aveva prodotti. L'estensione della voce umana si spingeva fin dove una persona era capace, gridando, di farsi sentire.» (*ivi*, p 131)

Questo slegamento tra contenente e contenuto, oltre a mistificare la nozione di distanza percettiva, opera sottilmente seppure ad alto volume, e descrive le dinamiche di potere identificabili nel suono: nella sua articolazione spaziale e nel modificarsi nel tempo della sua percezione.

Il potere di amplificazione porta allora ad un vero e proprio dominio del rumore. Seguendo questa intuizione Jacques Attali affronta l'evoluzione e la diffusione dei linguaggi musicali e verifica come il percorso tracciato sia perfettamente compatibile e assimilabile con l'idea e la definizione di rumore nel quadro proposto dal paesaggio sonoro. Emergono infatti quelle stesse relazioni politiche e sociali che il suono ambientale, inteso qui come l'oggetto della ricerca, lascia intuire. «Music is more than an object to study: it is a way of perceiving the world. A tool of understanding.» (Attali, 1984; p 4)

Si delinea la correlazione profonda tra dinamiche economiche, evoluzione dei sistemi di potere e profondi cambiamenti nel linguaggio, nella fruizione e nel mercato musicale. Non ci si limita quindi a

classificare la produzione musicale come riflesso di un determinato contesto economico e sociale; ma se ne esplora il messaggio e la sua fruizione - quindi se ne ascolta e identifica il rumore prodotto - interpretandoli come tracce che prefigurano scenari; che li lasciano presagire e che li accompagnano in un rapporto strettissimo, gerarchico e totalizzante.

Così il linguaggio musicale è sacrificale quando il “potere” vuole lasciare che le persone dimentichino; è rappresentativo quando esso esige credibilità, e infine è ripetitivo, normalizzato, quando impone che la collettività sia ridotta al silenzio. In altre parole la rappresentazione si impone contro la paura, la ripetizione contro l’armonia e la composizione contro la normalità. Sono queste le strategie politiche per cui il rumore distrugge un ordine per mettere a punto un ordine nuovo. Rumore e gerarchie di potere, rumore come elemento di controllo, come porta che apre ad una potenziale rivoluzione, e va quindi tenuta ben chiusa. Il potere evocativo della musica è qui descritto nella violenza di tutti quei regimi che lo hanno tenuto bene a distanza, consapevoli della sua forza dirompente, della sua assenza di filtri, della sua capacità di agire sugli strati sociali più diversi, della sua attitudine a muovere popoli.

«In the codes that structure noise and its mutations we glimpse a new theoretical practice and reading: establishing relations between the history of people and the dynamics of the economy on the one hand, and the history of the ordering of noise in codes on the other; predicting the evolution of one by the forms of the other; combining economics and aesthetics; demonstrating that music is prophetic and that social organization echoes it.» (ivi, p 5)

Partendo dall’assunto che la diffusione ed il messaggio musicale siano elementi profetici a tal punto che le organizzazioni sociali non facciano altro che seguire le loro eco, possiamo avvicinarci al tema dell’uso del rumore come dispositivo di controllo.

«The symbolism of the Frozen Words, of the table of the Law, of recorded noise and eavesdropping - these are the dreams of political scientists and the fantasies of men in power: to listen, to memorize - this is the ability to interpret and control history, to

manipulate the culture of a people, to channel its violence and hopes. Who among us is free of the feeling that this process, taken to an extreme, is turning the modern state into a gigantizing, monopolizing noise emitter, and at the same time, a generalized eavesdropping device. Eavesdropping of what? In order to silence whom? The answer, clear and implacable, is given by the theorists of totalitarianism. They have all explained, indistinctly, that it is necessary to ban subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy, support for differences or marginality: a concern for maintaining tonalism, the primacy of melody, a distrust of new languages, codes, or instruments, a refusal of the abnormal - these characteristics are common to all regimes of that nature. They are direct translations of the political importance of cultural repression and noise control.» (*ivi*, p 7)

Può allora una lettura critica del paesaggio sonoro sciogliere questa trama? Far emergere elementi finora inutilizzati di comprensione delle geografie urbane e sociali? Ed è tutto questo di qualche interesse per la pianificazione?

1.2 Obiettivi: ambiente sonoro tra marginalità e liminalità

Se l'ascolto critico del paesaggio sonoro ci consente di trattare i fenomeni culturali come sistemi di significato che propongono problemi interpretativi (Geertz, 2001) sarà da chiarire il campo di indagine, ovvero quali problemi affrontare e in quali contesti questi sistemi di significato si manifestano. Allontanarsi dalla metafora visiva permette di scoprire un universo di pratiche quotidiane che si esplicitano sul piano sonoro e dimostrano l'incapacità di trattare attraverso metodologie consolidate alcune questioni di difficile definizione che fanno capo alle aree marginali e a quelle liminali.

I concetti di *margine* e di *isolamento* rimandano attraverso metafore geografiche - metafore che risentono di un'eredità ancora implicitamente visiva - ad una condizione socio-culturale di mancato contatto con i flussi dominanti. Sebbene si tratti di situazioni diverse, il margine e l'isola non intercettano, per loro natura, tutta una serie di flussi. La definizione di questi concetti tuttavia guarda sempre e solo dall'esterno verso l'interno, e presuppone soprattutto un esterno e un interno. Volendo invece considerare il margine o l'isola dall'interno - per poi provare ad eliminare questa dicotomia che influenza un giudizio qualitativo - si capovolgerà di conseguenza la portata culturale della produzione sociale che non partecipa, o non ha partecipato, ai flussi culturali più forti.

Che sia di margine o isolata, una cultura definita come periferica a qualcosa sarà invece molto vicina, protagonista, di qualcos'altro; una periferia lontana dai flussi dominanti è l'esempio calzante di come la marginalità possa ritrovarsi nel microcosmo di una città, così come nel macrocosmo di una regione. Sicuramente i casi micro e macro necessitano di approcci diversi di lettura, ma presentano entrambi caratteri comuni, per i quali l'indagine sul margine condotta attraverso strumenti testati su altri contesti può considerarsi insufficiente e spesso dannosa. Ognuno dei quadri interpretativi (*frame*) portato avanti da una "minoranza" deve infatti fare i conti con l'organismo che ne interpreta gli elementi costitutivi: più lontana sarà (anche e soprattutto culturalmente) la provenienza dell'interprete, più difficile sarà l'atto della traduzione.

Tradurre è infatti dare nuova forma alle categorie perché vadano oltre il contesto in cui sono sorte e «assumano il loro significato in

modo tale da mettere in luce affinità e contraddistinguere le differenze.» (Geertz, 2001; p 17) L'atto della metafora come spostamento del significato si somma alla traduzione come spostamento del quadro interpretativo. In altre parole un reinquadramento del ruolo del margine, dunque della metafora di cui è portatore, corrisponde qui alla volontà di avvalorare la conoscenza che emerge da un nuovo strumento interpretativo. Il problema può allora essere esaminato nei termini posti dall'antropologia interpretativa.

«Poiché i quadri di riferimento sono proprio il vero materiale dell'antropologia culturale, che si ritrova ad essere essenzialmente impegnata nel cercare di individuare ciò che questa o quella popolazione pensa essere l'obiettivo delle proprie azioni, tutto questo risulta essere molto congeniale. Anche negli approcci più universalistici [...] ha sempre avuto un acuto senso della dipendenza di ciò che è analizzato dal punto di vista di chi è analizzato e degli strumenti con i quali è analizzato.» (*ivi*, p 6)

In questo caso ciò che è analizzato è il contesto marginale, mentre lo strumento è l'ascolto. Si tratta dunque di un problema ermeneutico laddove ermeneutica è «la difficoltà pratica nel vedere le cose come le vedono gli altri» (*ivi*, p 7) ovvero nel passare dalla logica di causa ed effetto al tentativo di spiegare i fenomeni sociali collocandoli in «frame locali di conoscenza».

L'ascolto dell'ambiente sonoro invita così ad una identificazione di questi quadri interpretativi, ne svela e ne materializza le posizioni e ne interpreta le azioni; elabora un formato di raccolta dei dati collaterale a quello consolidato ed estremamente flessibile. Nella sua struttura e nel suo uso ogni modalità di raccolta dei dati tralascia infatti tutta quella serie di elementi che vanno perduti proprio perché è assente un formato capace di accoglierli: è questo il ruolo dell'ascolto e della registrazione ambientale, lo spazio che queste pratiche definiscono all'interno della ricerca.

1.3 Territori e culture di margine: l'oralità del subalterno

Emerge a questo punto una questione di scala: la marginalità interroga infatti tanto la dimensione urbana quanto quella territoriale; in entrambi i casi si assiste ad una distanza dal potere centrale - ad una rarefazione, ad una inconsapevolezza o ad un disinteresse degli attori in gioco - tale da non consentire la formazione di una vera e propria massa critica. Il margine assume le caratteristiche di una sacca chiusa che storicamente non ha raggiunto un potere comunicativo tale da affermare la diffusione ed il riconoscimento dei suoi contenuti. La comunicazione e la sua "amplificazione" ritornano così a legarsi alle dinamiche di potere, ribadendo l'assoluta centralità, per l'affermarsi di un sistema culturale, della sua diffusione. Pur non producendo "letteratura", ovvero esprimendosi prevalentemente per via orale, i territori marginali (grandi e piccoli, urbani, periurbani o extraurbani) hanno costruito un sistema condiviso di significati che pone problemi interpretativi proprio perché frutto di collettività "introverse". Interpretare la letteratura orale ci porta così a riconoscere l'importanza della pratica verbale come elemento interattivo indispensabile per la produzione e la trasmissione di una cultura così strutturata. Da qui l'importanza di indagare il ruolo svolto dal dato linguistico nell'interazione tra soggetti, nell'elaborazione e soprattutto nello scambio tra conoscenze; indagare quindi la relazione tra oralità e cultura.

Distinguendo ora tra il prodotto di una cultura, il suo complesso sistema di contenuti, e le forme di trasmissione della stessa - forme più o meno condivisibili e riproducibili - si dovrà necessariamente ammettere quanto sia vitale, per un organismo di saperi, elaborare una strategia di comunicazione (e forse di sopravvivenza) attraverso modalità riconosciute e condivise di conoscenza. Proprio grazie agli strumenti che ha scelto di adoperare, la cultura che ha storicamente prodotto i mezzi più efficaci di comunicazione si è imposta sulle altre: si è espressa istituzionalizzando la "notazione" (tramite codici letterari, numerici e musicali) e ha reso quindi possibile una base comune di conoscenza tra popoli attraverso prodotti letterari, scientifici ecc.

Mentre la cultura dominante istituzionalizzava il sapere attraverso le *accademie*, chi non possedeva invece i mezzi per confrontarsi con

un sistema normalizzato di comunicazione - le vittime dell'esclusione sociale, si direbbe, o semplicemente chi si è relazionato ad una scala territoriale meno vasta, o meno interessata dai flussi economici e sociali - produceva quella cultura debole ed intimamente connessa al territorio di origine, affidando all'oralità lo scambio di conoscenze tra individui e tra generazioni. Cultura sterminata e spesso sconosciuta, che ha raramente interagito con le culture forti ed è depositaria (oggi come in passato) dell'unico discorso alternativo «alla menzogna della società costituita» (Ginzburg, 1999). Carlo Ginzburg impiega in questo caso il termine *menzogna* proprio per esprimere la mistificazione di un dato attraverso un mezzo di comunicazione incapace di raccontarlo: non esiste un legame reale tra culture deboli e cultura dominante soprattutto perché le due culture si esprimono attraverso modalità completamente differenti. I tentativi di avvicinarsi alle culture deboli sono sempre stati doppiamente indiretti perché si sono espressi con i mezzi della cultura dominante e perché sono stati elaborati dalla cultura dominante stessa. Quale l'alternativa allora?

Se le classi subalterne si sono espresse sempre oralmente allora il lavoro dello storico e quello del ricercatore apparirebbero ampiamente scoraggianti a patto di non elaborare una nuova strategia metodologica che parta dall'analisi del contesto in cui la ricerca si colloca. Qui la questione di metodo assume una rilevanza centrale: la pratica dell'ascolto e di conseguenza la registrazione audio svolgono quel ruolo fondamentale che consiste nel riconoscimento di un universo culturale vastissimo che parte dal sistema tradizionale locale trasmesso per via orale per arrivare alle peculiarità dell'ambiente sonoro di un determinato contesto.

Indagare la marginalità ponendo un'attenzione particolare alla cultura orale è un primo esempio di applicazione dell'ascolto nella lettura dei contesti meno "frequentati" dalla ricerca e allo stesso tempo più deboli, laddove il rapporto tra cultura marginale e cultura istituzionalizzata mostra lacune difficilmente colmabili seguendo le metodologie consolidate nelle scienze sociali, così come nelle discipline della pianificazione e delle politiche territoriali.

La ricaduta sul piano politico di un approccio alla marginalità incapace di praticare l'ascolto critico riverbera poi inevitabilmente nei progetti di sviluppo locale. In particolare si rende evidente nei casi

in cui le risorse statali o sovranazionali vengono destinate a determinati territori, piuttosto che ad altri, secondo criteri di priorità o disponibilità economica, o ancora di ritorno economico di determinati progetti, senza mai approfondire quelle realtà che “subiscono” per difetto, queste stesse allocazioni di denaro (Hirschmann, 1975; Rossi Doria, 2005). In altre parole identificare le identità territoriali attraverso l’ascolto porterebbe a ridefinire gli indici di priorità, o ancora a riformulare un progetto di sviluppo partendo da presupposti precedentemente ignorati, eppure di estrema importanza.

Allo stesso modo la metodologia che si costruisce attorno all’ascolto si relaziona alle politiche urbane nella gestione degli usi dello spazio pubblico, e dimostra come queste politiche abbiano quotidianamente a che fare con tematiche acustiche. Ignorando infatti la causa “sonora” di determinate questioni, l’istituzione ha proposto, spesso senza risultato, la risoluzione di problematiche quali la segregazione, la gentrificazione, i conflitti identitari, lo spopolamento e la qualità dello spazio pubblico.

Da questo primo corpo di esempi e applicazioni è possibile intravedere come l’ascolto si configuri nei termini di un dispositivo di supporto all’istituzione nella comprensione di quei contesti e quelle tematiche che dimostrano problematicità di difficile inquadramento. Si passa dunque dall’ascolto dell’oralità, all’ascolto dell’ambiente sonoro entro cui il margine agisce.

Rovesciando ora il quadro marginale si può considerare per certi versi “benefica” quella distanza che ha tenuto in disparte - che ha spesso escluso e contemporaneamente preservato - i territori marginali dai processi di sviluppo. Questa stessa distanza ha prodotto infatti veri e propri “baluardi” di resistenza dei saperi locali e della coscienza di luogo che non hanno mai sviluppato una reale alternativa alla trasmissione orale dei propri saperi. Si introduce così il concetto di liminalità come risultato di una frizione tra la situazione marginale appena descritta e la resistenza promossa da una collettività che mira a preservare certi elementi, a costruire il proprio scenario d’azione come reazione ad un potere super-imposto. Può essere qui identificato lo scontro tra dinamiche di potere e movimenti (consapevoli ed inconsapevoli) di contrasto all’ordine costituito. È allora estremamente rilevante intuire come proprio questo scontro sotterraneo, che spesso sfugge a una lettura superfi-

ziale, si mostri invece in tutta la sua forza sotto il profilo acustico.

L'ascolto del paesaggio sonoro a cavallo tra marginalità e liminalità si dimostra capace di seguire sensibilmente gli indizi lasciati da questa frizione, e di accompagnare di conseguenza questo sovvertimento epistemologico. Esplorare la convergenza tra marginale e liminale, decifrarne il linguaggio attraverso l'ascolto, è il principale obiettivo che ci si pone nella presente ricerca.

Un'interpretazione così delineata, oltre a fornire una chiave di lettura privilegiata per reinterpretare la città e il territorio contemporaneo, agisce riterritorializzando (Magnaghi, 2010): propone un'attenzione al silenzio intesa come disposizione all'interpretazione intima dei contesti di fragile lettura; si pone quindi in netto contrasto con il rumore di fondo prodotto dalla cultura dominante che ha saturato il volume del suo discorso, perdendo così la capacità di ascoltare.

Affrontando il lato esperienziale dell'ascolto degli elementi naturali e antropici, si propone una ritrovata sensibilità e si tende a una consapevolezza acustica capace di influenzare politiche pubbliche e pratiche quotidiane per uno sviluppo endogeno del territorio. L'ascolto diventa allora autoascolto, ovvero dispositivo di *empowerment* nella misura in cui svela la sua potenzialità relazionale: è in grado di comprendere la lingua degli attori marginali attraverso la lettura del loro quadro acustico d'azione, ed è allo stesso tempo impegnata a far emergere le istanze liminali che si muovono nel sottosuolo. Ci si avvicina così al tema delle pratiche quotidiane, a cui questo repertorio di attitudini rimanda; ci si avvicina allo stesso tempo all'educazione all'ascolto come chiave interpretativa e strumento di "responsabilizzazione".

Se consideriamo il paesaggio sonoro come l'espressione sonora di un territorio, allora soffermandoci sulle pratiche quotidiane che lo animano, in una visione processuale ed autoconoscitiva, dovremo prima imparare a riconoscerne il suo aspetto essenzialmente *culturale*. L'educazione all'ascolto diventa quindi educazione culturale nel momento in cui porta ad eleggere a *rete tra conoscenze* quell'insieme di esperienze influenzate dall'ambiente e rielaborate in modo soggettivo ed autonomo così da diventare elementi costitutivi della personalità, e da contribuire a sviluppare le capacità individuali di giudizio e di scelta (vedi Treccani, alla voce "cultura").

Entrano allora in gioco i temi dell'identità territoriale e del patrimonio culturale intangibile proprio perché si entra nel vivo dell'esperienza individuale e collettiva della percezione sonora.

Maturare una cultura dell'ascolto è quindi il primo passo per prendersi cura del patrimonio sonoro che un territorio esprime, ed è indispensabile per la maturazione della consapevolezza del sistema di pratiche che producono paesaggio sonoro, ovvero dell'insieme di usi che compongono la qualità dello spazio pubblico.

#1 Matera Soundscape Project



Luogo:
Matera

Data:
maggio 2014

Oggetto:

Laboratorio che affronta l'esplorazione del paesaggio sonoro della città dei Sassi. I temi d'analisi trattati sono: l'uso dello spazio pubblico, le pratiche quotidiane, l'identità acustica, la *soundscape composition*, la *performance* come momento di riconoscimento. L'attività è stata progettata per gli studenti dell'ateneo di Matera, con particolare attenzione ai percorsi di Conservazione dei beni culturali, all'architettura e alle varie branche delle scienze sociali.

Committente:

Università degli studi della Basilicata, DICEM: Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo nell'ambito del convegno "Questo non è un paesaggio. Conversazioni, Immagini, letture"

Realizzazione:

Archivio Italiano Paesaggi Sonori (AIPS) è un collettivo di artisti, musicisti e ricercatori coinvolti nello studio, nella raccolta e nelle interpretazioni dell'ambiente sonoro italiano.

Si è cimentato negli ultimi anni in svariati progetti di mappatura sonora, performance multimediali, concerti, workshop e attività di ricerca, tutti incentrati sulla pratica dell'archiviazione dei paesaggi sonori intesa come "campionamento" di interpretazioni sul territorio contemporaneo.

Articolazione:

Il laboratorio esplora il paesaggio sonoro della città lucana proponendone una decodifica, un'archiviazione e una riflessione critica nel tentativo di stimolare la maturazione di consapevolezza acustica dei partecipanti e della collettività. Il lavoro si concentra sull'ascolto e sulla ricerca degli elementi acustici identitari, in un quadro sociale frammentato che vede le generazioni più anziane rifiutare la stessa città storica che è ora teatro di forti cambiamenti. Matera infatti ha sviluppato una relazione ambigua con la città storica dei "Sassi": si tratta di un ambiente straordinario che ha riscattato la sua condizione marginale con l'elezione a Capitale Europea della Cultura 2019.

Nel dopoguerra l'espulsione dai Sassi ha consentito centinaia di famiglie in condizioni di estrema povertà di trovare rifugio nei nuovi quartieri di edilizia popolare costruiti per l'occasione nell'immediata periferia. Furono assicurati i requisiti igienico-sanitari (a partire dall'acqua corrente o al sistema fognario) assenti nelle case di provenienza; ma allo stesso tempo si allontanarono irrimediabilmente gli abitanti storici dal contesto in cui erano cresciuti. Una sorta di sradicamento che ha inciso fortemente sulla fruizione stessa dello spazio pubblico da parte delle generazioni più anziane, le quali, ancora oggi, faticano a ritornare nei luoghi della loro infanzia. Quegli stessi luoghi col passare del tempo si sono invece trasformati a tal punto da sembrare irriconoscibili ai loro occhi; mete di un turismo in continua crescita e saturati da alberghi e B&B ricavati nelle antiche grotte scavate nel tufo. Un certo "senso di inferiorità" ha pesato enormemente sulla psicologia di quelli che furono sfollati ed ora guardano alla ricchezza prodotta dalle loro rovine. Gli incontri e le interviste che hanno permesso di ricostruire questo quadro sono state infatti effettuate ben fuori dal centro, in uno dei quartieri popolari (il Piccianello) che ora è avamposto dei residenti più anziani.

«De Gasperi ha fatto i quartieri nuovi, e ci hanno fatto trasferire. I primi che andarono alle case nuove, e mi vergogno pure a dirlo.. lì c'era la vasca da bagno, il bidet, la tazza del bagno, e il "coso per fare la doccia" lo prendevamo per un telefono.. più di uno metteva il terreno nella vasca da bagno e piantava il prezzemolo..chi l'aveva mai vista una vasca da bagno?..noi abbiamo fatto dalla stalla alle stelle.»

E ancora

«Io che ai sassi ci ho vissuto adesso non ci voglio andare!»
(tratto da una conversazione con un anziano residente)

Mentre le eredità della tradizione dei Sassi si sono spostate nella periferia, cosa è rimasto nei Sassi? Sarà l'ambiente acustico a tentare di rivelarlo seguendo un'analisi degli elementi acustici che segnano il contesto urbano di una città ora patrimonio UNESCO. Attraverso il paesaggio sonoro si espliciteranno le dinamiche di potere in gioco, mentre le questioni connesse alla memoria del luogo saranno indicatori importanti per tracciare l'evoluzione storica del quadro udibile della città stessa.

L'area dei Sassi affaccia su una gravina, un *canyon* entro cui scorre un piccolo fiume che risale sul versante opposto mostrando gli ingressi delle chiese rupestri che guardano la città. La percezione di prossimità di un ambiente urbano è qui lontana tanto visivamente quanto su un piano sonoro; un'incredibile varietà di elementi naturali è infatti percepibile ai piedi del livello costruito: il fiume si può ascoltare distintamente, così come una ricca fauna di insetti e animali compongono un quadro sonoro certamente distante dal contesto cittadino. Spostandosi invece all'interno del tessuto dei vicoli, la percezione è quella di un'assenza di usi differenziati dello spazio, ovvero risulta evidente come una gran parte della popolazione materana - a cominciare dagli anziani incontrati nei quartieri popolari - non viva nella sua quotidianità la città storica. In assenza di residenti, l'immagine e il paesaggio sonoro del centro cedono il passo ai ristoranti e ai locali che stanno rapidamente trasformando il volto degli antichi Sassi. La forte presenza di turisti contribuisce a conferire al silenzio della gravina quel carattere di "assenza" delle pratiche quotidiane che svela in che misura i nuovi usi che si sostituiscono ai vecchi. Se i Sassi stanno vivendo una sorta di gentrificazione, questo processo è favorito dalla mancanza di abitanti storici; sembra dunque che il senso di "inferiorità" prima descritto sia il vero motore di una trasformazione che non alimenta conflitti (dai livelli di rumore alla sovrapposizione tra usi dello spazio) perché la maggior parte degli attori in gioco sono coinvolti nel processo di sfruttamento economico dell'area stessa.

Il paesaggio sonoro, alternando ad un profondo “silenzio” - qui evocativo dell’assenza di pratiche quotidiane e di conflitti in atto tra usi dello spazio) testimonia questa dinamica e anzi suggerisce un aumento esponenziale della scissione tra abitante e turista, ovvero tra cittadinanza e potere economico.

Dalle giornate di lavoro emerge un interessante ritratto delle specificità acustiche della città dei Sassi; queste convergono in un archivio che ha affrontato i temi della mobilità (e dei suoni antropici), delle espressioni naturali (dalla Murgia al verde urbano puntuale dei nuovi insediamenti) e delle espressioni verbali (le testimonianze orali, le storie di vita degli abitanti). Questo ricco quadro si è poi confrontato con le voci che hanno animato il convegno, tentando un dialogo tra l’universo accademico e la ricerca empirica condotta.

Si introduce ai partecipanti del laboratorio l’approccio all’ascolto critico, all’ecologia acustica, alle pratiche di registrazione e di *editing*. Si passa poi alla suddivisione in gruppi di lavoro per approfondire le varie tematiche offerte dal luogo; ogni gruppo ha il compito di esplorare il contesto urbano attraverso l’approccio scelto, di registrare e mappare le proprie registrazioni. L’obiettivo è la costruzione di un archivio condiviso che costituirà la base per le successive fasi di elaborazione. Ogni gruppo ha infatti il compito di utilizzare i frammenti archiviati per comporre una breve traccia di paesaggio sonoro che possa essere poi utilizzata come “guida all’ascolto” delle aree di confine coinvolte nella crescita urbana della città di Matera. L’insieme dei suoni identitari è dunque registrato, editato e successivamente ricomposto per diventare elemento di conoscenza e interpretazione. Una *performance* aperta al pubblico, a cura dell’Archivio Italiano Paesaggi Sonori, costruisce un momento finale di ascolto collettivo dell’intero archivio, che questa volta è rimodulato e deframmentato: l’archivio perde così la sua articolazione per ritornare parte del flusso sonoro dell’ambiente acustico urbano. Lo scopo è un avvicinamento del pubblico ai suoni stessi del proprio contesto quotidiano, si cerca un riconoscimento e contemporaneamente si esplora una modalità di maturazione collettiva di coscienza acustica.

Conclusioni:

Il carattere di unicità e di sperimentazione del processo consiste nel celebrare l'uso molteplice di un archivio, inteso non tanto come contenitore quanto come matrice di interpretazioni, laddove il prodotto artistico e musicale si confondono con quello della ricerca urbana e sociale. La dimensione laboratoriale consente inoltre di riflettere in un tempo molto limitato sull'ambiente sonoro di una città così stratificata, e di produrre una serie di *output* molto diversi tra loro: dalle composizioni di *soundscape*, al corpo di interviste, fino alla *performance*. In particolare le composizioni di *soundscape* realizzate dai partecipanti riuniti in gruppi (con l'assistenza dei tutor) ben rappresenta lo sforzo di confrontarsi con la pratica dell'ascolto e della registrazione. Non si cerca infatti di avvicinarsi ad un messaggio "musicale" quanto ad uno schema narrativo che funziona per il suo potenziale "drammaturgico". L'*editing* del materiale raccolto e la composizione di "storie" dal carattere trasversale sposta infatti l'attenzione all'ecologia acustica e alla ricerca sociale.

Le storie composte sono state poi fatte ascoltare ai membri del convegno come momento finale di scambio reciproco di esperienze e approcci alla ricerca.

Tracce audio:

1 Matera, gravina - min. 1:58

Registrazione effettuata ai bordi del perimetro urbano, a ridosso della gravina. L'ambiente sonoro naturale è predominante: al vento e al canto degli uccelli si somma il sibilo del ruscello che scorre lungo il fondo della gravina. Oltre al quadro naturale si possono poi riconoscere sullo sfondo alcune voci provenienti dal contesto urbano. Interessante infine notare la qualità dell'ascolto dei vari segnali.

2 Matera, audiodoc - min. 3.07

Interviste registrate nel quartiere Piccianello e montate insieme per ripercorrere le storie di vita degli anziani abitanti. I racconti si alternano ai ricordi dell'infanzia trascorsa nei Sassi e alle enormi trasformazioni che Matera ha vissuto dal secondo dopoguerra ad oggi.

1.4 Field recording: ibridazioni artistiche e metodologie a confronto

Come nasce l'interesse per l'ascolto della città e del territorio? Con il manifesto futurista "L'arte dei rumori", Luigi Russolo è forse il primo autore a porre provocatoriamente in evidenza l'impatto che le trasformazioni urbane del primo novecento hanno avuto sull'ambiente sonoro e sulla percezione acustica contemporanea.

«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.» (Russolo, 1916; p 12)

Si assiste qui ad una profonda riflessione sul nuovo ruolo che i rumori - intesi da Russolo come suoni discontinui e irregolari - stavano giocando nella città dell'industria e della mobilità sempre più veloce. Da una prospettiva prettamente musicale, che non tralascia però l'interesse verso la sfera sociale e ambientale, si delinea un nuovo cammino per la composizione, che può ora assorbire gli elementi del paesaggio sonoro urbano e trasformarlo in materiale musicale:

«[...] godiamo molto di più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel ridire, per esempio, l'"Eroica" o la "Pastorale".» (ivi, p 11)

Quest'attitudine - dirompente per potenza creatrice e avanguardista rispetto alle direzioni che la ricerca sull'ambiente sonoro ha intrapreso - ha sicuramente influenzato la pratica artistica legata alla *sound art* e quella musicale nata attorno all'interesse per le registrazioni ambientali (*field recording*) e la *soundscape composition*. In

entrambi i casi la volontà è quella di esplorare i confini del paesaggio sonoro, ovvero di riportare gradualmente l'attenzione sull'ambiente sonoro e sulle sue molteplici letture.

Appare già chiaro come ascolto, registrazione ed *editing*, rappresentino le tre parti di un corpo unico di pratiche che interroga l'ascoltatore nella sua dimensione spaziale e temporale; lo induce ad esprimere un sia pure inconsapevole metodo interpretativo del contesto, che suggerisce ed anticipa una vocazione progettuale. Un'esperienza estetica non esattamente condivisibile ma capace di rimandare ad un fulcro inter-soggettivo di conoscenza intrinseco all'evocazione sonora.

Se considerando l'ascolto musicale possiamo domandarci attraverso Peter Szendy: «Can one make a listening listened to? Can I transmit my listening, unique as it is?»; la stessa domanda potrebbe essere posta per l'ascolto del paesaggio sonoro. Quali caratteristiche ha un ambiente acustico tali da renderlo piacevole, fastidioso, irritante emozionante o semplicemente indifferente? Queste domande hanno interessato la produzione artistica che si è concentrata sui *field recording* prima ancora che questi diventassero materia di studio accademico.

La pratica del *field recording* si articola su più piani: dalla registrazione atmosferica, a quella idrofonica o elettromagnetica. Una ricerca ampissima che si accompagna in un primo momento alla riscoperta delle identità territoriali dalle forti caratteristiche naturali come deserti, ghiacciai o giungle (vedi "Antartica" di Lawrence English o "La selva" di Francisco Lopez); indicando il desiderio di investigare il potenziale rappresentativo dei fenomeni acustici nel quadro ambientale. La diffusione del mezzo tecnologico che ha reso possibile avvicinarsi a questa pratica (il microfono) è contemporaneamente cresciuta al punto da spingere un numero consistente di "ascoltatori" a ricercare un universo di specificità nei contesti più diversi, a riconoscerne i segnali distintivi. Si passa allora dall'ascolto dei luoghi più remoti o inaccessibili - ovvero non praticati nel quotidiano - all'ascolto della quotidianità; campo che si rivela estremamente fertile laddove l'atto stesso di registrare si trasforma quasi in un'azione "iperreale" (seguendo Baudrillard) perché il dato registrato può essere successivamente condiviso e diffuso in contesti completamente

differenti da quello di origine. Le aree urbane diventano così fonte di grande interesse (vedi "Eye of the Microphone" di BJ Nielsen) e in generale l'oggetto delle registrazioni si avvicina sempre di più al quadro antropico.

Seguendo una direzione parallela a quella "esplorativa", l'etno-musicologia è invece penetrata nelle tradizioni musicali e linguistiche in via di estinzione attraverso gli sterminati lavori di Hugh Tracey, Alan e John Lomax e Kurosawa Takatomo, ed ha elevato la registrazione a pratica indispensabile per la ricerca sul campo.

Dal corpo di lavori prodotti tanto dagli etno-musicologi quanto dagli artisti sonori, emerge poi un generale distacco dalla pretesa di oggettività dei materiali registrati, pretesa che cede il passo alla presa di coscienza che ogni ascolto (dunque ogni registrazione ambientale) riflette una determinata soggettività. Nell'atto di registrare ogni ascoltatore "compone" nel momento stesso in cui sceglie una posizione, un tempo, ed esperisce un ambiente sonoro attraverso il filtro della sua soggettività. Documentare e creare divengono allora pratiche sovrapposte e inscindibili, facce di una stessa medaglia a cui corrisponde, nella presente ricerca, il nesso indissolubile tra pratica artistica e ricerca accademica.

Dalla musica concreta di Pierre Schaffer - dunque dalla volontà di decontestualizzare l'oggetto musicale dal quadro reale - ci si avvicina alle prime registrazioni di Luc Ferrari che sottolineano la volontà di organizzare la composizione musicale attorno ad una effettiva contestualizzazione del dato sonoro, cercando quell'attitudine narrativa che sarà possibile poi rintracciare nelle opere di Douglas Quin, Stephen Vitiello, Chris Watson e Jana Winderen. Questi artisti hanno attentamente esplorato nuovi approcci di inquadramento della pratica artistica legata ai *field recording*, stabilendo connessioni imprevedibili ed estremamente interessanti con un'ampia gamma di campi: da quello scientifico a quello teatrale passando per l'architettura e lo spazio pubblico. Uno dei fili conduttori resta però quello ecologico, seguendo il quale questi e molti altri artisti hanno manifestato apertamente una netta posizione di contrasto ai cambiamenti indotti dalle dinamiche di potere, documentando la scomparsa di interi ecosistemi attraverso la loro impronta sonora.

Sebbene ogni lavoro di *field recording* sia intimamente legato al luogo in cui è realizzato, seguendo ora una prospettiva puramente percettiva potremmo affermare che ad ogni ascolto corrisponde potenzialmente un'interpretazione differente; il che suggerisce l'impossibilità di trasmettere "oggettivamente" l'unicità di un ascolto. Questa impossibilità è causata infatti dalla disconnessione tra orecchio e microfono, ovvero dalla profonda differenza tra l'esperienza dell'ascolto e la registrazione attraverso un mezzo che, a differenza del nostro apparato uditivo, non esercita una costante selezione delle informazioni ricevute. Il flusso sonoro che riceviamo dall'esterno è infatti filtrato seguendo una serie di criteri di priorità che condizionano sensibilmente la ricezione sonora: si parla in questo caso di ascolto selettivo.

Solo attraverso la registrazione è allora possibile svelare allora alcuni dettagli sfuggiti alla nostra attenzione durante la registrazione. Allo stesso modo un successivo ascolto del materiale registrato propone un quadro spesso differente da quello percepito nel momento della registrazione: la concentrazione dell'ascoltatore isola infatti un elemento ignorando la complessa articolazione dell'ambiente acustico circostante. Abbiamo dunque da un lato un orecchio selettivo, dall'altro un orecchio artificiale "non cognitivo": è proprio dall'allineamento tra questi due estremi che la registrazione ambientale si sviluppa e trova equilibrio; è dallo scarto tra ascolto e registrazione che si articola dunque questa condizione relazionale tra umano e "inumano" (English, 2014).

Spostandoci ora dalla relazione orecchio-microfono a quella legata all'inter-soggettività dell'ascolto, possiamo avvicinarci ad un secondo tema largamente affrontato dalla pratica artistica del *field recording*. Interessante a questo proposito il lavoro di uno dei pionieri della registrazione ambientale: Chris Watson.

Per la mostra a lui dedicata *Inside the circle of Fire: A Sheffield Sound Map* (2013) l'artista è chiamato a realizzare una mappatura sonora della città di Sheffield. Il suo primo obiettivo è trovare la modalità migliore per coinvolgere il pubblico e per attivare un ascolto collettivo capace di manifestare e far riscoprire le radici acustiche della città attraverso installazioni e passeggiate sonore. Per fare questo Watson identifica nell'acqua l'elemento su cui la città può riconoscersi,

a partire dall'importanza che il fiume che l'attraversa ha svolto per il suo sviluppo economico e successivamente industriale. La collettività interagisce per diversi mesi nel processo di costruzione dell'opera ed è portata a riflettere attivamente sulla necessità, per un elemento ambientale di questa importanza, di una cura costante, ovvero di un'attenzione che parte dall'ascolto per raggiungere il piano politico della tutela e gestione del territorio.

«Thus, Watson not only sought to create an installation that immerses listeners in a sound map of their city, but also to empower people to engage with their acoustic environments in a critical way. Such projects diverge in important ways from historical forms of soundscape composition, which typically put forth a single artist or composer's view of a soundscape, and are often experienced or consumed in a passive way (i.e., concert listening), without necessarily bringing audiences/participants into a critical dialogue or active engagement with their sonic environments. It is notable that, in the first month of its opening, the installation had over 23,000 visitors, many of whom have reported emotive and powerful listening experiences.» (Ouzonian, 2014; p 168)

La dimensione sociale di questa pratica artistica, sia essa rivolta a delicati ecosistemi in via di scomparsa o a contesti urbani bisognosi di rigenerazione, testimonia come la pratica del *field recording* sia costantemente impegnata a sensibilizzare ed attivare l'opinione pubblica. Le metodologie utilizzate, a cominciare dalla produzione musicale per arrivare alla costruzione collettiva di un'opera o un'installazione artistica, ci spingono ad un'ulteriore riflessione sugli usi e sulle finalità, ovvero sugli strumenti più diversi che condividono una volontà di mobilitare la collettività verso un'autocoscienza territoriale che passa attraverso l'ascolto.

A questo proposito, evitando accuratamente di indirizzare il discorso verso una deriva polemica, nel suo *Favourite sound project* Peter Cusack ha iniziato a collezionare (dal 1998) le risposte dei cittadini di svariate città alla semplice domanda: "Qual è il suono che preferisci nella tua città, e perché?".

Il progetto - muovendosi da Londra a Manchester, da Pechino a Praga, o ancora da Berlino a Chicago - con una straordinaria semplicità

e capacità di penetrare sottilmente nell'ambiente sonoro di città così distanti tra loro, indaga il personale sistema di valori che ciascun individuo attribuisce al proprio contesto acustico. Dietro ogni risposta si cela infatti una sorprendente attitudine a svelare le relazioni più intime che legano i cittadini al proprio spazio quotidiano; allo stesso modo emerge come ogni città produca un suo particolare "senso di luogo": un insieme di fattori sonori che ricadono nelle descrizioni e richiamano alle esperienze più importanti del vissuto di una collettività (Maag, 2013).

Qualità dello spazio pubblico e privato, e "senso di luogo" procedono così di pari passo come elementi cruciali del paesaggio sonoro, mentre la registrazione ambientale lavora sul contesto raccogliendo frammenti privati per ricomporli in una storia collettiva. Il valore documentario e quello artistico di operazioni come questa si confondono, laddove si incrociano e si sovrappongono i frammenti degli incontri, delle storie passate e presenti così come degli elementi peculiari dell'ambiente sonoro: si articola un paesaggio sonoro narrativo proprio perché profondamente emotivo. L'impianto narrativo prende forma, quindi, dalla giustapposizione di elementi critici, affiancati in modo da ricreare un contesto sotteso al quadro ambientale; ogni contesto diventa identitario perché ri-conosciuto e contemporaneamente soggetto a costante interpretazione. In questo senso l'ascolto, attraverso la registrazione, diventa un processo collettivo di conoscenza, dove la pratica artistica risulta essere un supporto indispensabile per la ricerca sociale: cade così la demarcazione tra analisi e narrazione.

La pratica artistica legata al *field recording* ci invita quindi a riflettere sull'ascolto critico come occasione di trasformazione sociale dall'interno: occasione di scardinamento delle rappresentazioni dominanti, di avvicinamento al sistema di pratiche quotidiane, e di creazione di quel "senso di luogo" su cui si fonda il "fare città".

2 Tra Sonic Studies e pianificazione

«Hearing is a psychological condition,
listening is a psychological act»
(Barthes, 1979; p 158)

2.1 Cosa sono i Sonic Studies e perché interessano la pianificazione

«As an object of study, our sonic environment seems to be a quite recent discovery (with the exception of music). It is only at the end of the past millennium that more and more books were published on the aural relation living beings have to their environment. However, one of the most important and trailblazing books on sonic studies already appeared in 1977, R. Murray Schafer's *The Tuning of the World*. As Brandon LaBelle writes, the book marks out "the parameters, delineations, and categories of acoustic experience and its material operations." (LaBelle, 2007; p 202) The main purpose of Murray Schafer's work was to *study the dynamic interaction between the sonic environment, the socio-cultural milieu, and the individual listener as well as the (conscious and unconscious) effects sound has on human behavior. This might be regarded as the purpose of sonic studies in general today* and it is also the primary aim of the *Journal of Sonic Studies (JSS)*: how can we understand the impact and importance of sound, both on an individual and a general cultural level? JSS thus provides a platform for theorists and artists who would like to present relevant work regarding the sonic environment.» (The Journal of Sonic Studies, sito web; mio corsivo)

Abbiamo definito la pratica dell'ascolto come strumento di conoscenza, come metodo per penetrare e reinquadrare i contesti di difficile approccio. Sarà allora necessario approfondire quei campo di

studio che, indagando le dinamiche dell'ambiente sonoro, toccano solo tangenzialmente il mondo della pianificazione e delle politiche pubbliche, così come quello dell'architettura e dell'urbanistica. In questo quadro i *Sonic Studies* sono presentati come un supporto e un arricchimento indispensabile per la presente ricerca: il tentativo è di tracciare infatti un percorso comune tra gli studi sul paesaggio sonoro e le sue ricadute sul piano spaziale e sociale.

Seguendo la definizione proposta dal *Journal of Sonic Studies* l'ascolto è declinato come metodo di ricerca, di decifrazione e di continuo inquadramento del territorio; diviene l'atto generatore di interpretazioni. L'ambiente sonoro scioglie l'intreccio delle tracce acustiche attraverso cui indagare il carattere e le trasformazioni del territorio e della città contemporanea.

Dall'inquinamento atmosferico, responsabile ad esempio della scomparsa delle rondini nelle grandi città, all'uso di diserbanti nelle coltivazioni, che provocando la migrazione di insetti ed uccelli porta al silenzio valli e piantagioni; dalle dinamiche turistiche o dal calo demografico, che modificando gli usi dello spazio trasfigurano il volto sonoro degli insediamenti, alle infrastrutture che spesso impediscono l'ascolto degli elementi distintivi dei contesti abitati (dei fiumi come dei porti, ad esempio). Ecco come il paesaggio sonoro diventa testimone diretto delle modalità di gestione del territorio, e indice al tempo stesso della consapevolezza acustica - ovvero del rapporto estetico ed ecologico - di individui e collettività.

L'obiettivo è allora partire dall'intuizione epistemologica di *paesaggio sonoro* e dalle potenzialità offerte da un suo continuo movimento transdisciplinare per esplorare le possibili relazioni che le geografie sonore stabiliscono e possono stabilire con l'architettura, la pianificazione territoriale, le politiche pubbliche e soprattutto con le pratiche quotidiane. In altre parole indagare il grado di influenza implicita che l'ambiente sonoro esercita sulle nostre vite, dunque la sua capacità di definire la qualità dello spazio pubblico e privato.

Partendo dagli studi sullo "spazio acustico" condotti dall'antropologo Edmund Carpenter; le prime teorizzazioni sul paesaggio sonoro risalgono al Word Soundscape Project, inaugurato da Murray Schafer presso la Simon Fraser University (Vancouver, Canada) alla fine degli anni '60. Dalle prime pubblicazioni sull'inquinamento acustico il

lavoro di ricerca del gruppo è andato a definirsi come disciplina indipendente, capace di richiamare il contributo di approcci apparentemente molto distanti tra loro (Truax, 2001). Ad una vocazione strettamente ecologica in aperta opposizione al crescente inquinamento acustico della seconda metà del novecento, al paesaggio sonoro come «sinfonia dell'universo», l'ambiente acustico è interrogato tanto nella sua dialettica uomo-natura quanto nel suo grado di «perfezione musicale» (vedi sempre di Schafer "The Music of the Environment" edito nel 1973), ovvero nella continua minaccia della scomparsa dei suoi elementi fondanti. Il grado di definizione, o meglio la capacità di discernimento dei singoli elementi che compongono un ambiente sonoro, è così minacciato da quel ronzio crescente composto dalle basse frequenze degli impianti di condizionamento o di illuminazione, dalle reti infrastrutturali e dal proliferare di impianti industriali. Allora i segnali, le impronte, le toniche attraverso cui decifrare il paesaggio sonoro di un ambiente restio alla contaminazione rimandano ad una lettura per certi versi conservatrice, più vicina all'idea di «restauro» (di una "perfezione" perduta?) che a quella di «progetto». Le dinamiche di potere sono delineate ma mancano ancora gli strumenti per contrastarle. Così, parallelamente, dai primi esperimenti sonori in campo urbano (Southworth, 1969) appare evidente il ruolo del *design* acustico. L'idea è fornire una lettura legata alla scala del progetto urbano, dove il "progetto di paesaggio sonoro" può svolgere il compito strategico di aumentare, arricchire, l'identità acustica per migliorare la qualità degli ambienti sensibili. Si propone ad esempio di diffondere negli ambienti rumorosi suoni capaci di armonizzare il traffico cittadino, o di erigere barriere per separare e lottizzare gli usi dello spazio pubblico e privato. Questi esempi, per quanto vicini ad una logica compensativa incapace di andare alla radice della produzione sonora, sono interessanti nel fornire una prima applicazione «atmosferica» (Griffero, 2013) ai diversi caratteri sonori urbani; una prospettiva per certi versi psicogeografica (Vazquez, 2001). Si arriva così ad approfondire la definizione di *ambiance* (Grosjean; Thibaud, 2001) ed a comporre un vero e proprio «repertorio degli effetti sonori» (Augoyard; Torgue, 2006) per la necessità di adottare strumenti adeguati a discernere, e possibilmente direzionare, quelle specifiche qualità ambientali (o unità d'*ambiance* appunto) che legano il suono al contesto architettonico e sociale in cui esso è prodotto.

«Ascoltiamo infine le nostre città. Non è forse la natura stessa dell'ambiente urbano a farci ascoltare, con piacere o con fastidio, questa generale mescolanza di fenomeni sonori, tutti generi confusi? Sordo rumore, composizioni instabili e familiari di fonti acustiche, frastuoni determinati da uomini o macchine: ogni momento della vita urbana è caratterizzato da un segnale sonoro quasi sempre composito. Al di qua delle classi e dei generi "la città suona"». (Augoyard; Torgue, 2006; p XXII)

Augoyard e Torgue introducono il proprio lavoro ricordando il legame indissolubile tra dimensione sonora, canali sensoriali, rappresentazioni collettive ed interazioni sociali; si evita quindi di trattare separatamente l'ascolto musicale da quello dell'ambiente sonoro quotidiano.

In questa prospettiva il repertorio diventa una sorta di manuale per la rieducazione (o l'educazione) all'ascolto: una guida per la maturazione di consapevolezza degli usi potenziali della diffusione sonora nello spazio. Per descrivere e interpretare gli effetti che il suono dell'ambiente urbano esercita su individui e collettività sono utilizzate quelle figure retoriche e quelle espressioni comuni del linguaggio (Anamnesi, Metabole, Sineddoche ecc) che si prestano ad una doppia interpretazione sonora e linguistica; particolare attenzione è posta infatti su quelle figure attraverso cui è possibile raccontare la forma dello spazio pubblico. Esplorando l'*ubiquità* siamo in grado, ad esempio, di smascherare l'uso della musica che in un centro commerciale agisce sottilmente nel direzionare l'aumento dei consumi ed orientare gli acquisti, proprio perché non è possibile determinarne consapevolmente la sorgente d'origine: «L'incertezza che il suono genera sulla sua provenienza crea un rapporto di forza tra un emettitore invisibile e un ricevente preoccupato. L'effetto di ubiquità è un effetto di potere.» (*ivi*, p 145)

Il *mascheramento* segna invece la presenza di un suono che per livello o frequenze, copre completamente o parzialmente un altro suono; l'utilizzo di questo effetto può avere la sua utilità, o portare l'ascoltatore a sensazione di fastidio. L'effetto rimanda infatti ad una percezione soggettiva dell'ambiente sonoro: in alcuni casi può completare un isolamento acustico, in altri può provocare la disattenzione verso segnali provenienti da diverse sorgenti. Si ritorna nuovamente alle

dinamiche di potere, laddove «La potenza sonora è stata da sempre un attributo dei capi; mascherando le altre espressioni sonore si realizza automaticamente una gerarchia.» (ivi, p 73)

O ancora la *coupure* (frattura o taglio), che rimanda alla caduta improvvisa di intensità, stabilisce il passaggio da un ambiente sonoro all'altro sia per movimento proprio che per movimento dello scenario.

«Passare da un luogo sonoro anonimo, vale a dire dove i suoni non sono assegnati ad un particolare autore, ad un luogo “conosciuto”, dove le attività umane sono identificate ed assegnate a persone o a gruppi riconosciuti è una marchiatura territoriale molto indicativa. Il ruolo dei timbri, della propagazione e, in particolare, del riverbero, assume allora tutta la sua importanza. L'immaginario individuale o collettivo è facilmente messo in gioco, l'effetto di frattura può essere chiaramente percepito allorché i cambiamenti sonori meno netti sul piano acustico corrispondono a delle transizioni sociali marcate. La funzione di marchiatura del tempo e dello spazio mediante gli effetti di frattura gioca quindi un ruolo importante nelle rappresentazioni individuali o collettive.» (ivi, pp 27-28)

In sintesi l'estrema importanza di questo repertorio è di fatto quella di tracciare per la prima volta un collegamento diretto tra la forma dello spazio, gli usi del suono e le sue inevitabili ricadute sociali. Il tentativo di collocarsi tra teoria e pratica, ovvero tra soggettività e supposta oggettività del materiale in esame - meglio forse tra misurabilità e non misurabilità dei fenomeni - rivela da una parte la volontà di fondare un linguaggio spendibile su più fronti disciplinari, dall'altro dichiara l'intenzione di lavorare ad una nuova consapevolezza sonora, ad una ritrovata educazione all'ascolto attraverso cui affrontare l'ambiente sonoro da una prospettiva progettuale e di ricerca.

«I nostri lavori sulle percezioni e sulle pratiche sonore quotidiane hanno messo in evidenza l'esistenza di quattro processi psicosociologici importanti: il marchio sonoro dello spazio abitato o frequentato, la codificazione sonora delle relazioni interpersonali, la frequente produzione di sensazioni e di valori simbolici legati alle percezioni e azioni sonore quotidiane, ed infine l'interazione tra

suoni ascoltati e suoni prodotti. Ora, questi quattro processi sono comuni non soltanto a tutti i vissuti sonori ordinari e non specialistici, ma anche a quelli che si sviluppano o nel rumore fastidioso o nella musica.» (*ivi*, pp 175-176)

Gli effetti sonori sono stati ampiamente usati in passato ed è solo ora che se ne reinterpretano criticamente le ricadute psico-sociologiche, oltre che quelle propriamente architettoniche. Ma oltre all'architettura e all'urbanistica, in questo percorso riunito attorno ai *Sonic Studies* sono chiamate in causa l'acustica, la psicologia e la fisiologia della percezione, la sociologia la cultura quotidiana, l'estetica musicale e le arti trans-mediali.

Ci si distanzia allora da un approccio ecologico *tout court* che rischia di allontanarsi dalla definizione stessa di "paesaggio" come modificazione antropica del quadro naturale (Turri, 2004), per aderire il più possibile all'idea di ambiente sonoro come risultato di una costante ibridazione tra usi e approcci differenti, come teatro delle affermazioni identitarie, dunque come spazio fortemente conflittuale ed in continua riconfigurazione. Dai conflitti tra generazioni, derivanti da differenti usi acustici dello spazio, dallo scontro tra vecchi e nuovi residenti ognuno portatore della propria idea di convivenza, fino alle urla dei venditori nei mercati dei centri storici che scompaiono con la crisi del commercio al dettaglio o con lo spopolamento di interi quartieri; dalla «territorializzazione» acustica prodotta dall'abbaiare dei cani, che disegna i labili confini degli spazi semi-pubblici con l'efficacia di un cancello, fino all'occupazione temporanea dello spazio pubblico per ogni sorta di manifestazione formale e informale; ecco che ogni frammento, ogni elemento sonoro è testimone di un quadro relazionale che, lungi dall'essere facilmente disciplinabile, necessita di essere compreso più a fondo.

2.2 La dimensione politica dell'ascolto: un repertorio di esempi

Alla dimensione dell'ascolto come metodo di ricerca ci interessa quindi integrare l'esplorazione della dimensione politica, ovvero la capacità di un ambiente sonoro di esplicitare le trame sottese al governo della città e del territorio; trame spesso di difficile comprensione, che si dimostrano invece facilmente udibili. Ci muoviamo così dal repertorio degli effetti sonori verso un repertorio delle attitudini progettuali, dove il suono diventa strumento per indagare le logiche e le dinamiche di potere, così come quelle di consumo (Stabenow, 2008).

Così, se la musica diffusa in un centro commerciale si estende agli spazi aperti di proprietà pubblica, sarà sicuramente interessante indagare gli effetti che ricadono sull'ambiente circostante, sugli individui coinvolti, così come sulla qualità urbana e sul *comfort acustico* che ne deriva. Allo stesso modo l'uso di dissuasori ad ultrasuoni utilizzati per evitare il bighellonare, entro certi confini, delle fasce più sensibili di popolazione (adolescenti *in primis*) disegnano un quadro di controllo invisibile e inconscio sulle azioni quotidiane, e sottolinea il potenziale del suono nella costruzione di vere e proprie barriere di accesso calibrate sulle età e sulla sensibilità degli utenti (Akiyama, 2010).

Il dibattito si allarga alla scala macro-urbana della pianificazione territoriale ed a quella micro-urbana delle politiche pubbliche. Si sottolinea il valore espressamente politico delle pratiche quotidiane, degli usi dello spazio pubblico (Crosta, 2009), ovvero delle *routine* su cui si intrecciano le narrative urbane e non urbane.

Qual è allora il potenziale politico di un'indagine sul paesaggio sonoro?

Il discorso intreccia inevitabilmente il tema dell'identità sonora così come quello della consapevolezza all'ascolto. L'identità sonora, che possiamo intendere come il costante sottofondo affettivo che marca la percezione acustica di individui e collettività, è raramente esplicitata coscientemente, e spesso si materializza nel solo contrasto tra usi dello spazio. Infatti l'effetto prodotto da una manifestazione di protesta (Goodman, 2010) avrà sul contesto ambientale un risultato ben diverso da quello atteso da una marcia funebre accompagnata da una banda; o il suono di un campanile nelle ore notturne, pur riconosciuto e socialmente accettato, potrà diventare per alcuni fonte

di profondo malcontento.

A questo proposito Leandro Minuchin prende in esame una pratica sonora che si è diffusa negli anni '90 in Argentina in seguito a proteste contro le decisioni statali sull'incremento di alcune tasse di esportazione. La *cacerolazos* è una vera e propria manifestazione acustica capace di generare un elevato livello sonoro attraverso la percussione di pentole da parte di una massa indistinta di individui. Il rumore è strumento per eliminare prima di tutto la possibilità di linguaggio; si impone come discorso più forte rispetto a quello politico: «the presence of the cacerolazos point to a structural disagreement: an absolute opposition that cannot be contained within political discourse.» (Minuchin, 2014; p 202)

Questa pratica sovverte quindi l'ambiente acustico di piazze e strade in una sorta di rituale collettivo che dà al rumore una profonda valenza politica ed è capace allo stesso tempo di eliminare le differenze tra estrazioni sociali dei manifestanti. Tuttavia quando la stessa pratica si ripete per altre cause (dal 2001 al 2008), il significato dell'azione è presto strumentalizzato da una delle parti politiche e perde quindi il suo carattere dirompente; questo perché non porta con sé una narrativa capace di esplicitare contenuti coerenti. Il rischio è allora quello di confondere il preciso significato che si era dato alla cacofonia come segno di antagonismo, successivamente livellato dalle divisioni stesse dell'opinione pubblica. Quello che qui ci interessa sottolineare è il passaggio dalla cacofonia alla produzione di linguaggio, ovvero quel processo - assolutamente inserito nel quadro temporale - di costruzione di coscienza che riverbera nella narrativa politica:

«The tension between sound and space prompt a political temporality that has often been ignored; a sequence of events that situates, in an uninterrupted line, passages and transitions that allow for noise and cacophony to ignite a political process and obtain the consistency of an alternative political language.» (*ivi*, p 205)

Se è vero che l'identità (e l'identità sonora) si esplicita con più facilità nel contrasto tra usi, la questione identitaria può essere affrontata solo dedicandosi alla consapevolezza all'ascolto. Per questo va chiarito il ruolo giocato dalla molteplicità degli «universi percettivi» a cui ogni individuo fa riferimento nel definire l'ambiente sonoro nel

quale si trova immerso.

Seguendo le indicazioni offerte da Pascal Amphoux (Amphoux, 1992; Hellström, 2011), possiamo servirci di una prima classificazione per individuare tre diverse modalità di ascolto:

- *ascolto ambientale*: ovvero delle qualità oggettive dello spazio acustico (ascolto dei livelli misurabili emessi da una sorgente acustica)
- *ascolto del milieu*: ovvero dello scenario, del contesto ambientale, che emerge dalla struttura di un luogo e dall'attività antropica in esso presente, a cui può poi legarsi la nozione di *comfort acustico* (identificazione di un'area o una strada commerciale attraverso i suoi suoni caratteristici)
- *ascolto del paesaggio*: ovvero delle qualità percepibili del suono che derivano dalle personali esperienze estetiche ma evoca allo stesso tempo sensazioni sensibili, costituisce un ordine intersoggettivo (ascolto dei propri passi in un sottopassaggio vuoto: qui il suono si lega al senso di sicurezza intersoggettivamente attribuito ad esempio a un percorso urbano poco frequentato)

In sintesi, lo studio sul fenomeno e sulle dimensioni sonore riguarda tanto il segnale fisico e misurabile quanto il suono vissuto e interpretato dalla percezione che il suono rappresentato, derivante da codici culturali e collettivi. Mentre il primo di questi indicatori corrisponde alla misurazione quantitativa di un fenomeno, e rispetta dunque leggi oggettive, gli altri due aprono invece la strada all'interpretazione soggettiva di ogni evento acustico percepito. Il suono vissuto e quello rappresentato agiscono infatti come ponte molto efficace per avvicinarsi alla comprensione della relazione tra individui e identità acustica, e ribadiscono inoltre la centralità delle pratiche quotidiane e la necessità di una maturazione collettiva di consapevolezza acustica.

Proseguendo con la classificazione elaborata da Amphoux vediamo come alle tre modalità d'ascolto corrispondono tre differenti «attitudini» per l'azione:

- *da ascolto ambientale a diagnosi*: attitudine protettiva, ovvero di

difesa dall'inquinamento acustico, così come di preservazione dell'identità culturale, dunque delle condizioni oggettive perché l'identità acustica non si perda.

- *da ascolto del milieu a managing*: attitudine stabilizzante, con l'obiettivo di consolidare il milieu sonoro rinforzando la dimensione vivida di un certo contesto ed informando gli abitanti riguardo il benessere acustico così da agire sulle politiche urbane ad esso connesse
- *da ascolto del paesaggio a creazione*: attitudine progettuale, ovvero l'atto del comporre il paesaggio sonoro. Attività che necessita della piena consapevolezza degli abitanti circa la ricchezza e le qualità acustiche del suo ambiente ma che necessita allo stesso tempo di una figura impegnata nella stimolazione della consapevolezza dei cittadini riguardo il loro stesso ambiente sonoro (Amphoux, 1992; Hellström, 2011).

Questa classificazione tra modalità d'ascolto e le sue successive attitudini all'azione portano i *Sonic Studies* a confrontarsi direttamente con una pluralità di indirizzi affrontabili con gli strumenti della pianificazione (ed in particolare delle politiche urbane) prima ancora che con i tradizionali approcci intrapresi dall'Architettura e dall'Urbanistica.

Se la prima attitudine è correntemente adoperata dagli strumenti di regolazione acustica, per dedicarsi alle due attitudini mancanti (managing e creazione) bisognerà invece impegnarsi a rivitalizzare l'ambiente sonoro, e prima ancora lo spazio pubblico, attraverso l'uso consapevole della pratica dell'ascolto. Managing e creazione del paesaggio sonoro rimandano ad attitudini progettuali intimamente connesse al governo della città e del territorio. Per questo motivo il suono è traccia e chiave di lettura delle speculazioni spaziali, così come delle privatizzazioni e dei confini invisibili a cui una parte delle nostre azioni quotidiane si adegua inconsapevolmente.

«If sound is understood not only as a phenomenological instrument but also as a communicative tool, the concrete integration of the acoustic in the urban development can be as interesting as the capability of sound to explicitly point out certain situations and conditions, to expand or to manipulate perceptual spaces.» (Stebenow, 2008; pp 97-98)

Una serie di esempi possono aiutarci ad approfondire e possibilmente decifrare l'universo dei segnali sonori che compongono l'ambiente acustico urbano. Lo studio condotto da Kelly Ladd riguardo gli effetti, sugli abitanti della periferia di Detroit, degli infrasuoni prodotti da impianto di trattamento dei metalli pesanti (unico per potenza negli USA), è certamente rappresentativo della difficoltà di definire la problematica in un quadro di politiche, soprattutto laddove gli interessi economici e il "segreto di stato" limitano qualsiasi tipo di controllo su un fenomeno difficilmente quantificabile e per di più percepibile solo da un'esigua fetta di popolazione.

«This, in effect, amounts to an *imperceptible politics*, which allows for a flexible and open conception of environmental illness as opposed to one that is predicated on a singular cause and effect relationship; traditional modes of knowing that seem to break down when brought to bear on an immeasurable and immaterial toxin.» (Ladd, 2014; pp 196-197)

La prospettiva scelta per interpretare il caso esamina la percezione di infrasuoni come causa determinante di esclusione, come catalizzatore di auto-emarginazione all'interno delle politiche di confine Canada-USA; e rivela l'assenza di una reale indagine sui possibili danni prodotti dagli infrasuoni, e sulle effettive ricadute sociali e lavorative (che segnano comunque numeri considerevoli).

La privatizzazione dello spazio pubblico e il *comfort* acustico rappresentano poi alcuni dei successivi temi indagati dalla letteratura dei *Sonic Studies*. Si riflette infatti da un lato sull'insoddisfazione degli individui verso l'ambiente sonoro, dall'altro sulla perdita del rapporto ecologico tra ascolto e collettività. L'individuo insoddisfatto sceglie infatti di imporre il proprio paesaggio sonoro, mettendo in scena dispositivi che costruiscono il proprio spazio acustico personale.

«There is an acoustic equivalent to this kind of aesthetic retreat that can be understood as privatization of the acoustic environment. It consists of closing off the ears from the surrounding sounds and replacing them with a self-selected and portable audio-environment.» (Hausser, 2008; p 132)

Il cosiddetto *Walkman effect* (Hosokawa, 1984) è allora un effetto di chiusura verso l'ambiente circostante, chiaro segno di una volontà di introspezione che già negli anni '80, prima ancora dell'avvento della telefonia mobile, preannuncia l'atteggiamento schizofrenico di allontanamento dalla realtà vissuto dalla società contemporanea, e che riverbera nella relazione tra individuo e contesto urbano. Il *Walkman*, come emblema dei dispositivi correntemente in uso, compone uno scenario intimo e alternativo a quello reale; realizza un doppio movimento di deterritorializzazione e riterritorializzazione che riformula le gerarchie dei suoni quotidiani e decompone allo stesso tempo l'ambiente sonoro urbano. La nozione stessa di spazio pubblico si trasforma nel luogo degli ascolti individuali, mentre per paradosso è proprio nella sfera privata che si "tolgono le cuffie", e ci si mostra più ricettivi verso l'ambiente esterno. (Thibaud, 2003)

Attraverso il contributo dei già citati Augoyard, Torgue, Amphoux, Thibaud (e di molti altri) il CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) di Grenoble è stato forse il primo centro di ricerca europeo a studiare le dinamiche spaziali che segnano le percezioni acustiche di individui e collettività. In particolare, la registrazione ambientale è impiegata come strumento di inchiesta sociologica: la metodologia elaborata consiste infatti nella registrazione e nel successivo riascolto di alcuni frammenti registrati prestando attenzione ai commenti fatti alle registrazioni stesse. Si stimola così l'effetto di reminiscenza, laddove ogni segnale provoca il ritorno alla coscienza di una situazione o un'atmosfera passata, e fa dunque emergere la percezione sonora dell'ambiente quotidiano.

La parola, il linguaggio, l'esperienza quotidiana e la relazione che si stabilisce tra queste e l'ambiente sonoro costituiscono forse il fulcro dell'approccio del centro di ricerca francese. Nel progetto svolto nel quartiere *Arlequin* di Grenoble, Augoyard studia ad esempio il linguaggio delle interviste e dei questionari distribuiti tra gli abitanti, ai quali si chiedeva di descrivere i propri percorsi quotidiani e le ragioni delle loro scelte.

Questi linguaggi, secondo Augoyard, non sono altro che trasposizioni della pratica deambulatoria, ovvero procedono di pari passo ai tracciati pedonali: seguono le strategie di aggiramento di un osta-

colo, o di appropriazione o di esclusione di uno spazio: il modo di descrivere rappresenta quindi il modo di agire.

«In altre parole: i modi di fare (i modi retorici) rivelano immediatamente i modi di essere. L'enunciato pedonale vuol significare due cose: il fine immediato (andare a lavoro, a fare la spesa, tornare a casa, passeggiare) ed il modo di vivere la situazione.» (Augoyard, 1979; p 75)

Che si affronti il tema dell'ambiente acustico attraverso il linguaggio e la pratica orale, o attraverso la decodifica dei segnali sonori antropici e naturali, possiamo certamente riunire questo sistema di approcci sotto il segno dell'acustemologia. L'attitudine alla ricerca attraverso l'ambiente acustico, inaugurata da Steven Feld, porta infatti ad interpretare il suono come sistema culturale e «intende esplorare le relazioni riflessive e storiche tra udire e parlare, ascoltare e produrre suoni.» (Feld, 2010; p 36)

Più precisamente:

«Questa concezione, che ci riporta al termine “spazio uditivo” e “spazio acustico”, è al centro dell'acustemologia. Unione tra acustica ed epistemologia, l'acustemologia è un modo di investigare simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo. L'idea è che il suono non viene soltanto proiettato, o emesso, o udito nello spazio. Anzi: il suono è una modalità localizzata di esistenza. Il suono è strumento di conoscenza, inclusa la conoscenza del luogo in cui ci si trova e di come questo luogo si collochi nell'esperienza.» (*ivi*, pp 35-36)

Dall'applicazione diretta nell'etnografia - in particolare in quella che Feld definisce “etnografia del suono” - l'acustemologia si dimostra capace di penetrare nei contesti socio politici, approfondendo la lettura variabile e polifonica delle questioni urbane e territoriali: «Sound can be a means to engage with, and elaborate upon, contemporary social-economic and political landscapes that require polyphonic and dynamic readings.» (Kanngieser, 2013; p1)

Partendo da questo presupposto, se il suono è dispositivo empirico di

conoscenza, i *Sonic Studies* possono allora muoversi dall'antropologia e l'etnomusicologia verso l'economia politica e la geografia. «It is in my sense that an auditory paradigm is tacitly embedded within the contemporary condition and offers a compelling structure for elaborating what is already in play.» (LaBelle, 2010; intr. xviii)

Alla luce di questo ricco corpo di metodologie e approcci possiamo così disporre dei primi elementi per comprendere la relazione tra *Sonic Studies* e Pianificazione, ovvero possiamo intuirne i punti di contatto ed approfondire quei punti di debolezza e fragilità che possono invece alimentare un discorso comune alle discipline con l'obiettivo di fornire nuovi strumenti interpretativi per la città ed il territorio.

#2 Trieste Soundscape Project



Luogo:
Trieste

Data:
giugno 2015

Oggetto:
Laboratorio che attraverso il paesaggio sonoro affronta l'esplorazione del contesto urbano della città di Trieste. I temi d'analisi trattati sono: l'identità sonora, il progetto di paesaggio sonoro, la *soundscape composition* e la *performance* come momento di riconoscimento e auto-riconoscimento. L'attività è stata progettata per partecipanti di ogni età e formazione.

Committente:
In/Visible Cities. Urban Multimedia Festival; Trieste, Gorizia

Realizzazione:
Archivio Italiano Paesaggi Sonori

Articolazione:

Il laboratorio tenta di costruire un pubblico attorno al tema del paesaggio sonoro, ovvero esplora il grado di affezione che individui e comunità sviluppano verso determinati elementi dell'ambiente acustico urbano. Questo processo di indagine e di raccolta porta alla costruzione di un "archivio esperienziale" che costituisce, da un lato, la base per proporre alla comunità un dialogo sull'identità e la riconoscibilità sonora del proprio contesto, dall'altro il materiale con cui si andrà a costruire una *performance* finale.

Se il tema d'analisi è l'*identità acustica* di un luogo, l'obiettivo è la costruzione di un documento condiviso in cui la comunità può riconoscersi e che può utilizzare come strumento di progetto e di salvaguardia delle politiche urbane che si relazionano all'ambiente sonoro. Il laboratorio si muove dunque nella direzione di questo documento e ne costituisce la fase iniziale. La ricerca delle caratteristiche acustiche peculiari della città di Trieste avviene, per prima cosa, attraverso una serie di interviste che individuano tanto specifici luoghi quanto specifici elementi sonori puntuali. A questo primo elenco segue una ricognizione ed un'attenta registrazione del materiale menzionato nelle interviste.

L'editing e la *performance* finale si costruiscono dunque attorno a questo archivio, chiamando in causa la responsabilità degli intervistati e delle persone coinvolte nel lavoro, nella scelta del materiale da utilizzare per la presentazione "sonora" al pubblico.

Il pubblico diventa in questo modo autore della selezione di suoni: l'invito implicito che ne deriva riguarda la responsabilità che le comunità hanno di evitare la passività con cui spesso si approccia l'ambiente acustico urbano.

Esiti e proposte:

L'indagine conoscitiva messa in campo ha dato esiti inaspettati ed ha offerto numerosi spunti per ulteriori approfondimenti. Uno degli aspetti emersi testimonia quanto la percezione della comunità sia spesso legata ad una memoria prevalentemente visiva che ignora, spesso inconsapevolmente, gli elementi peculiari dell'ambiente

sonoro. Ad esempio: alla domanda «qual è il suono che caratterizza maggiormente Trieste?» molte persone hanno risposto prontamente «il mare» o «i gabbiani» eppure è già da una prima ricognizione (una *soundwalk* con registratori alla mano) ci si è accorti di come i suoni prodotti dal mare e dai gabbiani siano in realtà una peculiarità delle sole aree in prossimità del porto e del lungomare. La risposta testimonia da una parte la difficoltà di “pensare acusticamente” un contesto, dall’altra mostra come la presenza di un elemento iconico come il mare contribuisca ad aumentare la difficoltà di percepirne la rilevanza sonora. Ci si avvicina allora al mare attraverso il vento, alla bora che fa risuonare gli alberi delle navi del porto; un richiamo all’acqua che dimostra l’estrema difficoltà di ascoltarne direttamente il suono, se non camminando a ridosso della riva. A questo proposito la strada fortemente trafficata che costeggia il mare e attraversa tutta la città (riva Nazario Sauro, Riva del Mandracchio, Riva del 3 Novembre ecc), innalza di fatto un ampio muro acustico che non fa altro che “separare” (almeno durante il giorno) la città dall’acqua.



Un altro aspetto emerso riguarda l’“identità di confine”, ovvero la particolare condizione geografica e sociale che Trieste ed il suo ter-

ritorio circostante si trovano a vivere. Alcuni cittadini hanno infatti indicato suoni localizzati nel vicino Carso o elementi dell'ambiente sonoro molto comuni nel tragitto per raggiungere le colline circostanti: il suono del Tram "Trieste-Opicina" è, tra questi, il più rappresentativo con il suo chiacchiericcio contraddistinto dalle molteplici inflessioni: dall'italiano allo sloveno dei residenti fino all'inglese o al tedesco dei turisti. Il paesaggio sonoro del centro cittadino e del territorio circostante confermano così il ruolo di Trieste capitale mitteleuropea, incastonata tra il Golfo e l'area collinare su cui le case si inerpicano fino all'altopiano del Carso.

Se dal lavoro di esplorazione, dalle interviste e dalle registrazioni risulta chiaro che "l'immagine della città" non si limita al perimetro urbano, ma si estende - e continua ad essere percepita come tale - ben al di là dei suoi confini, allora un primo approfondimento dovrebbe riguardare proprio le caratteristiche sonore della fascia periurbana: dalle tradizionali *osmiza* agli elementi rurali e naturali della campagna triestina. Il laboratorio riconosce la necessità di un approfondimento sul tema del confine, sul margine che da una prospettiva acustica lega ambienti sonori, culture e tradizioni orali profondamente diverse. Si delinea allora il percorso che la ricerca potrebbe intraprendere, indagando attraverso il paesaggio sonoro quelle pratiche quotidiane e quei saperi locali che pur inevitabilmente scomparendo, sono tuttora in grado di resistere alla modernità.

Sul fronte urbano, le considerazioni fatte sulla "barriera" acustica (ovvero la strada ad alta percorrenza che separa la città dal mare) può essere affrontata attraverso l'elaborazione di una strategia di riconnessione tanto percettiva quanto fisica tra lungomare e prima fascia di edifici. Attraverso un approccio di *soundscape planning* si può immaginare tanto un progetto di pedonalizzazione di alcuni tratti del lungomare, quanto l'implementazione di una serie di politiche infrastrutturali per ridurre la velocità e il volume del flusso carrabile. Ma la riconnessione può essere affrontata anche attraverso installazioni artistiche che siano in grado di lavorare sul rapporto mare-abitante; in questo caso le competenze ricadrebbero su *sound artist* e *sound designer*. Sono questi solo alcuni esempi suggeriti da un lavoro articolato in un lasso temporale limitato, che tenta di incrociare la percezione acustica degli abitanti della città di Trieste con i simboli

identitari che l'ambiente sonoro contribuisce a costruire. Si profila così la ridefinizione di alcune questioni più marcatamente urbane, da affrontare dunque con gli strumenti della pianificazione.

Infine, per costruire un quadro più approfondito sull'immagine sonora della città percepita dagli abitanti, e per favorire la maturazione di proposte coerenti col contesto in esame, l'esperienza laboratoriale ritiene necessaria una fase progettuale aperta ad una fascia più ampia di cittadinanza. L'obiettivo che l'approccio di *soundscape planning* potrebbe qui proporre è quello di partire dall'educazione all'ascolto per arrivare alla scrittura condivisa di un documento di sintesi dedicato all'ambiente sonoro urbano che abbia effettivo peso nell'implementazione delle politiche dedicate alla qualità urbana. In questa fase, partendo dalle considerazioni innescate dallo studio sul paesaggio sonoro, si potrebbe procedere alla scrittura del documento attraverso incontri e *focus group* coordinati da scienziati sociali ed esperti in politiche pubbliche.

Tracce audio:

3 Trieste, lungomare - min. 2:36

Registrazione effettuata nella fascia che corre tra lungomare e abitato. I suoni dell'acqua e quelli delle rondini si sommano al traffico cittadino (basse frequenze in sottofondo) proveniente dalla strada a grande scorrimento che segue la traiettoria del lungomare. La presenza dell'acqua è evocata inoltre dalle corde delle barche ormeggiate. Emergono infine alcune voci di passanti che camminano lungo il percorso.

4 Trieste, tram Opicina - min 2.06

Registrazione effettuata sul Tram Trieste-Opicina, storico mezzo di trasporto che collega la città agli insediamenti dislocati nel Carso, crocevia tra culture italiane, croate e slovene. I suoni distintivi del Tram si sommano alle voci dei passeggeri.

2.3 Ambiente sonoro e pianificazione urbanistica: dalla prescrizione alla descrizione, e viceversa

Negli ultimi anni l'architettura ed il progetto urbano si sono avvicinati in vario modo ai *Sonic Studies* riconoscendo, sia pure solo marginalmente, la portata sensibile ed innovativa dell'estetica sonora nel disegno della città. Prima di approfondire questi contributi è però importante chiarire quali sono e come operano gli strumenti di controllo e gestione del paesaggio sonoro urbano e territoriale.

Guardando agli strumenti istituzionali che sono adoperati attualmente in Italia per l'approccio e la regolazione dello spazio sonoro, ci ritroviamo sul piano della semplice diagnosi (Augoyard, 1979; 2006). Per la regolamentazione dell'*inquinamento acustico*, il PCCA (Piano Comunale di Classificazione Acustica) suddivide il territorio comunale in classi a cui sono associati determinati livelli massimi di rumore ammessi. Si passa dalle aree esclusivamente industriali (la cui soglia è generalmente 70db), per cui non esistono differenze tra livelli sonori prodotti durante il giorno (6:00 - 22:00) e la notte (22:00 - 6:00); ad aree prevalentemente industriali, e via via di intensa attività umana, di tipo misto, residenziali ed infine aree particolarmente protette, dove la soglia di intensità acustica prodotta si attesta generalmente sui 50 db per il giorno e i 40 db per la notte.

Se solo consideriamo che una normale conversazione tra due persone, rilevata a pochi metri di distanza, raggiunge i 40/50 decibel (db); o che un'autostrada sempre a pochi metri supera di gran lunga i 70 db, risulta chiaro come agire sulle soglie di rumore prodotto non solo non tiene conto del perdurare di alcuni fenomeni a fronte del carattere transitorio di altri, ma banalizza ogni tipo di segnale acustico considerandone solo il suo aspetto quantitativo.

Questa misura produce poi un'altra conseguenza: la zonizzazione del contesto urbano in sei categorie ripropone la logica dello *zoning* che ha storicamente prodotto e continua a produrre ulteriori divisioni e demarcazioni tra aree spesso omogenee, e soprattutto influenza fortemente gli usi dello spazio pubblico e privato di un'area.

In sintesi la normativa si dedica esclusivamente ad elaborare una misura protettiva, definendo le soglie acustiche massime, superate le quali è a rischio la salute stessa di un individuo. L'inquinamento acustico non è altro, dunque, che il superamento quantitativo di una

soglia in una determinata area urbana a cui corrisponde una data destinazione d'uso.

È esclusa ogni considerazione qualitativa del fenomeno acustico, e lo stesso PRAC (Piano di Restauro Acustico Comunale), che interviene laddove vengono superati i valori di attenzione stabiliti dal PCCA, propone interventi che si concretizzano esclusivamente in opere di mitigazione (dal manto stradale fonoassorbente alle barriere acustiche).

Questa banalizzazione dell'ambiente sonoro - che resta invece tra i fattori fortemente responsabili della qualità dello spazio pubblico - mette in crisi inoltre la nozione di inquinamento acustico. Il tentativo di normalizzazione e regolamentazione dell'ambiente sonoro attraverso un quadro prescrittivo risulta infatti incapace di cogliere gli usi in atto, dunque la sovrapposizione tra livelli di significato, per il suo stesso operare suddividendo il territorio in zone omogenee sotto il semplice profilo dell'emissione sonora. Si ignora e si appiattisce così la densità semantica di un ambiente e si disegnano i confini del benessere acustico attraverso un'astratta soglia di volume da non superare. E proprio da questa metodologia di ripartizione e prescrizione che scaturiscono, ad esempio, i conflitti legati alle soglie di rumore non rispettate; da qui nasce la difficoltà di far convivere nella città contemporanea (e soprattutto nelle aree densamente popolate) usi diversi: dalle proposte musicali dei piccoli locali alle attività produttive e artigianali incompatibili con il piano.

Se fin dagli anni '20 del secolo scorso si è iniziato a studiare il grado di disturbo del rumore attraverso le prime misurazioni di inquinamento acustico effettuate nella città di New York; la pianificazione non si è mai domandata quali siano invece i suoni desiderabili in un contesto abitato, ovvero non ha mai cercato di tradurre questa domanda della collettività nel disegno di politiche pubbliche. Un'implementazione in questa direzione potrebbe costituire il primo possibile apporto di un approccio alla pianificazione del paesaggio sonoro (*soundscape planning*). È stato largamente dimostrato infatti come il livello di rumore non influenza proporzionalmente l'attenzione di un individuo verso uno specifico segnale sonoro; spesso non si tratta di contenere un suono entro una certa soglia perché esso sia più o meno "fastidioso", si tratta invece di capire a quale suono si fa di volta in volta riferimento, in quale luogo esso è riprodotto, e in quale momento della giornata. I

fattori qualitativi ed ambientali sembrano così avere un impatto ben superiore dei semplici livelli misurabili. In sintesi:

«It's not a matter of choosing either a noise control or a soundscape approach, but rather choosing noise control supplemented by soundscape planning. A potential outcome of adopting soundscape approaches may be that it will assist in capturing the imagination of politicians, policy makers, and a range of design professionals with respect to the management of the outdoor acoustic environment in a way that the current sole focus on environmental noise control tends not to.» (Lex Brown, 2012; p 79)

In questa direzione stanno timidamente procedendo varie iniziative tra cui l'*European Environmental Noise Directive* (END), l'*International Organization for Standardization* (ISO) e l'*European COST, Network on Soundscape of European Cities and Landscapes*.

L'END ad esempio, nel trattare l'inquinamento acustico sta attivamente procedendo all'identificazione di "*quite areas*" intese come luoghi necessari non solo ad evitare i danni provocati dall'esposizione prolungata a sorgenti di rumore, ma soprattutto ad accrescere la qualità dello spazio vissuto. Allo stesso modo l'ISO sta cercando di andare oltre l'identificazione di suoni sgradevoli per le collettività, indagando le metodologie per reperire dati riguardanti la percezione degli aspetti positivi dell'ambiente sonoro da parte dei singoli individui. Il COST, infine, sta realizzando una rete europea interdisciplinare attraverso cui affrontare il tema del paesaggio sonoro. L'obiettivo è sfruttare la presenza di prospettive di ricerca sensibilmente distanti tra loro per armonizzare i vari contributi in un quadro unitario che, lungi dal complicare la comprensione di paesaggio sonoro, intende coinvolgere professionisti e *policy makers*.

Parafrasando allora la convenzione europea sul paesaggio (*European Landscape Convention Agreement*) e sostituendo a *landscape* il termine *soundscape*, possiamo affermare che «soundscape is the acoustic environment of a place, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors.» (ivi, p 73) e trattare dunque il paesaggio sonoro allo stesso modo del paesaggio.

Questo passaggio ci permette di introdurre il concetto di *soundscape policy* e di inquadrarlo nelle categorie del *management*, del *planning* e del *design*:

«[...] this usefully leads to the definition of *soundscape policy* as the expression by the competent public authorities of general principles, strategies, and guidelines aimed at the protection, management, and planning of soundscapes - and similarly to *soundscape management* and *soundscape planning*. While soundscape of a place is thus a perceived entity, soundscape management, soundscape planning and soundscape design aim at management or manipulation of the acoustic environment of a place to change the way that its acoustic environment is perceived by humans.» (ivi, p 73)

Un esempio simile è fornito dalla convenzione di Careggi sul paesaggio sonoro scaturita dall'*European Network of Universities for the Implementation of the landscape convention* (UNISCAPE). Si tenta qui di allargare la definizione di paesaggio sonoro includendo quella componente biologica ed animale direttamente o indirettamente coinvolta nella produzione e nella fruizione dell'ambiente acustico. In questa prospettiva preservare un determinato ambiente sonoro porterebbe ad accrescere la qualità di un contesto tanto antropico quanto naturale.

«To preserve a soundscape and to mitigate the anthropogenic noises it is important to reduce unnecessary acoustic sources associated to mitigation planning strategies. The protection and management of a native soundscape represents a qualified goal to maintain *in situ* the biodiversity and to guarantee the ecosystem's functionality as well.» (I quaderni di Careggi, 2012; p 1)

Sono allora proposti una serie di punti strategici che toccano tanto la sensibilizzazione e l'educazione all'ascolto, quanto la qualità ambientale che passa attraverso il paesaggio sonoro. Anche in questo caso un riferimento particolare è dedicato al *policy making*:

«Policy makers should consider soundscapes as an important component of landscape planning and management since the sonic

environment reflects human culture and natural heritage and effects our quality of life and health.» (ivi, p 2)

Se il progetto di paesaggio sonoro entra lentamente nella pratica di pianificazione, sono però ancora da chiarire i confini, il campo d'azione di questa pratica "nuova", così come le strategie che essa può adoperare per penetrare nelle dinamiche gestionali del territorio.

Invitato dalla municipalità di Rummelsburg (nella periferia est di Berlino), l'artista sonoro Peter Cusack è chiamato a contribuire al *Berlin Sonic Places*, progetto nato con l'obiettivo di esplorare l'importanza del suono nel contesto urbano e la sua influenza sulla pianificazione e sullo sviluppo urbano. Rummelsburg è un'area in forte trasformazione a ridosso della Sprea, dotata tanto di una forte rete infrastrutturale quanto di un'incredibile presenza naturale, che conferisce all'area un'atmosfera, e con essa un paesaggio sonoro, assolutamente unici. Cusack è coinvolto nel processo decisionale del piano che interessa la costruzione di nuovi edifici nell'area e svolge attivamente un processo di interazione con gli abitanti per identificare quei caratteri acustici in cui la collettività si riconosce, e che sarebbe dunque importante riuscire a mantenere. Nel suo intervento, l'artista ricorda come il successo di un progetto di paesaggio sonoro non risiede tanto nella composizione di un modello a cui tutti, indistintamente, aderiscono, quanto in un modello tanto variegato da poter essere apprezzato da tutti per motivi diversi. Con queste premesse Cusack coordina la stesura di un secondo piano, alternativo al primo, il quale verrà effettivamente scelto perché capace di rispondere con attenzione alle questioni sonore, così come a quelle naturali e sociali. Il nuovo piano, oltre a conservare parte della vegetazione già presente, testimonia come un approccio alla pianificazione di paesaggio sonoro non sia un'attività slegata dal contesto in esame, ma vada ad interagire di volta in volta con le questioni più diverse.

«One of my other rules is that you cannot separate sound from all the other elements of a design. If there's a biodiversity agenda, that is also a sound agenda. If there's a noise reduction agenda, that is also a sound agenda. If there's an agenda for making an area safe for children, that has implications for the soundscape. So you don't necessarily have to speak about sound all the time, but

you have to make sure that sound is linked in to many of the other planning considerations that are already there and which are less controversial. You must link the sound agenda with all other agendas!» (Cusack, 2012; p1)

Peter Cusack dimostra come il lavoro di un artista coinvolto nella pianificazione urbana possa svolgere un lavoro prezioso e di difficile attuazione attraverso le modalità consolidate di progettazione: sono chiamate in causa la partecipazione, la sensibilità estetica e la disponibilità a favorire non solo un'operazione formale, ma anche un riconoscimento del processo nelle persone coinvolte dalle trasformazioni di un'area.

«You have to work with many people. Sometimes you have to forget that you are an artist. You have to work for sure with the local community, and with the technical experts, architectural experts etc. No one person can have the necessary detailed knowledge for all of that, so it's for sure always going to be a very collaborative and cooperative exercise! But I think where artists can be quite effective is drawing in the local people in a different way. The officials will do that as well, the local government will ask people perhaps by a questionnaire, but the questions being asked are often not the right ones in my opinion. An artist can cover a much wider range and through conversation get more considered answers concerning what people actually like and appreciate about the area. An artist project would have more time, I expect, to do that kind of research. Also artists have some ideas for solutions. For example, you might expect an artist to say that things will be improved if there's an artwork there but that's not necessarily so. It might be so, but if there is an artwork it has to be exactly the right one designed properly for the site. You could equally say, actually we don't need art there, we need some trees, or different sounding surfaces to walk on, or whatever. I would hope that an arts approach would be quite wide ranging and able to think outside the well-known pathways.» (ivi, 2012)

Un altro esempio di ridefinizione dei ruoli e delle competenze tra arte e pianificazione nel quadro dell'ambiente sonoro urbano è for-

nito dall'esperienza che Sven Anderson ha avviato nella municipalità di Dublino (Anderson, 2014). Introducendo la definizione di *Urban acoustic Planner* Anderson è capace di provocare e mettere alla prova allo stesso tempo l'istituzione dublinese lavorando all'interno di un ufficio dell'amministrazione comunale nell'ambito di un progetto supportato attraverso una commissione di arte pubblica. Anderson attribuisce a se stesso questa carica in qualità di artista impegnato a creare un terreno di dialogo istituzionale sul tema acustico nella città contemporanea, contribuendo all'effettiva produzione di una serie di *output* da questo dialogo. Per far questo è proposta innanzitutto una riconcettualizzazione del legame tra la città e il suo ambiente sonoro su un terreno aperto e micro-politico in grado di rappresentare una comunità o una specifica causa.

Su queste basi nasce MAP, *Manual for Acoustic Planning and Urban Design*, e si avvia un dialogo sulle potenzialità del suono come condizione, mezzo, e componente dell'ambiente costruito ed esperienziale. Il dialogo con l'istituzione, ovvero con i vari uffici del *council*, diviene dunque l'asse centrale su cui valutare la fattibilità degli interventi artistici proposti per attivare l'ambiente acustico urbano. La scelta cade su una serie di installazioni pubbliche permanenti concepite come luoghi di un possibile dialogo con i cittadini tanto sul ruolo della pianificazione acustica, quanto sull'effettiva scelta dell'area in cui tali installazioni saranno posizionate. Sembra così stabilirsi anche un collegamento diretto con alcune questioni urbane irrisolte; si tenta infatti di stimolare la responsabilità di ogni cittadino nella composizione quotidiana di paesaggio sonoro e nella sua relazione a particolari tematiche urbane.

Le installazioni svelano il lato formale dell'operazione artistica che inaugura un percorso molto più ampio, sollecitando il coinvolgimento diretto degli attori urbani nell'uso quotidiano dello spazio pubblico di Dublino. Se l'obiettivo è formare una comunità consapevole dello spazio sonoro di cui è direttamente o indirettamente responsabile, il processo avviato dalla figura dell'*Urban Acoustic Planner* dimostra come un lavoro artistico possa direttamente interessare e sicuramente favorire il lavoro istituzionale.

Seguendo questa prospettiva possiamo inquadrare alcuni progetti che si concentrano sulla gestione dell'inquinamento acustico e sul-

la pianificazione di paesaggio sonoro come meritevoli di attenzione ma incapaci tuttavia di arrivare al cuore del problema qui sollevato. Ci interessa infatti definire i limiti di alcuni approcci e contemporaneamente tracciare dei percorsi possibili entro cui la pianificazione dell'ambiente sonoro può attivamente contribuire a migliorare la qualità dello spazio pubblico, riflettendo sui nodi politici e sociali a cui il suono fa costantemente riferimento.

Tra questi, il progetto *Noise Action Planning*, condotto da Max Dixon per conto della *Greater London Authority* è particolarmente interessante per la scala di intervento e per il contenuto delle proposte. Il *Noise Action Planning* si propone infatti di elaborare una strategia di contrasto all'inquinamento acustico che possa servire da esempio per il Regno Unito. Sono prese in considerazione mappature del traffico stradale, del traffico aereo, sondaggi e misurazioni realizzate nelle diverse municipalità della capitale inglese; questo corpo di informazioni converge così in una serie di linee guida che chiamano in causa i processi di pianificazione, ed in particolare il controllo delle emissioni sonore delle reti infrastrutturali. Ai principali attori in gioco (tra tutti *Transports for London*) è chiesto di implementare le proprie politiche ponendo particolare attenzione all'inquinamento acustico; dunque una fase di maturazione della consapevolezza acustica dei soggetti responsabili delle trasformazioni urbane risulta indispensabile per procedere poi sulle questioni più tecniche (dall'introduzione di manti stradali fonoassorbenti a nuove barriere antirumore).

Grande attenzione è posta dunque alla mobilità cittadina, come certamente ci si aspetterebbe dato l'enorme flusso di individui in costante movimento. Quello che sembra mancare è invece un approccio metodologico di reale interazione con la collettività: un'organizzazione degli obiettivi capace di riconoscere quegli elementi da preservare, ovvero quelli che costituiscono tracce sonore identitarie, fonti di benessere individuale e collettiva. Se infatti si cerca un contatto con quelle politiche di tutela ambientale (*climate change* e simili) attraverso cui proporre nuovi standard tecnologici per la ventilazione delle facciate, per la produzione di energia elettrica o il riscaldamento; è invece carente il rapporto con quelle politiche pubbliche apparentemente distanti (politiche sociali, abitative, lavorative, ecc.), che condizionano però gli usi urbani dello spazio e condizionano fortemente il paesaggio sonoro. Inoltre la riduzione del livello globale di emissione (il target auspicabi-

le è di diminuire di 5 db le emissioni sonore totali) appare un obiettivo meramente quantitativo che non entra effettivamente nel merito della composizione del quadro sonoro. Strategie come la pedonalizzazione di un'area diventano allora soltanto funzionali al mascheramento di sorgenti sonore indesiderate di cui non si affrontano le cause di produzione e diffusione.

In sintesi, sebbene sia proposto un traguardo interessante, il piano proposto rivela un'azione istituzionale incapace di intuire le potenzialità della pianificazione di paesaggio sonoro e le sue ricadute sulla qualità dello spazio pubblico.

L'approccio al paesaggio sonoro sembra invece essere la chiave di lettura utilizzata dal progetto SILENCE, sviluppato a Bristol per il *Local Noise Action Plan*. La metodologia utilizzata comprende una prima fase di ricognizione attraverso sopralluoghi "sonori" con cui sono selezionate delle aree che saranno successivamente oggetto di specifici questionari. Attraverso questi ultimi si dimostra la difficoltà di un approccio quantitativo al tema delle emissioni acustiche; non è possibile infatti riscontrare una convergenza delle risposte sul livello di rumore ma è invece possibile notare un forte interesse verso particolari elementi del paesaggio sonoro.

In una delle aree selezionate i suoni naturali provenienti da un parco situato nelle immediate vicinanze (l'acqua di una fontana, gli uccelli, il chiacchiericcio dei passanti) sembrano infatti essere preferiti ai suoni del traffico circostante. Si propongono allora una serie di soluzioni progettuali per connettere questo parco al percorso pedonale, così da estendere la percezione dei suoni naturali al camminamento sul fronte stradale ed evitare così il contatto con l'area carrabile. Anche qui la strategia del mascheramento sembra essere adottata senza un reale approfondimento delle politiche e degli usi quotidiani in gioco; le soluzioni adottate affrontano forse con troppa ingenuità le problematiche del traffico cittadino: l'uso dell'acqua nello spazio pubblico viene presentato ad esempio come "panacea" dell'inquinamento acustico.

Questi esempi dimostrano come l'approccio all'inquinamento acustico e alla pianificazione del paesaggio sonoro presentino problemi di difficile soluzione, soprattutto se non sono seguiti da un inquadramento metodologico capace di mettere in primo piano il ruolo della consapevolezza acustica tanto delle istituzioni quanto della collettività.

In questo quadro interviene - anche se solo parzialmente - la nozione di *Aural Architecture*, intesa come il luogo della percezione e della consapevolezza dello spazio attraverso il suono; il tentativo è cercare un comune linguaggio ed un percorso da condividere con tutti i diversi approcci legati allo studio sulle implicazioni acustiche nell'ambiente. È posta in primo piano la *spatial auditory awareness*, ovvero la consapevolezza uditivo-spaziale, che chiama in causa tanto il discorso percettivo quanto quello riferibile al segnale fisico e alle caratteristiche spaziali entro cui ogni segnale acustico si diffonde. La *Aural Architecture*, oltre ad essere uno strumento di relazione uditivo-spaziale, rimanda infine alla comprensione delle dinamiche di potere che disegnano lo spazio sonoro.

«Like traditional architecture, aural architecture can be understood by considering the details of the governance process, which determines which ideas become immortalized in society's space, and which do not. We observe the nature of power and its influence on decision making by examining the choice made as the money is channelled from funding source to final destination. In other words, each decision maker attaches constraints to economic resources as they are passed along, as examples of commercial and governmental money channel will illustrate.» (Blesser; Salter, 2007; p 283)

Questo passaggio risulta molto utile anche come chiave di lettura del *soundscape planning*, laddove i fenomeni acustici studiati non si risolvono solo nel quadro del progetto urbano, ma vanno ad intrecciarsi con le politiche pubbliche e col governo del territorio. Volendo quindi proseguire il percorso inaugurato con il "repertorio degli effetti sonori", l'*Aural Architecture* ci spinge a considerare - oltre al concetto di spazialità implicito all'ambiente sonoro - il riverbero del paesaggio sonoro nel quadro delle politiche pubbliche.

«If politics is the process of resolving conflicting needs, wishes, and goals among parties, then all forms of priority sorting along a money channel, be it commercial or governmental, are political. Within aural architecture, competing uses for limited funds include building new concert halls, improving hearing prostheses, developing entertainment electronics, inventing safer user interfaces for

airplanes with audio display, applying architectural acoustics to public buildings, training the blind to navigate with acoustic cues, and supporting perceptual research in educational organizations. With finite financial resources to be allocated to auditory spatial awareness, society makes its collective decisions based on social values and political power, without necessarily focusing on the intellectual content of its choices.» (*ivi*, p 286)

Emergono in primo piano la dimensione politica e la consapevolezza all'ascolto ben oltre le proprietà architettoniche di un determinato contesto: si può procedere allora verso una interpretazione delle dinamiche sociali, delle pratiche quotidiane, e delle questioni apparentemente irrisolvibili sul piano del governo urbano e territoriale.

«Whether intentionally designed or accidentally selected, our aural spaces influence our moods and behaviour. Learning to appreciate aural architecture by closely attending to auditory spatial awareness is one we can control, and thus improve, our personal environment.» (*ivi*, p 364)

Esaminando dunque la relazione tra sonic studies e pianificazione attraverso le definizioni di *soundscape planning* e *aural architecture*, il percorso mostra approcci, metodologie ed esiti profondamente diversi tra loro. Le esperienze che accettano un grado di rischio maggiore, ibridandosi con la pratica artistica e tentando di percorrere strade non ancora battute, dimostrano tuttavia gli esiti più promettenti, intuendo l'enorme potenziale che si cela dietro lo "strumento" paesaggio sonoro. Ed è proprio l'anello di congiunzione tra ambiente sonoro e politiche pubbliche che merita di essere ulteriormente approfondito, soprattutto laddove può collegare e controllare il sistema articolato di usi dello spazio e gli strumenti di regolazione urbana.

Ma prima di procedere in questa direzione bisognerà completare il quadro delle relazioni tra arte e pianificazione esaminando il quadro proposto dalla *Urban Sound Art*, ovvero la genesi e i relativi usi delle mappature sonore.

3 From Archive to Desire



Luogo:

Klaipeda (Lituania)

Data:

marzo 2013

Oggetto:

Laboratorio che indaga gli elementi identitari della cittadina lituana, con l'obiettivo di sviluppare consapevolezza acustica e coscienza di luogo attraverso la *soundscape composition*.

I temi d'analisi trattati sono l'identità acustica e le ripercussioni dello spopolamento nel paesaggio sonoro. L'attività è stata progettata per gli studenti di *visual design* dell'Accademia di Belle Arti di Klaipeda.

Committente:

Vilnius Academy of Fine Arts, Klaipeda

Realizzazione:

Luca Ruali, Emilio Macchia, Paul Paper, Nicola Di Croce

Articolazione:

Il laboratorio affronta in prima analisi un'introduzione all'ascolto critico dell'ambiente sonoro, inteso come strumento attraverso cui iniziare a decodificare i segnali offerti dalla cittadina lituana. Klaipeda costituisce l'unico porto del paese sul mar Baltico, ricoprendo di fatto un ruolo cruciale per l'economia commerciale e turistica lituana. Il territorio è stato storicamente crocevia di popolazioni molto distanti tra loro, ponendosi infatti sul confine tra il polo russo e quello tedesco, eppure proiettato geograficamente e culturalmente anche verso la Svezia e la Finlandia. Dopo un periodo di grande espansione durato fino all'inizio degli anni '90, la città ha successivamente subito un fortissimo calo demografico in seguito alla crisi dell'industria navale. Dal 1992 al 2014 Klaipeda perde circa 50.000 abitanti, cioè un quarto della sua popolazione.

Il tema dello spopolamento appare subito evidente così come le sue implicazioni acustiche, sottolineate dalla qualità dell'ascolto ambientale. Il laboratorio non intende tanto indagare le pratiche quotidiane quanto i luoghi che, in negativo, favoriscono un ascolto ad "alta definizione". Si approfondisce così il concetto di definizione d'ascolto, intesa come indice degli usi dello spazio pubblico e privato. Se da un lato si può identificare la qualità dell'ascolto nella presenza molteplice e discernibile di piani sonori differenti nello stesso ambiente, dall'altro l'aumento di alta definizione corrisponde effettivamente ad un contesto spaziale in cui gli usi si diradano. Il primo punto affrontato chiarisce allora come la qualità del paesaggio sonoro non corrisponda necessariamente ad un'alta definizione d'ascolto.

Sebbene mappare la presenza e l'intensità delle pratiche quotidiane nel perimetro urbano potrebbe sicuramente fornire un primo inquadramento al tema dello spopolamento, si preferisce in questo caso dedicarsi alle particolari aree urbane in grado di sottolineare alta definizione d'ascolto.

Una serie di passeggiate sonore sono allora organizzate per consentire al gruppo di studenti di ricercare in un contesto per loro apparentemente familiare le tracce sonore che evocano l'abbandono, ovvero gli elementi dell'ambiente acustico che maggiormente descrivono un paesaggio sonoro ad alta definizione.

Si procede in questo modo registrando frammenti urbani e componendo un archivio che si definisce qui non tanto come strumento di semplice raccolta, quanto come dispositivo capace di delineare il suo formato per ospitare i sentimenti che esso stesso produce. L'obiettivo è esplicitare il processo di lettura del contesto sonoro procedendo per successive giustapposizioni e sovrapposizioni, ovvero affrontare il tema dell'*editing*. L'archiviazione lavora collezionando dettagli, tessuti sonori dello spazio pubblico capaci di evocare l'ambiente rarefatto di piazze e percorsi pedonali, si sofferma sulle caratteristiche identitarie antropiche (dal mercato ai suoni del porto) per concentrarsi successivamente sugli aspetti naturali (dagli uccelli ai corsi d'acqua). Emerge da questo processo una densità che rimanda a narrative complesse: ogni organismo nella sua articolazione indica una chiara direzione sensibile e identitaria di lettura del luogo.

Ai partecipanti al laboratorio è stato poi chiesto di utilizzare l'archivio per la creazione di brevi composizioni di paesaggio sonoro; piccole tracce audio da realizzare unicamente editando il materiale registrato. Non si cerca qui di comporre un messaggio musicale, quanto di evocare una lettura del contesto attraverso la reiterazione dei segnali sonori identitari. Questo perché la narrazione procede conoscendo, ma solo la ripetizione è in grado di far "ri-conoscere": il *loop* diventa allora la forma più sofisticata di riconoscimento in quanto costruita in modo da potersi ripetere fluidamente, e da portare con sé l'estrema complessità della sua struttura.

Il risultato finale raccoglie le composizioni di ogni studente in una grande mostra dove ciascuna traccia è presentata al pubblico ed i frammenti sonori acquistano finalmente lo spazio necessario per essere esperiti nel loro continuo ripetersi.

Esiti e proposte:

Il progetto, pur orientato alla descrizione del contesto urbano di Klaipeda attraverso la raccolta di registrazioni ambientali si allontana dalla pratica di mappatura sonora per avvicinarsi invece ad un percorso esperienziale di identificazione di certe caratteristiche ambientali, di particolari ambienti, "fissati" in un archivio instabile e aperto all'esplorazione del formato più adatto ad accogliere un'*ambiance*.

Se un lavoro di mappatura rischierebbe di non superare la superficie descrittiva, ovvero non richiamerebbe necessariamente ad una dimensione interpretativa, l'archiviazione così presentata si propone invece di penetrare l'ambiente sonoro nella sua dimensione essenzialmente evocativa. Se quindi un paesaggio sonoro - come campo di studio acustico che può assumere la forma di una composizione musicale così come di un semplice ambiente sonoro (Schafer, 1977) - non ricerca una vocazione strumentale, non sarà in grado di costituire una risorsa critica di lettura di un contesto, capace possibilmente di innescare un percorso progettuale.

È interessante poi notare come nessuno studente abbia particolari conoscenze musicali, per tutti si tratta di una "prima esperienza", che rivela in primo luogo il carattere di "scoperta" del mezzo sonoro come tramite narrativo, e genera quindi un processo compositivo assolutamente spontaneo. Questo percorso di consapevolezza porta studenti abituati a lavorare con il *visual design* a mettersi alla prova su un terreno certamente più "scomodo", dove le possibilità narrative necessitano di una precedente comprensione del dato sonoro ambientale.

Tracce audio:

5 *Klaipeda, a - min. 1.00*

6 *Klaipeda, b - min. 1.00*

7 *Klaipeda, c - min. 1.00*

Composizioni realizzate per descrivere, attraverso i suoi ambienti sonori distintivi, la città di Klaipeda. Concepite come brevi *loop* che accompagnano la fase conclusiva del percorso laboratoriale, queste tracce sono il risultato di un lavoro sul campo che ha identificato come altamente rappresentativi quei contesti urbani nei quali l'assenza di pratiche quotidiane svela un ambiente post industriale dalla rara presenza antropica.

I frammenti registrati nel porto si alternano a quelli delle aree abbandonate o alle infrastrutture principali, dove gli unici protagonisti sono gli uccelli, le foglie mosse dal vento ed i rumori del traffico pesante.

2.4 Mappature sonore e direzioni possibili: la spazialità e la temporalità del dato acustico

L'esigenza di fissare dati difficilmente categorizzabili, perché costituiti da elementi spesso "intangibili", su un supporto che ne favorisca lo studio, la comparazione, dunque l'utilizzo per fini molteplici, ha portato alla proliferazione di strumenti di catalogazione ed archiviazione di varia natura. Questi strumenti cercano di superare il limite del "mezzo", di tracciare o di supportare la difficoltà descrittiva, di avvicinarsi alla fonte stessa dell'esperienza estetica a cui il mezzo costantemente rimanda.

Si possono così interpretare le prime esperienze lettriste e situazioniste dell'immediato dopoguerra come tentativi di fondare, oltre a una nuova pratica esperienziale, una nuova maniera di raccontarla. La deriva promossa dalle esperienze di questi gruppi può allora essere letta come percorso di orientamento, consapevole e inconsapevole, verso certe qualità dello spazio urbano, verso particolari unità d'*ambience*. E questo perché:

«Le *ambience* sono quasi sempre segrete e invisibili. A generarle non sono solo gli ambienti fisici, gli edifici ad esempio in uno spazio aperto o l'arredamento in uno spazio chiuso, non sono solo gli incontri casuali o meno o le persone che stiamo frequentando, ma anche il tipo di illuminazione, i tipi di suoni, dal chiacchiericcio di sottofondo alle urla di un ubriaco, il rumore del traffico delle automobili come quello degli autobus o della metro (il rumore delle macchine che passano di notte assomiglia a quello delle onde del mare ricorda Bachelard), gli odori che circoscrivono uno spazio - in certi casi, durante l'ora dei pasti, quando si passa da un'*ambience* molto aperta determinata dal traffico delle automobili a una più riparata, probabilmente il primo segnale che si sta passando da un'*ambience* all'altra, ancor prima di passare da uno spazio aperto ad uno più riparato è l'odore del cibo -, anche se si è di notte o di giorno, di mattina, di pomeriggio o di sera, se fa freddo o caldo, se è primavera o autunno.» (Vazquez, 2010; p 31)

Fissare le *ambience* su un supporto cartaceo, su una mappa, aiuta la ricerca psicogeografica a definire i confini di un'area più o meno

estesa e non meglio identificata, a cavallo tra quartieri diversi e accmunata da una serie di elementi atmosferici e ambientali che ne rivelano il “carattere”. Così il gruppo guidato da Debord e Ivian traccia i confini del “Continente Contrescarpe” come risultato di una mappatura delle derive avviate a Parigi tra il 1953 e il 1955.

«All’epoca dei lettristi, non si può parlare di un perimetro permesso perché non c’era una regola che vietava di uscirne. In realtà ci autoconfinavamo in un cerchio. Si erano prese anche delle abitudini [...], scopri certi luoghi della città e cominci ad apprezzarli perché sei accolto meglio in un bar o perché ti sei sentito improvvisamente meglio. Tutto questo ha un rapporto con il sentimento che si prova per un luogo piuttosto che per un altro.» (Chtcheglov, 2006; p 30)

Dal rapporto emotivo stabilito con un luogo gli psicogeografi si avvicinano al valore d’uso di questo mezzo di rappresentazione. Infatti una mappa non è soltanto uno strumento interpretativo per affrontare la costruzione della città contemporanea o un dispositivo di interpretazione in supporto alla pianificazione, ma assume le caratteristiche di un vero e proprio progetto dei caratteri peculiari che una trasformazione urbana - che intende perseguire un’estetica costantemente esperienziale, ovvero celebrare continuamente la “festa” - dovrebbe ammettere.

«La città postmoderna è un labirinto meraviglioso dove la sperimentazione di giochi nuovi all’interno è proibita. La questione pratica centrale dell’urbanismo di Ivain e Debord non è, come si potrebbe pensare ad una lettura superficiale, *la costruzione*, alla quale hanno un approccio ancora refigurativo e immaginario, ma *l’uso*. Ed è proprio l’uso che avrebbero desiderato gli spazi urbani che è rimasto fuori da qualsiasi progetto architettonico e urbanistico postmoderno, ed è proprio quest’uso ad essere ancora dal punto di vista istituzionale inaccettabile, ed è qui che vi è il nocciolo irrecuperabile e più appassionante della pratica psicogeografica lettrista.» (Vazquez, 2010; pp 57-58)

Poco dopo, negli anni '60, diversi ricercatori del MIT, ed in particolare Kevin Lynch e Michael Southworth, continuarono idealmente il percorso inaugurato dalla psicogeografia dedicandosi principalmente ad approfondire il rapporto tra città e percezione estetica dei suoi abitanti (Lynch, 1964). Partendo dall'assunto che la città presa in esame (ovvero la città americana degli anni 60') è già bombardata da un flusso sonoro indistinto e rumoroso, l'analisi portata avanti da Southworth mira ad individuare i nessi tra visione e ascolto per controllare e migliorare la qualità dello spazio pubblico urbano.

La domanda di partenza è: in che modo i suoni influenzano la percezione del visibile nella città? La tesi sviluppata - e confermata da un interessante esperimento empirico - testimonia quanto il suono urbano costituisca una componente essenziale senza la quale la qualità dello spazio (il livello di *comfort*) sembra svanire.

La ricerca empirica preparata per testare questa tesi è stata costruita a Boston coinvolgendo un gruppo di soggetti disposti ad essere guidati in un'esperienza mono-sensoriale o plurisensoriale (solo vista, solo udito, o entrambi) di modo da poterne poi confrontare facilmente le diverse percezioni. Il percorso, ripetuto in vari momenti della settimana, si muove dal centro cittadino e tocca aree molto diverse tra loro. Tra gli obiettivi c'è la valutazione dell'identità di alcuni suoni, la loro unicità in relazione a specifiche aree, il loro grado di informatività, fino ad arrivare al grado di apprezzamento e alle cause ad esso connesse. Incrociando i dati forniti da questa ricerca si è notato con evidenza che alcuni contesti visivamente poco apprezzati o addirittura disprezzati, risultavano invece molto gradevoli al solo ascolto, e gradevoli per chi aveva possibilità di osservare ed ascoltare. Viceversa, l'esperimento non aveva mostrato gli stessi effetti dando priorità alla vista. Dunque se la forma uditiva era capace di mantenere un grado di comprensione, di presenza e di inclusione, lo stesso non si poteva affermare per l'esperienza visiva, che si trovava invece a perdere significato in assenza di suono.

Questi primi risultati offrono al *team* di Southworth la possibilità di fornire una prima lettura legata alla scala del progetto urbano e alla pianificazione. Quello che ci interessa evidenziare è quindi la presa di coscienza delle potenzialità offerte dalla percezione acustica come strumento adatto a stimolare il progetto di paesaggio sonoro e l'identità sonora esperita da individui e collettività.

Muovendoci ora verso una prospettiva descrittiva, ovvero interpretando la pratica di mappatura come strumento di conoscenza ed inclusione della collettività nei processi decisionali, possiamo esplorare i confini tracciati da questo dispositivo, le sue applicazioni ormai consolidate e le possibili prospettive non ancora esplorate.

In questo quadro le “mappe di comunità” fin dagli anni ‘80 hanno tentato, come presupposto della propria azione, di fondare un vero e proprio “linguaggio” laddove gli strumenti stessi di narrazione, monopolizzati dai portatori di interesse più forti, sono responsabili dell’esclusione degli attori marginali dal processo di sviluppo di un determinato contesto. La mappa è allora un dispositivo di avvicinamento, di conoscenza e di traduzione, specialmente per quelle situazioni che meritano di essere approcciate con estrema delicatezza e richiedono metodologie difficilmente inscrivibili in un quadro consolidato di intervento. Il coinvolgimento di attori marginali svela le potenzialità della mappa come archivio, come repertorio di interpretazioni che affrontano direttamente il tema dell’esclusione sociale.

«Participatory mapping - also called community-based mapping - is a general term used to define a set of approaches and techniques that combines the tools of modern cartography with participatory methods to represent the spatial knowledge of local communities. It is based on the premise that local inhabitants possess expert knowledge of their local environments which can be expressed in a geographical framework which is easily understandable and universally recognised. Participatory maps often represent a socially or culturally distinct understanding of landscape and include information that is excluded from mainstream or official maps. Maps created by local communities represent the place in which they live, showing those elements that communities themselves perceive as important such as customary land boundaries, traditional natural resource management practices, sacred areas, and so on.» (Mapping for rights, *sito web*)

Seguendo questo filone, un numero crescente di pratiche di ricerca sta ora sperimentando vari metodi comunicativi e interattivi. Tra tutti la mappatura sonora, nata come piattaforma di raccolta di dati e registrazioni sonore contestualizzate, si è enormemente diffu-

sa negli ultimi anni affermandosi successivamente come strumento capace di innescare un'interazione - sebbene spesso virtuale - e una creazione di pubblico attorno a uno specifico tema acustico. Rese possibili dalle tecnologie di archiviazione e diffusione digitale, le mappe sonore hanno in pochi anni fornito un rapido accesso ai suoni delle città e dei territori più diversi, dimostrando da un lato l'interesse crescente verso il tema acustico, e fornendo dall'altro una strategia per approcciare il tema della consapevolezza sonora.

«The social dimension of sound mapping - whether through online interactions, or through in-person interactions with artists designers, or other contributors in the context of listening walks, collective recording sessions, participative artworks, and so on - provides a basis for integrating sound mapping into various kinds of shared experiences of city life.» (Ouzounian, 2014; p 168)

Un esempio particolarmente interessante è stato inaugurato e portato avanti dalla ricercatrice Antonella Radicchi, la quale ha proposto al comune di Firenze una mappatura sonora che è cresciuta di anno in anno grazie al contributo di molti cittadini, divenendo successivamente parte degli *Open Data* della municipalità (Radicchi, 2012). Questo esempio dimostra come il riconoscimento istituzionale di una “comunità virtuale” cresciuta attorno ad una mappa sonora collaborativa, può costituire uno stimolo per la maturazione di consapevolezza acustica, e in particolare può accrescere la responsabilità di una collettività verso la tutela di un peculiare ambiente sonoro.

Si delineano le principali potenzialità ed i limiti di questo strumento. Sebbene infatti il processo di creazione di una mappa sia molto utile per la maturazione di comunità acusticamente consapevoli, gli attuali strumenti adottati per la sua costruzione sfatano, di fatto, il mito dell'accesso all'informazione (*open access*). Solo chi effettivamente partecipa ha il diritto di decidere; questa logica risulta allora carente nell'affrontare l'inclusione degli attori marginali che non dispongono degli strumenti istituzionali per intervenire nel dibattito pubblico, e meriterebbe dunque di essere implementata.

«The soundscape composer and theorist Jacqueline Waldo has also questioned whether sound maps are able to effectively rea-

lize their aims, and reminds us of the hierarchies, fractures, and divisions that can arise even when project are well intentioned. [...] Waldock also points out issues of unequal access asking “will [sound] maps exclude the sounding words of those who cannot afford smart phones? And: have the makers taken into account the recording culture and norms that are produced and reiterated by these maps?” In term of the latter question, Waldock is especially concerned that sound maps reproduce dominant divisions of “gender, domestic and public, private and collective, poor and well-resourced”.» (Ouzounian, 2014; p 171 op cit. Waldock, 2011)

Da questa lettura le mappe sonore, ed in particolare le modalità della loro composizione, sollevano un problema epistemologico che riverbera direttamente nel quadro istituzionale. A questo proposito il lavoro proposto da Olivier Beläy fornisce elementi molto interessanti per reinquadrare il tema della costruzione di conoscenza ad uso dell’istituzione (Baläy, 2004). Seguendo una prospettiva interattiva - a cavallo tra mappatura sonora e mappatura di comunità - uno dei primi obiettivi del ricercatore francese è lavorare insieme ad individui di differenti estrazioni sociali per stimolare la maturazione di consapevolezza acustica. Il suono diventa in questo caso il veicolo per decontaminare e rigenerare il “senso di luogo” che vive spesso una profonda crisi nei contesti contemporanei; ri-umanizzare lo spazio pubblico restaurando il senso di appartenenza, ovvero dando spazio a quegli elementi sonori che si relazionano direttamente con la collettività.

Ci si può chiedere a questo punto: a cosa servono le mappature sonore? Per quale pubblico sono costruite? In che modo possono essere impiegate nel rinnovo dello spazio sonoro urbano?

Siamo certamente di fronte a un sistema di conoscenze che può potenzialmente informare la produzione e la progettazione dello spazio pubblico. La proposta di Beläy è di rimettere in gioco il livello qualitativo delle rilevazioni acustiche attraverso cui tendere alla costruzione di descrizioni da parte di “esperti” così come di “cittadini ordinari”. Si riconosce allora al “cittadino ordinario” una sensibilità a cui può difficilmente arrivare l’esperto, e contemporaneamente si attribuiscono all’”esperto” le sue specifiche competenze in una prospettiva comune che ha l’obiettivo di migliorare la qualità dell’am-

biente sonoro urbano.

Comprendere il grado di diffusione di un segnale acustico in un contesto abitato, ed esplorare l'importanza ad esso attribuita dai singoli individui, è una delle strategie adottate da questa metodologia di ricerca per penetrare ed indagare un particolare universo sonoro identitario. Questo perché la qualità dell'ambiente sonoro dipende soprattutto dal grado di riconoscibilità degli elementi acustici di cui è composto; dal rapporto che la collettività quotidianamente stabilisce con il proprio paesaggio sonoro.

Allora mappare questo sistema di conoscenze può effettivamente costituire un supporto ad un dibattito pubblico sullo sviluppo urbano, senza la pretesa di sostituirsi al corpo di strumenti istituzionali che affrontano questi temi ed elaborano di conseguenza strategie mirate di intervento. Si costruisce così attraverso il GIS (sistema di informazione geografica) un archivio in grado di discernere il modo in cui gli abitanti di un'area percepiscono i suoni del proprio contesto in relazione ai rilevamenti di osservatori informati. Mettendo a confronto le percezioni degli abitanti con i dati ricavati dal sistema informativo si può osservare l'aderenza o la discrepanza delle percezioni della collettività con quella rilevata dagli "esperti". È proprio la discrepanza dei dati, afferma il metodo di lavoro promosso da Balây, che suggerisce all'analisi la necessità di un intervento su un particolare contesto urbano. Il GIS - ovvero il sistema informativo esteso alla scala urbana - può quindi arricchirsi di dati temporali (legati ad esempio agli usi giornalieri degli spazi pubblici), può monitorare la densità di segnali acustici per tipologia, può costituire un mezzo di collezione della memoria sonora, e può infine essere utile come punto di partenza per una ristrutturazione dell'ambiente sonoro urbano e territoriale.

Una mappatura così intesa si dimostra molteplice: restituisce i sottotondi dominanti, identifica le varie forme di interazione sociale e mette in primo piano i patrimoni acustici ordinari, raccoglie le storie di vita in un'unità di comprensione che informa l'istituzione e stimola la consapevolezza acustica degli individui: «The map is open. It can be connected in all its dimensions [...] We can draw it on a wall, conceive it as a work of art, build it as a political action or as a form of meditation.» (Deleuze; Guattari, 1975)

In sintesi, per rispondere alla proliferazione di mappe sonore che non sembrano dimostrare attraverso il proprio processo di costruzione e le successive modalità del loro impiego, un effettivo valore d'uso per la pianificazione urbana, si può interpretare la pratica di mappatura sonora come una azione che necessita di una processualità e di un impianto narrativo senza i quali il prodotto finito si svuota del suo potenziale di trasformazione sociale.

«La mappa, scena totalizzante i cui elementi di origine disparata sono concentrati per formare il quadro di uno “stato” del sapere geografico, respinge davanti a sé o alle sue spalle, come dietro le quinte, le operazioni di cui essa è l'effetto o la possibilità. Resta sola a occupare la scena. I descrittori di percorso sono scomparsi. L'organizzazione riconoscibile nelle descrizioni dello spazio della cultura quotidiana si trova dunque rovesciata attraverso il lavoro che ha isolato un sistema di luoghi geografici.» (deCertau, 2001; p 181)

Così de Certau smaschera il quadro conoscitivo del processo di costruzione di una mappa riflettendo sulle operazioni di cui essa è effetto o possibilità. Se una mappa così intesa non ha la possibilità sollecitare uno sviluppo progettuale, la mappatura sonora può (e dovrebbe) ribaltare il potenziale implicito al suo farsi, ovvero esplicitare e riunire quei “descrittori di percorso” che dalla propria consapevolezza (sonora) possono indirizzare nuove prospettive progettuali.

4 Collective backgrounds



Luogo:

Besenello (Trento)

Data:

giugno 2014

Oggetto:

Residenza artistica dedicata alla ricerca sonora, alla registrazione ambientale, e alla *soundscape composition*. Gli artisti invitati sono chiamati ad interpretare attraverso il proprio lavoro il territorio della Vallagarina, a metà strada tra Trento e Rovereto, dominato dal castello di Beseno.

Committente:

Portobeseno Festival, Besenello (TR), giugno 2014

Realizzazione:

Nicola Di Croce

Articolazione:

La ricerca sonora condotta a Besenello si costruisce attraverso un archivio di suoni identitari e di testimonianze orali che segnano il rapporto tanto intimo quanto sociale tra suono e territorio. L'ascolto è allora direzionato dalle storie che punteggiano la residenza artistica; ogni elemento scelto conserva una dimensione narrativa che si tenta qui di svelare. Questo processo spinge lo spettatore prima di tutto a *riconoscere* i segnali della narrazione dell'ambiente in cui si trova immerso: in questo modo si eleva la pratica dell'ascolto a principale mezzo di indagine sull'identità locale.

Se i territori, i borghi e le città sono stratificazioni di storie e contesti, allora l'ascolto diventa il mezzo ideale per avvicinarsi ad essi, per seguirne lo scorrere nel tempo, per scoprire i racconti che conservano: il narratore diventa il paesaggio sonoro stesso. La registrazione ambientale è in questo caso lo strumento indispensabile per lavorare sul *contesto*, per raccogliere frammenti privati e ricomporli in una storia collettiva - di sottofondo appunto - che si apre infine al pubblico attraverso una *performance*. In questo quadro il valore analitico ed artistico dell'operazione si confondono.

Besenello è un piccolo paese non lontano dalla strada statale che collega Rovereto a Trento, ma abbastanza isolato da costituire una vera e propria *enclave* che fino agli anni '70 del novecento rappresentava un sistema chiuso sia socialmente che geograficamente.

«Besenello è stato quasi come un *maso* chiuso fino a vent'anni, trent'anni fa, c'era solo gente di Besenello. Anche perché quel chilometro di distanza dalla statale vuol dire..perché uno non ci passa da Besenello, ci deve venire apposta.» (Anziani intervistati al circolo Acli del paese)

«È sempre stato un paese rurale: contadini e artigiani», che ha subito forti emigrazioni, ma ha visto poi rientrare una buona fetta di popolazione che, nei paesi di accoglienza, ha rapidamente ristabilito le proprie economie. Il primo elemento che emerge dalle interviste è il rapporto con il territorio:

«C'è un detto; noi abbiamo una montagna lì, si chiama monte Scannupia, e Besenello fino agli anni della guerra, fino agli anni '50 sono vissuti grazie alla montagna, alla legna, dove si faceva tutto a mano, si portava su la slitta si riportava giù con le braccia..e qua nella valle, in Vallagarina, quando vedevano uno con le braccia lunghe dicevano: quello lì è di Besenello, a forza di tirare la slitta!»

L'impostazione delle interviste riprende, in una fase iniziale, il lavoro di Peter Cusack *Favourite sound project*: chiedere infatti quale sia il suono a cui ci si sente particolarmente legati porta subito la discussione su argomenti in cui il territorio svolge un ruolo centrale. Ogni suono identitario è allora un pretesto, un tramite per affrontare quelle questioni irrisolte che fanno capo al governo locale, o che descrivono i conflitti sorti da differenti abitudini e modalità d'uso dello spazio pubblico e privato.

«Noi siamo affezionati al suono delle campane, è tanti anni che lo sentiamo...Ad esempio quando hanno fatto il paese nuovo c'è stata della gente che si è lamentata, che non capiva..che disturbo da la campana? E invece disturba! Probabilmente per noi è un suono familiare..il richiamo del mezzogiorno..»

Dalla montagna si arriva alle pratiche quotidiane, al lavoro che gli artigiani svolgevano nel centro del paese che andava a comporre un ambiente sonoro che è impossibile ora ascoltare.

«I nostri suoni particolari sono i suoni degli artigiani, gente che lavora il legno, gente che lavora il ferro, e non c'è più..qua c'era proprio un fabbro, c'era la forgia lì dentro, no c'è più, quelli sono i nostri suoni, non so adesso è difficile sentire la gallina. Sai che prima di fare l'uovo la gallina canta no? Adesso è difficile sentirla perché ce ne sono pochissime, pochi hanno le galline, e una volta invece le galline c'erano in tutte le case..(con l'industrializzazione è cambiato tutto)»

I suoni della memoria locale accompagnano la storia dell'evoluzione della valle, la profonda trasformazione da un'economia di sussistenza alla crescita esponenziale dell'industria. Così i falegnami e

i fabbri cedono il passo alle aziende medie e grandi, e di pari passo i ronzii dislocati degli impianti di produzione si sostituiscono ai suoni delle attività prima svolte nel borgo.

Queste riflessioni scaturite dai numerosi incontri informali con gli abitanti dimostrano inoltre come la consapevolezza acustica non sia mai assente, ma sembra solo sopita. Provocando infatti l'interlocutore con un discorso più vicino alle tematiche sonore, le risposte sono sorprendentemente attinenti al quadro di ricerca sull'ambiente acustico. Emergono inoltre una serie infinita di relazioni che portano ad affrontare il tema della gestione del patrimonio immobiliare inutilizzato, sottolineando la profonda connessione tra ambiente sonoro e qualità dello spazio pubblico.

«Un paio di anni fa erano oltre 70 gli appartamenti sfitti, adesso saranno anche di più...si parla di 250 unità...dopo bisogna vedere se sono abitabili o meno...hanno espanso il paese nel senso di costruire case nuove senza preoccuparsi magari di dare degli incentivi, delle agevolazioni per ripristinare le vecchie case, ci sono state delle politiche sbagliate...ci sono tante case ristrutturate da privati ma sono lì ferme, perché non c'è neanche interesse a fittarle neanche: Besenello è un paese dove la gente sta bene anche economicamente...io volevo dire però non per affittarle ma per salvaguardare il territorio...invece di mettere a posto un ettaro di campagna, metti a posto le case vecchie...le fai vendere o le fai affittare.»

Dalla crisi dell'artigianato alla questione sollevata dai vuoti urbani il suono del contesto locale si presenta quindi come traccia alternativa per approcciare le politiche pubbliche, come stimolo per la maturazione di consapevolezza acustica delle fasce di popolazione più diverse.

Il processo di formazione dell'archivio rappresenta la prima fase di un percorso di indagine che si è continuamente alimentato del rapporto con gli abitanti del luogo. Il protagonista è qui il senso di appartenenza che un determinato suono ambientale suggerisce; si tenta così di stabilire il rapporto tanto presente quanto passato tra collettività ed elementi identitari del paesaggio sonoro.

Attraverso questa inchiesta emergono con estrema naturalezza i contesti culturali da cui le testimonianze provengono, si delinea un

quadro degli usi dello spazio e delle tradizioni locali che inevitabilmente soffrono dell'invecchiamento della popolazione e dello spopolamento dei piccoli borghi di valle. L'archivio è allora strumento di riflessione sulle questioni locali, ma diventa allo stesso tempo matrice di connessione col contesto e con gli elementi acustici a cui, come sullo sfondo di un quadro molto articolato, si presta troppo spesso scarsa attenzione. La *performance* finale, costruita attorno allo stesso archivio, assume i caratteri di un dispositivo che forza la pratica dell'ascolto, spingendo lo spettatore a riconoscersi nei segnali della narrazione dell'ambiente in cui si trova quotidianamente immerso: ogni ambiente evocato sarà allora identitario proprio nel momento in cui verrà ri-conosciuto. La consapevolezza all'ascolto è facilitata in questo modo da un universo familiare che l'atto performativo trasfigura e reinterpreta.

Conclusioni:

La residenza artistica offre da un lato l'occasione di immergersi nel contesto altoatesino con l'obiettivo di studiarne l'ambiente acustico, dall'altro diventa un pretesto per verificare il legame tra oralità, tradizioni locali e questioni territoriali.

Si procede con l'identificazione delle tracce acustiche identitarie presenti in un'area a forte carattere rurale per approfondire le tradizioni locali in disuso. Risulta allora evidente la relazione tra tracce identitarie e pratiche quotidiane che permettono un avvicinamento alle politiche da una prospettiva sonora. Si suggerisce allora una riflessione sulla tutela dell'ambiente attraverso la "tutela delle pratiche", ovvero sulla relazione invisibile tra pratiche quotidiane e produzione di ambiente acustico che va successivamente affrontata con strumenti di regolamentazione territoriale.

Tracce audio

8 - Besenello, borgo - min. 2.11

Registrazione effettuata lungo una delle strade del paese. La forte connotazione rurale del villaggio è evidente dal verso delle galline e dal canto di uccelli ed insetti, che disegnano un quadro abitativo in stretta connessione con sistema naturale.

Il suono di una campana è protagonista poi della scansione temporale del territorio, e dichiara, insieme al passaggio di un'automobile, la presenza di attività antropiche.

9 - Besenello, performance - min. 4:20

Estratto della performance conclusiva con cui è presentato il lavoro di campionamento del territorio della Vallagarina. Lo scopo è quello di legare ai temi emersi nelle interviste le registrazioni degli elementi sonori a cui un preciso racconto fa riferimento. È possibile ad esempio seguire la voce di un anziano signore che parla del suo rapporto con i suoni dell'acqua presenti nel borgo, facendo riferimento alla presenza di numerose fontane pubbliche utilizzate dalla comunità.

A questo livello verbale si somma quello sonoro, l'obiettivo è qui lasciare che sia l'acqua stessa a condurre la narrazione proponendo un esito musicale attraverso la manipolazione delle registrazioni ambientali.

2.5 Urban Sound Art: “sonic common” e rivitalizzazione dell’ambiente sonoro

L’ascolto è una pratica che rimanda, nel suo dispiegarsi, ad una dimensione allo stesso tempo artistica e sociale, in cui trova spazio un’attitudine molto vicina alla posizione espressa dal lavoro di John Cage sui modelli di fruizione e creazione dell’opera artistica. Attraverso l’ascolto si è infatti costantemente invitati ad abbandonare quella soggettività che tenta puntualmente di affermarsi; a muoversi verso una continua scoperta, verso un’accettazione della dimensione casuale degli eventi. L’arte sonora diviene allora il mezzo di auto-modificazione della nostra percezione del mondo laddove solo attraverso la rinuncia all’auto-espressione la nostra mente, che è nel mondo, può costituire un “fatto sociale”.

«Così intendo sbarazzarmi della concezione tradizionale secondo cui l’arte rappresenta un mezzo di autoespressione, sostituendola con la concezione che intende l’arte come mezzo di auto-modificazione, e ciò che altera è la mente, e la mente è nel mondo e costituisce un fatto sociale [...]. Noi cambieremo in modo meraviglioso se accetteremo le incertezze del cambiamento e questo condizionerà qualsiasi attività di progettazione. Questo è un valore.» (Cage, 1996; p 315)

Con questa affermazione, e attraverso la sua costante ricerca artistica e musicale, Cage stravolge il canone consolidato di fruizione artistica, e stimola - parallelamente al lavoro portato avanti da Murray Schaefer - la proliferazione delle pratiche artistiche legate al suono e interessate al suo rapporto con l’ambiente urbano.

La *Urban Sound Art* si delinea quindi come corpo delle pratiche artistiche che affrontano costantemente, attraverso il proprio intervento, il tema delle trasformazioni urbane e della consapevolezza all’ascolto. L’obiettivo di un gran numero di progetti, realizzati partendo da presupposti differenti, e con approcci che conducono ad esiti altrettanto diversi, è quello di rivitalizzare l’ambiente sonoro, e prima ancora lo spazio pubblico, attraverso l’uso consapevole della pratica dell’ascolto. Questo corpo di progetti, raramente incluso in un percorso di pianificazione urbana, ha però una responsabilità

enorme nell'indirizzarsi a quel pubblico che perde gradualmente le sue capacità percettive, a quella collettività ormai assuefatta ad una qualità acustica urbana che le impedisce di instaurare un rapporto con i segnali distintivi del territorio, dunque con gli elementi sonori identitari.

Se con la perdita della facoltà di discernimento delle caratteristiche dell'ambiente sonoro si perde il legame che gli individui instaurano con lo spazio pubblico, allora recuperare un'attenzione e una dimensione di ascolto critico porta a recuperare quello stesso spazio pubblico che è storicamente sede del discorso sociale e politico. La pratica della passeggiata sonora (*soundwalk*), inaugurata e teorizzata da Hildegard Westerkamp si inserisce qui come strumento di conoscenza intimamente connesso alle dinamiche politiche della città e del territorio. La *soundwalk* è infatti un tramite molto evocativo per la maturazione di consapevolezza acustica. Attraverso un ascolto collettivo (e in parte guidato) ogni partecipante è stimolato ad una continua interazione col contesto, è invitato a sollecitare il proprio quadro percettivo, ad aprirsi alla scoperta di un universo inesplorato e ricchissimo di tracce da seguire ed imparare a decifrare.

«The closer we observe our environmental formations and conditions, the more acoustic possibilities we may discover in them. And once we have learned to differentiate sound qualities we will have become more discriminating and will no longer accept bad acoustic situations. This kind of acoustic consciousness can be applied on all our soundwalks, in fact, even in our everyday life. We can observe the shapes of the environment and determine by ourselves how they influence the acoustics. Thus let us go on a soundwalk in which the structure of our environment plays a major role. The main theme we will listen to on this walk will be the wind and the ever-changing voices it produces.» (Westerkamp, 2007; p8)

Le passeggiate sonore riportano l'attenzione degli individui verso una dimensione collettiva, inter-soggettiva, a cui rimanda la definizione stessa di identità sonora. A questo proposito risulta molto utile riprendere il concetto di *sonic common* teorizzato dai *sound artist* Bruce Odland e Sam Auinger (insieme O+A). *Sonic common* riguarderebbe infatti «any space where people share an acoustic environment and

can hear the result of each other's activities, both intentional and unintentional.» (Auinger & Odland, 2009; p 64)

Dunque seguendo la definizione proposta la responsabilità della qualità di un ambiente acustico cade inevitabilmente (sia essa consapevole o inconsapevole) sui cittadini che attraverso le proprie pratiche quotidiane, ovvero tramite le personali scelte e gli usi dello spazio, contribuiscono a comporre il proprio paesaggio sonoro. Così facendo la collettività non fa altro che accettare lo *status quo*, ovvero concorre alla diffusione di quegli stessi elementi sonori che si trova poi spesso a criticare, o che considera indesiderabili sebbene necessari (dal traffico cittadino all'inquinamento acustico aeroportuale). In questo modo Odland e Auinger evitano con risolutezza che le responsabilità vengano attribuite ad un organismo istituzionale non meglio identificato, tentando invece di riportare l'oggetto del discorso sulla qualità dell'ambiente acustico alle comunità che ne sono direttamente coinvolte. Che si parli di rumori indesiderati o di vero e proprio inquinamento acustico, l'ambiente sonoro risulta spesso assimilabile all'arena dei conflitti identitari; laddove si relaziona a diverse *routine*, ovvero vive la costante sovrapposizione di approcci spaziali e sociali sensibilmente diversi tra loro (Pecqueux, 2013).

Uno scopo della *Urban Sound Art* è allora passare dallo schema proposto dal *sonic common*, ad un *sonic common* riconosciuto e condiviso dalla collettività. Per ottenerlo risulta indispensabile intervenire sulla maturazione di consapevolezza all'ascolto, che diventa in questo caso costruzione di una comunità che per l'occasione si dimostra capace di riconoscere, salvaguardare o modificare un determinato ambiente sonoro. Il rischio di un mancato riconoscimento delle caratteristiche sonore di un certo ambiente ricade infatti sulla collettività stessa che subisce suo malgrado le dinamiche di governo della città e del territorio a cui il contesto acustico puntualmente rimanda.

Se tali dinamiche spesso alterano o sostituiscono il senso di luogo con un suo simulacro, queste pratiche artistiche si propongono di "mettere alla prova", di stimolare le differenti sfere della società per costruire una coscienza di patrimonio collettiva.

Si può così affermare che la *Urban Sonic Art*, e più in generale le pratiche artistiche legate al mondo sonoro, siano di fatto i principali testimoni dell'esigenza di far maturare nei cittadini e nelle istituzioni la consapevolezza del ruolo che l'ascolto svolge nella qualità dell'am-

biente urbano. Infatti queste pratiche interrogano direttamente (o indirettamente) le politiche urbane dedicate alla regolazione acustica, chiedendo alla pianificazione di rivolgere attenzione all'universo sonoro, di lavorare sulla consapevolezza all'ascolto, ovvero di migliorare la qualità dello spazio sonoro urbano (Flügge, 2014). Ecco allora che esplicitare questa trasformazione percettiva - maturare la consapevolezza del ruolo svolto dall'ascolto nella qualità dello spazio pubblico - consente ad una collettività acusticamente informata di indagare attraverso il paesaggio sonoro il proprio contesto sociale e politico.

Come allora incoraggiare senza insegnare? Come stimolare senza dare istruzioni?

In questo quadro l'arte partecipativa avvia una riflessione per cercare risposte a queste domande, ridefinendo le modalità ed i confini del coinvolgimento delle collettività.

2.6 Apprendere ascoltando: casi ed esperienze di empowerment

Seguendo questa prospettiva, particolarmente interessante è il contributo di Ultra-Red, collettivo militante nato nel 1994 a Los Angeles, che ha fatto della ricerca sull'ambiente sonoro il centro del proprio percorso artistico. Il gruppo individua infatti lo spazio acustico come il testimone delle relazioni sociali e ne propone l'esplorazione attraverso l'incontro con le organizzazioni coinvolte in lotte politiche. Da loro stessi definita "militant sound investigation", questa attitudine alla *ricerca sonora partecipata* ha come presupposto il coinvolgimento diretto dei cittadini e delle comunità locali attorno ad un tavolo di discussione che utilizza il suono come strategia di dibattito sui temi della marginalità urbana, delle politiche educative e lavorative, delle questioni abitative e delle discriminazioni nello spazio pubblico. La sperimentazione metodologica è dunque cruciale: il collettivo militante stabilisce e mette in atto una costante relazione tra suono e partecipazione: tende ad un prodotto di sintesi tanto sonoro quanto performativo che stimoli l'identità di ogni singolo e sottolinei la natura processuale (e non formale) dell'"opera" (Ultra-Red, 2014).

«The more you bring people into discussion, the more they start to understand that sound and urban sound is not sound that is just around them, but that they also realize how much they are part of the urban sound, and how much it has to do that urban sound is also an information about our society and the way we organize our interactions.» (Auinger, 2012; p2)

Il percorso fin qui tracciato ridefinisce l'ascolto come dispositivo di *empowerment*, ovvero strumento di apprendimento, coinvolgimento ed attivazione di una collettività verso l'auto-rappresentazione che qui diviene auto-ascolto. Se infatti l'ascolto è per sua natura pratica relazionale, interattiva, l'arte sonora urbana - che sceglie di interrogare tanto lo spazio pubblico quanto la sfera privata - innesca di conseguenza un processo partecipativo nella misura in cui è disposta a sottolineare la sua natura relazionale. Si vuole così abbracciare una dimensione allo stesso tempo artistica e sociale, o meglio artistica proprio perché sociale (Cage, 1996). Solo abbandonando l'autorialità che tenta di dominare i processi artistici ed istituzionali, e solo muo-

vendosi verso una scoperta e un'accettazione dell'*altro* - del diverso che è in grado di trasformarci - si potrà interpretare l'ascolto come processo artistico e mezzo di auto modificazione della nostra percezione del mondo. Tale è la premessa necessaria per costituire un fatto sociale e un elemento critico di trasformazione dall'interno.

Prima ancora di promuovere un processo inclusivo, la pratica artistica ha però spesso provocato l'opinione pubblica, esaltando il carattere evocativo del suono ed arrivando a trattare la diffusione acustica come vero e proprio dispositivo in grado di competere con un'arma da guerra. A questo proposito William Burroughs delinea lo scenario di un finto conflitto innescato da diverse sorgenti sonore poste in differenti angoli dello spazio pubblico:

«Protestors have been urged to demonstrate peacefully, police and guardsmen to exercise restraint. Ten tape recorders strapped under their coats, playback, and record controlled from lapel buttons. They have pre-recorded riot sound effects from Chicago, Paris, Mexico City, Kent/Ohio. if they adjust sound levels, they will not be detected. Police scuffle with the demonstrators. The operators converge. Turn on Chicago record, play back, move on to the next scuffles, record playback, keep moving. Things are hotting up, a cop is down groaning. Shriill chorus of recorded pig squeals and parody groans. Could you cool a riot by recording the calmest cop and the most reasonable demonstrator? Maybe! However, it's a lot easier to start trouble than to stop it.» (Burroughs, 1970 op cit. Bain, 2008; p 162)

La diffusione sonora, riprendendo la procedura del cut-up elaborata da Burroughs, può diventare così un'arma altamente disorientante e difficilmente indirizzabile, in quanto capace di creare un'illusione attorno alle pratiche in atto nello spazio pubblico. L'interesse è posto in questo caso nelle potenzialità evocative del suono, nei dettagli impercettibili che agiscono anche inconsapevolmente sulla mente, stimolando reazioni o favorendo l'insorgere di determinate sensazioni. La provocazione di una battaglia innescata da registrazioni precedentemente realizzate durante conflitti e manifestazioni rivela dunque il carattere sottilmente efficace di un segnale acustico nel provocare

una serie di sensazioni che per natura risultano difficilmente controllabili.

Procedendo così dalla psicoacustica alle tecniche di controllo, e passando attraverso la partecipazione e l'azione politica, la *Urban Sound Art* ha nel corso degli anni esplorato i molteplici approcci alla dimensione urbana, arrivando a suggerire un vero e proprio metodo di avvicinamento a specifiche questioni urbane, metodo che si declina in proposte di intervento articolate sul potenziale trasformativo implicito suggerito dal suono.

Possiamo citare allora il lavoro di Andres Bosshard ed il suo garden design-based model con cui l'artista svizzero interviene nella composizione del paesaggio sonoro dello spazio pubblico introducendo l'uso di vegetazione capace di creare spazi dinamici e aperti all'interazione con i cittadini. O ancora, possiamo segnalare il lavoro del sociologo urbano austriaco Detlev Ipsen, che si è interessato al rapporto tra disegno urbano e ambiente acustico. Il paesaggio sonoro è interpretato in questo caso come vera e propria materia di progetto: un flusso concreto capace di suggerire direzioni, o di favorire collegamenti tra ambiti urbani. Seguendo questa suggestione l'ambiente sonoro, inteso come risultato di un sistema di pratiche quotidiane, potrà allora essere "progettato" a partire dalla giustapposizione tra attività più o meno gradevoli, più o meno "rumorose" etc.

Gli approcci appena descritti, se da un lato cercano una continua relazione tra pratica artistica e progetto urbanistico, si dimostrano tuttavia incapaci di penetrare nel vivo delle dinamiche socio-politiche e necessitano, in questo contesto, di essere sostenute da un corpo di conoscenze certamente più sofisticato. A cavallo tra paesaggio sonoro e pianificazione, la relazione suono/spazio pubblico è invece largamente approfondita dal già citato gruppo O+A. Odland e Auinger, lavorando spesso a stretto contatto con la municipalità e le istituzioni preposte alle trasformazioni urbane, hanno sviluppato un metodo sensibile ed efficace per affrontare, ad esempio, quei particolari contesti in stato di degrado o di sotto utilizzo con l'obiettivo di riconfigurarne l'atmosfera a partire dall'ambiente acustico.

Il lavoro del gruppo testimonia quanto un intervento mirato sul paesaggio sonoro abbia come risultato un incredibile miglioramento della percezione di sicurezza e di comfort in aree marginali o con

problemi di sicurezza. Nel progetto *Harmonic Bridge* ad esempio, lo spazio abbandonato ai piedi di un ponte molto trafficato situato nella città di North Adams (Massachusetts) è rivitalizzato attraverso l'introduzione dei suoni stessi del ponte, filtrati e resi "armonici" dall'installazione di un sistema di tubi risonanti. Il ritrovato uso dell'area testimonia l'immediata ricaduta dell'intervento sulla qualità dello spazio pubblico, e dimostra il potenziale strategico del suono sul miglioramento del senso di sicurezza di un contesto precedentemente percepito come "pericoloso".

Quest'attenzione al paesaggio sonoro smaschera inoltre con molta facilità gli errori di un progetto di piano spesso concepito a tavolino, dove i principali attori economici evitano di instaurare una relazione preliminare con i diretti interessati, producendo danni tanto tangibili (urbanistici) quanto intangibili (colpendo ambiente sonoro).

«I think involving people is that where the arts could come into play. [...] When there is a human person behind the project, a person who is there and works in the area, then I think artists and art could be a wonderful trigger. And secondly, what would help, if the knowledge about the area would reach the authorities, authorities should have to do a personal training on the area, there are so many planning and studies done, so many decisions are made, but without a real understanding of the scope. The city planners should do soundwalks with Peter [Cusack] for example, so that the authorities become part of the area, come into it. Even in a little city like Bonn I found big urban planning mistakes, and responsible persons said afterwards "Oh, I have planned it at my desk, and on my computer it looked wonderful." The real momentum of planners and designers getting there is an extremely important point!» (Auinger, 2012; p2)

A fronte di tutti questi esempi, possiamo allora suggerire un'implementazione dell'approccio alla pianificazione attraverso un'attenzione critica all'ambiente sonoro e alle pratiche artistiche che si sono misurate con il tema del paesaggio sonoro, e che hanno sviluppato metodologie di analisi e di inclusione della collettività assolutamente indispensabili per il miglioramento della qualità dello spazio pubblico. In questo senso l'*empowerment* stimolato dall'ascolto sintetizza

un duplice apprendimento: istituzionale e collettivo.

Manifestare un processo inclusivo teso alla consapevolezza acustica ci porta infine a leggere la pratica artistica e la ricerca urbana - dunque la pianificazione e il disegno di politiche pubbliche - come facce della stessa medaglia, dove senza confini precisi l'una si sovrappone all'altra e dove è spesso l'arte, attraverso i suoi linguaggi, a stimolare quei rapporti sensibili che tendono alla maturazione della relazione intimamente politica tra individuo, collettività e territorio.

«When the highway departments change the roads from cobblestones into a flat pavement, that is an intervention. When the Deutsche Bahn builds Berlin-Ostkreuz Station differently that's also an intervention. When you make a playground in the middle of a square, all of those things are interventions. The question is not if it's necessary to have an intervention or not, the question is what is the intervention, how does it work, is it appropriate? It can be an artistic intervention, it can be a street improvement, it can be an educational project. They all have an effect on the soundscape. And to separate the arts away from all this makes no sense to me!»
(Cusack, 2012; pp 3-4)

3 Verso un'epistemologia dell'ascolto

«Sound gives answers about the energy flows of space. The relationship between energy, surprise and so forth is interesting about cities. And diversity is when you are interrupted by an unexpected bird call, it's that kind of diversity which helps to move away from your usual tracks.» (Aunger, 2012; p 3)

«I would like that sound becomes a natural part, an input source for the city discourse, for the daily life discourse, and that people realize that listening and sound is maybe one of the major forces in the war of attention between reality and virtuality.» (*ivi*, p 4)

Nel definire l'ascolto come pratica relazionale, come metodo indiziario e come strumento di rappresentazione e trasformazione della città e del territorio l'obiettivo è che questa pratica possa diventare un valido strumento di supporto all'osservazione. Se infatti un supporto risulta indispensabile per dare all'analisi nuove prospettive, bisognerà allora dedicarsi alle premesse, ma soprattutto agli esiti a cui l'ascolto può contribuire nel tentativo di ibridare quel sistema di conoscenza che ha storicamente eretto barriere apparentemente insuperabili tra cultura accademica e cultura orale, così come tra linguaggi artistici e linguaggi analitici.

3.1 L'ascolto nella ricerca sociale: la rivoluzione del microfono

La possibilità di fissare un suono su un supporto, e di conseguenza di poterlo riprodurre, nasce nel 1877 quando Thomas Edison, brevettando il fonografo, dà ufficialmente inizio alla registrazione audio. L'applicazione di questa invenzione è destinata prima a luna park e fiere locali, poi ad aziende di telefonia e comunicazione, per arrivare subito dopo all'industria musicale. Ma sarà solo nel secondo dopoguerra che la tecnologia necessaria a fermare un dato audio su un supporto magnetico si affermerà a tal punto da iniziare ad essere impiegata da alcune discipline di ricerca sul campo, prima tra tutte l'etnomusicologia. Quella che era definita "musicologia comparata" è stata ridefinita "etnomusicologia" proprio perché a nuovi strumenti di indagine corrispose un ripensamento del ruolo svolto dal ricercatore: da semplice catalogatore e da analista il suo compito fino ad allora non aveva mai contemplato la raccolta di documentazione diretta sul campo. Si assiste così ad un profondo ripensamento della pratica di ricerca, che ha interiorizzato la lezione etnografica per meglio calarsi nel contesto in esame e per garantire quindi una migliore comprensione dello stesso.

L'etnomusicologia italiana nasce con la spedizione di Ernesto de Martino e Diego Carpitella in Basilicata nel 1952; da questo viaggio prende corpo il primo archivio di canti della tradizione popolare italiana, che non solo rappresenta una raccolta musicale inestimabile, ma ha permesso allo stesso de Martino di studiare, attraverso i canti funebri, l'elaborazione del lutto e l'influenza della magia in Lucania e nel meridione del secondo dopoguerra.

Il centro della ricerca di de Martino punta al concetto di *crisi della presenza* e alla sua relazione con l'assenza di possibilità decisionale del popolo rurale lucano. L'affidarsi ad un ordine magico che sottrae individui e collettività alla responsabilità di qualsivoglia azione socialmente orientata sembra quindi la causa dell'immobilismo sociale rilevato dall'etnologo:

«in Lucania un regime arcaico di esistenza impegna ancora larghi strati sociali, [...] l'angusta memoria di comportamenti razionali efficaci con cui fronteggiare realisticamente i momenti critici dell'esistenza [...]. L'immensa potenza del negativo lungo tutto

l'arco della vita individuale, col suo corteo di traumi, scacchi, frustrazioni, e la correlativa angustia e fragilità di quel positivo per eccellenza che è l'azione realisticamente orientata in una società che "deve" essere fatta dall'uomo e destinata all'uomo, di fronte ad una natura che "deve" essere senza sosta umanata dalla demiurgia della cultura: ecco - si dirà - la radice della magia lucana come di ogni altra forma di magia.» (De Martino, 2001; p 89)

Questa assenza di possibilità decisionale del popolo rurale lucano si riflette in un'immobilità che da un lato si aggrappa ad un consolidato ordine magico, dall'altro si annulla, evitando così un riscatto culturale: «mette in luce il rischio che la stessa presenza individuale svanisca come centro di decisione e di scelta, e naufraghi in una negazione che colpisce la stessa possibilità di un qualsiasi comportamento culturale». «Ora in queste condizioni di labilità della presenza si innesta la funzione protettiva delle pratiche magiche» (*ivi*, p 90).

Si tratta qui di un primo uso strumentale di un archivio di registrazioni audio per analizzare, non tanto un linguaggio strettamente musicale, quanto una serie di elementi cruciali per la comprensione delle dinamiche sociali nella cultura popolare.

Questo esempio ci offre poi la possibilità di riflettere sul concetto di distanza - tanto geografica quanto culturale - e di declinarlo seguendo il tracciato offerto dalla cultura orale: l'ascolto si rivela allora il mezzo privilegiato per indagare i contesti che storicamente si sono espressi, ed hanno pertanto costruito il proprio sistema culturale, attraverso il mezzo orale; contesti che data la loro posizione marginale, non hanno mai sviluppato un sistema normalizzato di comunicazione, affidandosi esclusivamente allo scambio verbale.

Muovendoci dagli Appennini alle Alpi, il tema della registrazione audio - insieme a quello dell'esclusione e della marginalità - si affianca all'intervista, alle storie di vita che Nuto Revelli nell'immediato secondo dopoguerra raccoglie e riporta nei suoi scritti per raccontare, attraverso le testimonianze contadine, il *mondo dei vinti*: ovvero il contesto di coloro che forse per ultimi sono stati testimoni di un mondo in inevitabile trasformazione.

La memoria è qui stimolo per un continuo racconto, un invito a non dimenticare, uno strumento di giustizia e un antidoto alle fal-

sificazioni spesso generate dalla retorica. Partendo dall'uso del magnetofono, Nuto Revelli registra duecentosettanta storie, le rimonta e successivamente le trascrive rispettando le strutture dialettali con l'obiettivo di ricreare una narrazione corale che si dimostra essere un profondo invito all'ascolto del territorio.

Quello di Revelli è stato un lavoro meticoloso di ricucitura di una memoria fatta non tanto di "letteratura" quanto di parole in dialetto, di modi di fare, di legami col territorio che sarebbero di lì a poco andati perduti, schiacciati dall'industrializzazione. L'indagine portata avanti ne "Il mondo dei vinti" rappresenta un'inchiesta sul margine che lascia, forse per la prima volta, parlare i protagonisti stessi di alcune delle aree che con più difficoltà hanno affrontato i cambiamenti dello scorso secolo: il Piemonte ed in particolare il cuneese.

«Ma una cosa è inventariare queste miserie, e magari "tornirle", magari abbellirle letterariamente, e un'altra cosa è ascoltare centinaia di testimonianze e poi trascriverle come tanti testamenti. È tutto qui il senso della mia ricerca, nel dare un nome e un cognome ai "testimoni", nel rispettare, senza mai forzare, senza mai distorcere, i loro discorsi.» (Revelli, 2005; intr. xxxi)

Di tutto questo insieme di interviste l'interlocutore privilegiato resta spesso l'anziano:

«i miei interlocutori più validi sono i vecchi, perché sanno. I vecchi sono narratori e attori straordinari. Accettano sempre il dialogo, hanno fame di parlare.» (*ivi*, intr. xxix) Qui si apre un altro importante aspetto metodologico; l'anziano intervistato ricuce con estrema dedizione le memorie storiche seguendo il suo personale schema, il suo filtro inevitabilmente distorto dai danni subiti in una vita di stenti e fatica. Allo stesso tempo però la sua narrazione è tremendamente lucida e attenta a descrivere la sua condizione subalterna. Il silenzio creato dall'isolamento degli anziani è interrotto da questo barlume di luce; l'intervista ha infatti la capacità di ridare speranza, di rimettere le carte in gioco, è in sostanza un elemento di autoco-scienza, di auto rappresentazione: «È nel confronto delle voci che i miti si ridimensionano, che i miti crollano.» (*ivi*, intr. xxxii)

Per penetrare in questo mondo aspro e solitario Revelli sa bene che

deve relazionarsi utilizzando il dialetto, adeguando il suo registro all'interlocutore senza sbilanciarsi nei commenti e sostenendone invece il discorso. Per queste ragioni la registrazione audio è il mezzo scelto per portare avanti l'inchiesta, proprio perché:

«Il magnetofono non disturba, non distrae, non intimidisce il testimone. A volte lo responsabilizza. Per alcuni dei testimoni più vecchi il magnetofono è una scatola qualunque, persuasi tutti i testimoni è una scatola che “ascolta e scrive tutto”.» (*ivi*, intr. xxxii-xxxiii)

In questa prospettiva lo strumento della registrazione si presenta come primo dispositivo di conoscenza territoriale, che individua i soggetti intervistati come protagonisti della narrazione, e dà loro ascolto senza secondi fini se non quelli della ricerca e dell'archiviazione di un sistema di memorie che si perdono con le trasformazioni del territorio e del sistema economico. Dagli esempi di DeMartino e Revelli l'ascolto e la marginalità procedono infatti di pari passo; entrambi i ricercatori si concentrano su ambiti territoriali che mostrano problematiche di difficile inquadramento e suggeriscono, attraverso la propria etica, una dimensione della ricerca profondamente politica.

La rivoluzione permessa dall'uso del microfono condiziona non solo lo sviluppo dell'etnografia e dell'antropologia, influenza infatti profondamente anche la storiografia. Dalla seconda metà del novecento, infatti, le fonti orali hanno profondamente inciso sull'approccio di ricerca dello storico, dando la possibilità da un lato di ricostruire - attraverso l'incrocio di testimonianze - fatti altrimenti rimasti oscuri e mai verificati, e dall'altro di indagare, attraverso il linguaggio, gli errori e l'immaginazione degli intervistati, il contesto in cui la fonte storica si muove e si trasforma. Si parla quindi di *Storia orale* per indicare l'apporto delle fonti orali nella storiografia:

«Le fonti orali, come tutte le altre, andranno sottoposte ai normali procedimenti della critica storiografica per accertarne attendibilità e utilizzabilità, né più né meno dei documenti d'archivio. Ma il passaggio da fonti orali a storia orale implica trasformazioni più

rilevanti. Significa infatti trattare queste fonti non come materiale aggiuntivo, ancillare, rispetto ad altre fonti più “canoniche,” bensì impostare sulla centralità delle fonti orali un altro tipo di lavoro storiografico. Infatti l’uso critico delle fonti orali implica procedimenti e atteggiamenti diversi che derivano dal diverso processo di formazione della fonte orale.» (Portelli, 2010; p1)

Assistiamo così ad una reimpostazione delle basi stesse su cui poggia il lavoro storiografico, ad un approccio che necessita di uno storico che reperisce direttamente le informazioni di cui necessita, e che partecipa dunque delle fonti da reperire nella misura in cui è in grado di influenzarle.

«Ne deriva dunque che la storia orale è un’arte, oltre che dell’ascolto, della relazione: la relazione fra persone intervistate e persone che intervistano (dialogo); la relazione fra il presente in cui si parla e il passato di cui si parla (memoria); la relazione fra il pubblico e il privato, l’autobiografia e la storia; la relazione fra oralità (della fonte) e scrittura (dello storico).» (*ivi*, p2)

Si tratta quindi di un delicato lavoro relazionale - che qui si avvicina ad un avvicinamento empatico - grazie al quale penetrare nell’oggetto di indagine per far emergere quei nessi celati, o quelle testimonianze inesatte ma collettive che ridefiniscono l’intero quadro in esame. Ad esempio, lavorando sulle memorie delle Fosse Ardeatine - anche a partire dagli atti dei processi redatti dagli alleati nel 1945 - Portelli arriva infatti a smentire quell’immaginario ampiamente condiviso secondo cui i partigiani sarebbero stati responsabili della strage, responsabilità che è stata invece politicamente costruita solo dopo la vicenda. Quegli stessi nessi celati possono inoltre spostare completamente l’attenzione verso elementi apparentemente distanti, eppure centrali nell’indagine. Così Portelli nel corso della stessa ricerca, raccogliendo le testimonianze dei familiari delle vittime, si imbatte nel racconto delle molestie sessuali a cui erano andate incontro le vedove delle vittime: si ricostruisce così una storia privata che denuncia un’offesa mai raccontata prima. Solo attraverso la pratica di ricerca orale lo storico ha la possibilità di scoprire alcuni particolari contesti che necessitano di una relazione per emergere, di

un momento inter-personale; solo il microfono può allora penetrare sottilmente in questa relazione senza il timore di violare lo sguardo, di denunciare pubblicamente l'offesa attraverso il volto.

Ci si avvicina così alla struttura stessa del linguaggio, all'analisi dell'enunciazione e all'intonazione come elementi indispensabili alla linguistica per analizzare un'espressione orale e sviscerarne i significati politici e sociali. Particolarmente interessante infatti in un'enunciazione - che è sempre per sua natura dialogica - è il grado di ciò che può essere sottointeso, e di conseguenza il dato che viene condiviso implicitamente, ovvero il sistema comune di valutazioni e posizioni.

«Quindi l'espressione verbale - l'enunciazione - non riflette solo passivamente la situazione. Essa ne rappresenta la soluzione, diviene la sua conclusione valutante ed al tempo stesso la condizione necessaria per il suo sviluppo ideologico.» (Bachtin, 1980; p 113)

Proseguendo in questa direzione, un ruolo importantissimo va dato all'intonazione, definita da Bachtin come espressione sonora della valutazione sociale. Prendendo in esame una conversazione, un qualsiasi cambio di uditorio provocherà inevitabilmente in chi parla un nuovo "orientamento sociale" nell'enunciazione, e modificherà dunque la composizione della struttura stilistica utilizzata. Nell'affermare questo Bachtin precisa come qualsiasi rapporto che si instaura tra una situazione ed un uditorio sia un *rapporto di classe* che si riflette nelle forme dell'enunciazione (dunque nell'intonazione). La parola allora acquista lo stato di segno ideologico: «Per questo, qualsiasi segno ideologico prodotto dalla storia umana non solo riflette ma inevitabilmente rifrange tutti i fenomeni della vita sociale.» (*ivi*, p 116)

Attraversando le teorizzazioni sul linguaggio, le conquiste della storiografia orale e quelle dell'antropologia e dell'etnomusicologia possiamo affermare come la tecnologia della registrazione audio abbia permesso ad ambiti disciplinari molto distanti tra loro di sensibilizzare la pratica stessa dell'ascolto, spingendola ad affermarsi come un vero e proprio strumento di indagine.

L'obiettivo è ora quello di stabilire una relazione tra l'ascolto dei contesti storico-culturali e ambientali, ed il quadro delle trasforma-

zioni urbane e territoriali. Solo interrogando il corpo delle scienze sociali potremo allora inquadrare il tema dell'ascolto a cavallo tra pratiche quotidiane e politiche pubbliche.

#5 Sonic territories in motion



Luogo:
Grenoble (Francia)

Data:
maggio - luglio 2015

Oggetto:
Ricerca condotta durante un periodo di visiting presso il CRESSON: *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain*, Università di Architettura di Grenoble.

Il principale tema di indagine riguarda la territorializzazione sonora di alcuni gruppi di senzatetto nel centro storico di Grenoble, e le sue ripercussioni nei rapporti tra senzatetto ed abitanti. Se questa territorializzazione acustica contribuisce a comporre *ambient* mutevoli ed in aperto contrasto con l'ambiente sonoro urbano, ci si interroga allora sulla necessità di convivenza tra diversità. L'alterità dell'ambiente sonoro porta quindi ad un costante momento di confronto tra collettività, è stimolo per una profonda riflessione sulle trasformazioni urbane e sulle identità sonore esperite dalla collettività.

Promotore:
CRESSON

Progettista:
Nicola Di Croce

Articolazione:

Questa ricerca si pone l'obiettivo di esplorare la dimensione politica dell'ambiente sonoro dello spazio pubblico di Grenoble, con particolare attenzione ai senzatetto, alla territorializzazione acustica da essi prodotta, e al grado di "disturbo" percepito dai cittadini.

L'indagine cerca una risposta alle seguenti domande:

- Quali tracce sonore mettono in evidenza i contrasti e le differenze rispetto alla percezione "comune" di cui i cittadini fanno quotidianamente esperienza?
- Possiamo parlare di marginalità attraverso l'ambiente sonoro, e ancora identificare quelle particolari pratiche quotidiane che interessano e animano lo spazio pubblico?

Il silenzio è forse la prima peculiarità incontrata durante le ricognizioni effettuate a Grenoble. Esplorando ed ascoltando il paesaggio sonoro dello spazio pubblico l'attenzione è stata subito catturata dall'inspiegabile assenza di pratiche quotidiane che producessero specifici segnali sonori. In altre parole, l'assenza di usi dello spazio pubblico riverberava nel silenzio delle sue strade e delle sue piazze. Perfino il mercato centrale era silenzioso durante la mattina; allo stesso modo i percorsi pedonali del centro diventavano deserti alla chiusura dei negozi. Ho gradualmente iniziato a comprendere come questo silenzio ordinasse ogni segnale acustico, lo invitasse a prendere il proprio "posto" così da impedirmi di scoprire le dinamiche che stava celando.

Ad esempio, caffè e negozi occupano quotidianamente l'ambiente sonoro del centro cittadino attraverso musiche di intrattenimento; i campanelli suonati dai conducenti dei numerosi tram risuonano ad ogni incrocio per richiamare i passanti sulle rotaie; contemporaneamente il suono delle ruote di bicicletta (il mezzo di trasporto più usato in città) risulta chiaramente ascoltabile, testimoniando come il livello complessivo di traffico non arrivi a mascherare questa ricchezza di dettagli.

O ancora, musiche tradizionali sono diffuse nelle strade dai chioschi e dai negozi del quartiere multietnico di *Saint Bruno*; la vita pubblica nei parchi è vivace ed offre un'ampia gamma di attività: dai campi di gioco per bambini a festival musicali ed eventi sportivi.

Da un lato si potrebbe affermare che tutti questi elementi sonori riflettono un ambiente ordinario e certamente ben “organizzato”, ma dall’altro lato ci si accorge come siano proprio alcuni elementi di “disturbo” a rompere l’ordine appena descritto. Seguendo il senso comune proposto dalla ricca città ai piedi delle Alpi, si potrebbe affermare che il gran numero di senzatetto che è possibile incontrare in città costituisce una presenza sgradevole e sicuramente distante dal quadro appena descritto.

In particolare, lo spazio pubblico dove il “disturbo” è maggiore - ovvero dove è percepibile una più marcata diversità tra segnali sonori - riguarda il cuore del centro cittadino ed in particolare il giardino centrale (*Jardin de Ville*) e le sue immediate prossimità. Il *Jardin de Ville* è il giardino pubblico dove partono “Le bolle” (*Les Bulles*), ovoidi costruite per collegare il centro alla Bastiglia: una antica fortificazione costruita sulla montagna su cui la città si affaccia, che rappresenta ora una delle sue principali attrazioni turistiche. Subito fuori del *Jardin de Ville*, *Place Grenette* si presenta come una piazza piena di ristoranti, negozi e centri commerciali (*Galerie Lafayette*, *Fnac*..) che caratterizzano fortemente l’atmosfera dello spazio pubblico.

Proprio in questo quadro, e raramente altrove, è possibile fare esperienza di un ambiente sonoro “alternativo” creato dalla massiccia presenza di senzatetto accampati nel *Jardin* e agli angoli di *Place Grenette*. Qui è possibile ascoltare lo sviluppo sonoro delle loro pratiche quotidiane: inusuali per un centro storico e capaci di stabilire, attraverso un confine invisibile, un ambiente conflittuale.

«Boundaries that consists of physical surfaces are tangible, readily apparent, and often have legal meaning. In contrast, sound is associated with invisible boundaries that demark the region within which a listener can hear people and events. This is an experimental delimiter, rather than a physical barrier.» (Blesser; Ruth-Salter, 2008; p 114)

Il conflitto emerge laddove il corpo delle espressioni introdotte nel paesaggio sonoro da uno “straniero”, crea uno spazio eterotopico che si sovrappone, provoca e opprime le pratiche quotidiane sviluppate da “tutti gli altri”; o meglio interrompe il silenzio e l’ordine prima descritti. La creazione di questo territorio sonoro non convenzionale

è permessa, ma non incoraggiata, proprio dove risulta più evidente: nel cuore del centro storico; e rivela lo spazio dove gli attori marginali (i senzatetto) scelgono di esprimere la propria identità.

Ma di che tipo di identità si tratta?



Attraverso le registrazioni ambientali effettuate al *Jardin de Ville* è possibile analizzare e meglio chiarire le dinamiche sociali in questione. Arrivando da *Place Grenette*, il *Jardin* può essere facilmente raggiunto da un passaggio pedonale. Il *Jardin* offre ai cittadini una grande varietà di attività: da un'area giochi per bambini ad un giardino fiorito, spesso affollato nei suoi ritagli erbosi. Un folto gruppo di senzatetto insieme ai loro cani ha solitamente la propria base sotto un grande gazebo proprio di fianco al giardino fiorito. In questo contesto è possibile prestare attenzione a segnali simultanei provenienti da differenti gruppi di persone: un chitarrista ed il suo piccolo pubblico, i bambini che corrono e gridano, gli adulti che chiacchierano sotto il costante fruscio del vento tra le foglie del parco.

Questo quadro è costantemente interrotto dall'abbaiare di cani del gazebo, che emettono forti richiami incontrando altri cani o semplicemente giocando tra loro. L'atto di abbaiare innesca così una reazione che si risolve nei rimproveri fatti ai cani dai padroni; le loro urla emergono sopra ogni altra attività del parco portandola momen-

taneamente al silenzio. A differenza di altri segnali puntuali come una moto di passaggio o la musica *dance* riprodotta in una macchina nelle vicinanze, le grida dei senzatetto rivelano una atmosfera tesa che è difficile poter ascoltare altrove nel *Jardin*. Può essere così introdotto il concetto di “territorializzazione sonora” dei senzatetto per rappresentare la dimensione sonora responsabile di un paesaggio sonoro “violento”, punteggiato dell’abbaiare dei cani e dei rimproveri ad essi inferti.

L’eterotopia, intesa come concetto spaziale di alterità, emerge precisamente dalla simultaneità di differenti usi dello spazio pubblico.

«Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, because they destroy ‘syntax’ in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to “hold together”.» (Foucault, 1994; pref. xviii)

Nel centro storico di Grenoble si può dunque identificare una “eterotopia sonora” in particolare dall’abbaiare dei cani e dalle reazioni che genera. Inoltre, non solo senzatetto riuniti in gruppi, ma anche senza fissa dimora (in francese *SdF*) solitari riempiono le strade del centro cantando o lamentandosi senza indirizzarsi ad un preciso interlocutore. Questa pratica orale rivela una voce estremamente sofferente: non solo un “reclamo”, ma una vera e propria dichiarazione di marginalità. La produzione orale diventa infatti uno degli aspetti più dirompenti della territorializzazione operata dagli *SdF*, è il segno della loro presenza che supera anche gli sguardi distratti dei passanti, più intenso e incisivo di una qualsiasi manifestazione “visiva”. Risulta effettivamente impossibile ignorare queste espressioni “alternative”, nondimeno si può considerarle segnali di “rumore”, sebbene siano inusuali e potenzialmente sospette.

Esaminando l’ambiente sonoro di alcuni dei parchi e dei principali spazi pubblici situati subito fuori del centro è possibile rilevare una gamma di attività completamente diversa. Tra gli altri, il centro commerciale di recente costruzione *Caserme de Bonne* ed il suo giardi-

no, testimoniano come la privatizzazione dello spazio pubblico non fa altro che inibire la presenza di attori “alternativi”. Il risultato può facilmente essere ascoltato attraverso il paesaggio sonoro del giardino - che è peraltro “controllato” da suoni naturali e artificiali: dall’acqua all’area giochi per bambini - ed impedisce quindi ogni possibile sperimentazione sullo spazio pubblico. Dunque nessuna possibilità per usi “devianti”, o ancora nessuna occasione di alterità. In effetti, come confermato dall’*ambiance* “artificiale” e quasi inviccinabile, alcuni senzatetto solitari sono soliti trovare riparo proprio fuori del perimetro del centro commerciale.

Una piazza (*Place Berette*), un giardino (*Jardin de Ville*) e un gruppo di strade sono gli obiettivi della “occupazione” dello spazio pubblico da parte dei senza fissa dimora in questione. Il raggio è abbastanza ridotto e non interessa le aree esterne al centro storico. A confermare questa dinamica di usi dello spazio - ovvero la concentrazione dei senzatetto in un’area definita e riconoscibile - la sola eccezione è costituita dalla stazione centrale.

Laddove l’ambiente sonoro “ordinario” incontra i latrati, i rimproveri e i lamenti prima descritti possiamo assistere ad un sistema acustico eterotopico: si tratta infatti di tracce che ci aiutano ad investigare la creazione di spazi sonori alternativi. Si può allora leggere queste espressioni vocali come rivelatrici di una “tensione” che va ben oltre la semplice “provocazione”. Sarà dunque possibile fare riferimento alle pratiche quotidiane “mobili” come agli atti creatrici di un vero e proprio linguaggio, introdotto da una “nuova” categoria di attori marginali, e produttore - per usare un lessico caro a Deleuze e Guattari - di territorializzazione.

«Territorialization is precisely such a factor that lodges on the margins of the code of a single species and gives the separate representatives of that species the possibility of differentiating. It is because there is a disjunction between the territory and the code that the territory can indirectly induce new species. Wherever territoriality appears, it establishes an intraspecific critical distance between members of the same species; it is by virtue of its own disjunction in relation to specific differences that it becomes an oblique, indirect means of differentiation.» (Deleuze & Guattari, 1987; p. 322)

Dunque la territorializzazione - definita come risultato di un “ritornello” - è la strategia usata per disegnare confini; per stabilire un “interno” e un “esterno”, o meglio per includere ed escludere, ovvero per tracciare un universo dedicato e identitario.

«The refrain is rhythm and melody that have been territorialized because they have become expressive - and have become expressive because they are territorializing. We are not going in circles. What we wish to say is that there is a self-movement of expressive qualities.» (*ivi*, p 317)

Il ritornello assume nel nostro caso le caratteristiche di un “richiamo”, laddove il messaggio vocale è il mezzo scelto dai senzatetto per stabilire una relazione con i passanti. Questo mezzo supera la semplice comunicazione visiva perché è alla costante ricerca, e richiede al tempo stesso, una mutua attenzione. Chiedere l’elemosina, così come lamentarsi sono prima di tutto messaggi di richiesta che assumono le caratteristiche di pratiche “fastidiose” per il senso comune dominante. Inoltre, dagli ascolti e dalle mappature realizzate è possibile affermare che queste espressioni orali siano prodotte solo da un segmento dei senza fissa dimora osservati. Mentre i grandi gruppi che producono territorializzazione chiassosa hanno scelto come base il cuore del centro, le lamentazioni possono invece essere identificate prevalentemente nel raggio immediatamente successivo. Infine i senzatetto solitari - incontrati spesso addormentati nei loro sacchi a pelo - sono dislocati ai confini del nostro raggio di studio, ovvero più lontani dal centro storico.

Questo vuol dire che siamo di fronte ad una diminuzione di territorializzazione acustica muovendoci dal centro verso l’esterno. Possiamo allora considerare da un lato la relazione che lega questa territorializzazione sonora con la presenza di attori marginali; dall’altro studiare il “grado di marginalizzazione” tra gli stessi senzatetto. In altre parole differenti categorie di senza fissa dimora si esprimono in modi diversi, attraverso diversi livelli di consapevolezza, o ancora mirando a scopi differenti.

Se consideriamo la territorializzazione una creazione di confini che cerca un riconoscimento pubblico, siamo sostenuti da queste pra-

tiche vocali nell'esplorare la carenza di intesa tra politiche urbane e sociali. Tra tutti, i gruppi di *SdF* che occupano il cuore del centro storico si dimostrano estremamente interessanti nella presente ricerca perché mettono alla prova l'immagine solitamente attribuita a senzatetto e ad attori marginali. Tali gruppi - prevalentemente composti da giovani - costituiscono infatti il centro di questa indagine.



Esiti e proposte:

La ricerca condotta da Daniel Cefai sui senzatetto parigini (Cefai, 2014) delinea il quadro delle politiche urbane progettate per i senza fissa dimora, studiando il lavoro di un gruppo di assistenza sociale condotto da *Samusocial*: un servizio umanitario municipale con sede in svariate città non solo francesi.

Dal momento che l'essere senza fissa dimora è affrontato come una "emergenza sociale", e gli individui sono considerati bisognosi di aiuto medico e psicologico, a *Samusocial* è consentito "andare da loro" per provvedere ad un supporto di base e offrire un programma di re-integrazione sociale. Nel nostro caso si può invece dimostrare

come i gruppi di senzatetto del centro di Grenoble siano responsabili di una territorializzazione che vede il loro messaggio più come una ricerca di interazione che come una richiesta d'aiuto.

Possiamo allora riassumere, per meglio inquadrare il contesto in esame, le quattro fasi elaborate da Vexliard per descrivere l'attitudine dei senzatetto:

- 1 - aggression and will to find back a social position
- 2 - regression, loss of self esteem and spiral of exclusion
- 3 - break with the past and adaptation to the new environment
- 4 - resignation, autistic shrinking of the self and deterioration of the body and mind capacities (Vexliard, 1957)

I gruppi di *SdF* che insieme ai loro cani occupano il cuore del centro non sembrano vivere condizioni particolarmente "problematiche"; il loro comportamento violento è bilanciato dal loro gentile mendicare per prendersi cura dei propri cani. Dunque anche la prima delle fasi proposte sembra essere inadeguata a descrivere la presente situazione. Inoltre è possibile notare dalla territorializzazione sonora prodotta, la loro precisa volontà di esprimere un distacco dalla società, certamente distante dal voler "ritrovare una posizione sociale" ("find back a social position"). Allo stesso modo la richiesta di una moneta ai passanti sottolinea in che misura essi accettino il paradosso dell'aiuto sociale, benchè si dimostrino resistenti a cambiare le proprie abitudini.

Da questa prospettiva possiamo presumere che i gruppi in esame abbiano consapevolmente scelto il proprio comportamento; quindi il *frame* proposto dai servizi sociali è in questo caso inefficace, dal momento che: "Social services work at bringing their "clients" to accept the paradox that reaching autonomy implies the acceptance of a minimum of the dependance to the institutions." (Cefai, 2004)

Se dunque il quadro interpretativo della "emergenza sociale" non può aiutarci a leggere le dinamiche sociali dei senzatetto in questione; non sarà allora necessario riferirsi nè alle forme di assistenza sociale, tantomeno a quelle di assistenza medica. Quello che ci interessa è invece l'attitudine dei *SdF* a diffondere elementi di "disturbo" nell'ambiente sonoro.

Un consistente segmento dell'opinione pubblica è infatti aperta-

mente schierato contro la loro occupazione dello spazio pubblico. Organizzazioni informali (tra tutte il gruppo *facebook: Grenoble le changement*), così come proprietari di bar e ristoranti prossimi al *Jardin* e a *Place Grenette* denunciano puntualmente la mancanza di “decoro” del centro storico. Quello di cui si lamentano sono infatti le pratiche quotidiane dei senzateo ed il rumore prodotto dai loro cani fino a tarda notte. Ecco allora che il centro cittadino, prima definito come territorio delle differenze (o delle alterità), diviene ora arena del dibattito pubblico.

«For on one hand there is no denial as the intensities with which noise interferes with personal health and environmental well being, while on the other hand noise may be heard as registering a particular vitality within the cultural and social sphere: noise bring with it the expressiveness of freedom, particularly when located on the street, in plain view, and within public space; it may feature as a communication link by supporting the passing of often difficult or challenging messages; and in its unboundedness it both fulfills and problematizes the sociality of architectural spaces by granting it dynamic movement and temporal energy. Noise can partially be heard to give form to the radical formless, creating space for the intensities of diversity, strangeness, and the unfamiliar.» (LaBelle 2010, intr. xxiii)

Sfortunatamente la modalità utilizzata per arginare questo genere di situazioni controverse è l'intervento della polizia, attraverso cui è però impossibile arrivare alla radice del problema. Siamo invece convinti che non è certo tramite l'“ordine sociale”, nè attraverso misure di controllo dell'inquinamento acustico, che si possa archiviare la produzione vocale dei senzateo. Quello che andrebbe invece approfondito è in che misura specifiche tracce acustiche rivelino i sintomi di questioni sociali irrisolte, e come il disegno di politiche pubbliche sia centrale nel reinquadramento di questo dibattito. Possiamo allora risalire alle origini della presente situazione seguendo i cambiamenti dei servizi sociali nell'ultimo decennio.

«[...] history of the public arena of homelessness shows how since 2007, the action of the Samusocial was challenged by new ways

of taking care; and its mission reframed in a new politics of social solidarity. Social emergency was not cancelled, but it became highly controversial. Its goals were reappraised, its methods partly changed and its perimeter restricted with the creation of the new stabilization program.» (Cefäi, 2004)

Dal momento che i gruppi di senzatetto in questione non hanno bisogno di asilo (specialmente in estate) e di specifiche cure mediche, si mostrano più resistenti a qualsivoglia aiuto istituzionale, preferendo vivere di elemosina piuttosto che di donazioni formalizzate.

Questo il motivo per cui le politiche pubbliche giocano un ruolo cruciale: politiche abitative e lavorative dovrebbero allora essere prese in seria considerazione per meglio chiarire la relazione tra territorializzazione sonora e lamentele, ben oltre il disturbo del decoro pubblico.

Se consideriamo come da “emergenza sociale” a politiche abitative “Homelessness and poor housing were clearly connected in the minds of policymakers.”(Cefäi, 2004); le stesse politiche non possono allora essere presentate come la “soluzione”. L’indagine condotta sulla territorializzazione sonora (avvalorata dalle lamentele dei cittadini) si augura di confermare proprio questo assunto.

Per una migliore comprensione degli usi dello spazio pubblico nel centro storico, la storia dell’immigrazione a Grenoble può aiutare quest’indagine. Durante il 1931, migranti dal sud dell’europa - gli italiani tra tutti costituivano il 15% dell’intera popolazione - si sono sempre concentrati nel centro cittadino. Dunque l’”alterità” (o la marginalità) può essere letta come una caratteristica duratura che ha modellato l’*ambiance* del cuore del centro storico per oltre un secolo. Al giorno d’oggi scegliendo il centro come base per accamparsi e chiedere l’elemosina, i senzatetto non fanno altro che confermarne lo *status* eterotopico. Attraverso le loro pratiche quotidiane mettono alla prova il paradosso del capitalismo contemporaneo dalle sue fondamenta contribuendo alla diminuzione dei tassi d’affitto e all’aumento di negozi sfitti.

Benchè nel 2011 la municipalità di Grenoble abbia costruito circa 17000 appartamenti di edilizia sociale (il 40% dell’edilizia sociale dell’agglomerazione urbana), la percentuale di appartamenti inuti-

lizzati rivela che più del 7% del patrimonio edilizio è tuttora inutilizzato (Mairie de Grenoble, 2012). Se questi dati sono evidentemente legati ad abbandoni e flessioni dei tassi di rendita è possibile allora affermare che il cuore del centro stia certamente continuando ad essere un avamposto di marginalità pur rimanendo fonte di attrazione per i cittadini e fonte di interesse per i proprietari di attività commerciali. Questa rivendicazione sottolinea dunque la potente valenza simbolica del centro, così come la sua vocazione a spazio eterotopico.

L'ambiente sonoro prodotto dai gruppi di senzatetto più "rumorosi" deve essere allora interpretato in una più ampia prospettiva di pianificazione, capace di considerare il bisogno di luoghi "alternativi" intrinseco ad ogni insediamento, specialmente laddove gli spazi pubblici nei quali l'alterità è socialmente accettata sono rari e sempre più spesso istituzionalizzati (attraverso l'organizzazione di attività sportive o di festival musicali, così come accade allo stesso *Jardin de Ville* o al non lontano *Parc Mistral*).

Per meglio comprendere la composizione sociale e l'attivismo a Grenoble bisogna inoltre far riferimento alla tradizionale presenza di centri sociali occupati, come chiara premessa del desiderio (condiviso da molti) di incoraggiare spazi eterotopici. I "*Centre social occupé autogéré*" (centri sociali occupati e autogestiti) giocano un forte ruolo nella sottocultura cittadina. Si tratta di una miriade di piccole organizzazioni, di "minoranze" molto ben organizzate che promuovono attivamente una gran quantità di attività culturali, ma operano per forza di cose al chiuso e fuori dal perimetro del centro.

Quindi, se la scena *underground* non tocca il centro cittadino, sembrerebbe quasi non esistere agli occhi di molti dei suoi residenti proprio perché non produce un impatto sociale nello spazio pubblico del centro. Il conflitto di difficile gestione tra senza fissa dimora e cittadini - i quali sono spesso residenti nella stessa area - deriva essenzialmente dagli usi dello spazio pubblico, ovvero dal rispettivo senso di appartenenza del medesimo spazio. Le differenti percezioni dei due gruppi sociali vedono al fenomeno di territorializzazione (sonora e non solo) ciascuno abbiamo da una parte un campo di gioco e di esperimento - un accampamento mobile - dall'altra un'occupazione a cielo aperto ("*Squat à ciel ouvert*"), così come è stata definita da un gruppo informale di cittadini che ha organizzato una petizione pubblica per espellere i senzatetto

dalla *Place Grenette* (vedi *Pétition Place Grenette, sito web*).

Chi ha bisogno di alterità? In altre parole, l'atmosfera prodotta dai senzاتetto è in qualche misura importante anche per altri cittadini? Può davvero una delle differenti identità avere il diritto di affermarsi sulle altre?

L'esempio offerto a Londra dal *London Speaker Corner* mostra, tra gli altri, l'estrema importanza di uno spazio pubblico dedicato alla libera espressione (l'auto-rappresentazione?) di attori più o meno marginali. Benchè uno spazio del genere possa per certi versi isolare ulteriormente il messaggio di cui è portatore - soprattutto se ha luogo in aree urbane poco vissute - dichiara allo stesso tempo cosa il "diritto alla città" dovrebbe garantire. Con queste premesse lo spazio pubblico occupato da "alterità" diventa spazio di "resistenza", scenario liminale (Lefebvre, 2003) dove è possibile fare esperienza di una soglia tanto sociale quanto sonora.

Per questa ragione, ad esempio, il *Jardin de Ville* è il luogo scelto dai cittadini musulmani per celebrare le notti del ramadan, rappresentando di fatto l'unico spazio pubblico cittadino dove è possibile organizzare senza problemi un raduno informale. Attraverso le osservazioni e le registrazioni effettuate sembra chiaro come nessun frequentatore abituale del *Jardin* sembri disturbato da questa alterità. Anche la presenza di attori marginali di qualsiasi tipo (alcolizzati prima di tutto) sembra pacificamente gestita dai fruitori del parco forse proprio perché disordinata, o meglio non mediata da un controllo esterno (Sennett, 1999).

Ciascuno si sente parte di una "zona franca" dove è ammesso ad esempio cantare, suonare, o ridere a squarciagola. In altre parole, un senso condiviso di alterità rivela una comune percezione tra coloro i quali sentono la necessità di convivenza (e non semplice compresenza) tra diversità. Se gli attori marginali sono spesso incapaci o impossibilitati ad attivare contesti alternativi più o meno formalizzati (così come nel caso dei centri sociali autogestiti), la loro attenzione non può che rivolgersi allo spazio pubblico: alla dimensione estemporanea dell'evento. Da qui la popolarità e le frequentazioni del *Jardin*, confrontate con altri parchi, mostrano come il desiderio di alterità contribuisca all'integrazione sociale tra quanti - principalmente giovani, migranti e senzاتetto - sono alla ricerca di una "immagine della città" alternativa.

L'ascolto è quindi uno strumento di lettura degli usi dello spazio pubblico; una maniera di evidenziare, nell'ambiente sonoro, quelle voci e quei toni che rappresentano il grado di apprezzamento di una certa *ambiance*.

Dalla coesistenza tra gruppi ed usi del parco, testimoniata peraltro dalle registrazioni effettuate, siamo incoraggiati a considerare la territorializzazione sonora come un'azione politica capace di guidare diverse fasce di popolazione. In altre parole il "disturbo" o il "godimento" di una *ambiance*, ben oltre la mera soggettività, appartiene a (ed ha a che fare con) un quadro socio-politico. Infatti, se la percezione di una particolare "atmosfera" è legata ad un certo ambiente fisico e politico, questa cambierà in base all'estrazione sociale ed alla provenienza culturale di ogni fruitore dello spazio pubblico (Grosjean; Thibaud, 2001). Questa intuizione, muovendosi tra "atmosferologia" (Griffero, 2014) e psicogeografia (Vazquez, 2010), parte dal presupposto che le politiche pubbliche - passando dal welfare al precariato - hanno la capacità di influenzare l'*ambiance* dello spazio pubblico e possono essere identificate attraverso l'ascolto dell'ambiente sonoro. Ma oltre a plasmare l'ambiente sonoro, queste politiche sono a loro volta plasmate dalle differenti modalità con cui la collettività esperisce lo spazio pubblico. Questo è ben dimostrato, da un lato, dai conflitti originati dalla coabitazione tra pratiche quotidiane, e dall'altro dal fatto che una significativa fetta di popolazione non è disturbata dalle pratiche di territorializzazione. Partendo da questa prospettiva non siamo più di fronte ad uno scontro tra percezione "marginale" e percezione "dominante", bensì assistiamo ad una complessa relazione tra ambiente sonoro e politiche pubbliche che merita di essere ulteriormente esplicitata.

I segnali sonori, come tracce (Ginzburg, 1979), accompagnano l'indagine e danno forma alla metodologia di ricerca. La coabitazione e la coesistenza tra pratiche quotidiane sono svelate attraverso l'ambiente sonoro nella misura in cui la molteplicità di "sintomi" acustici che denotano "alterità" donano al contesto urbano un quadro interpretativo interessante e ricco di significati rilevanti. Per molti l'alterità può risolversi in un ambiente sonoro sgradevole, che genera di conseguenza lamentele; per altri rappresenta invece un modo per

salvaguardare la pluralità d'espressione in un *ambiance* altrimenti carente di quel *quid* che le dia carattere.

Così la voce ed il tono che essa assume giocano un ruolo centrale. Dai versi ora giocosi, ora arrabbiati, dei cani; dai rimproveri violenti dei loro padroni fino alla richiesta gentile di una moneta; e ancora dai lamenti alle grida, la voce umana e quella animale influenzano più di ogni altra cosa l'atmosfera dello spazio pubblico del centro cittadino. Possiamo allora dichiarare, attraverso Thibault, che:

«the sheer plasticity and power of vocal expression in a given situation is perfect for pointing up the atmospheric nuances of places. This gives rise to various different impregnations that colour behaviour and sensitise experiences; clear focuses that frame vocal expressions and accompany the passer-by» (Thibault, 2003; p2)

In particolare, la paradossale relazione cane-padrone può richiamare la dinamica schiavo-padrone così come quella padre-figlio. Così come lo stereo portatile rappresentò un'icona per la cultura di strada legata alla scena *hip-hop* degli anni '80 e '90 del novecento (Pecquex, 2010), i cani sono per certi versi utilizzati come dispositivi di territorializzazione. Infatti un dispositivo può essere definito come:

«letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (Agamben 2006, p 22)

Quindi identificare e ascoltare i luoghi dell'eterotopia significa avvicinarsi alla marginalità così da interpretare i suoi segnali: svelare cioè il quadro dei conflitti in atto per suggerire un *welfare* sensibile in grado di mettere effettivamente in atto un processo di riterritorializzazione.

Spostandoci infine dal lessico di Deleuze e Guattari a quello di Magnaghi, possiamo ora interpretare la riterritorializzazione come il movimento concreto verso l'identificazione delle identità territoriali capaci di leggere le trasformazioni del territorio (Magnaghi 2010). Così, se ogni ciclo di territorializzazione sviluppa la sua coscienza

ambientale e la sua strategia abitativa, il dibattito sui senz'altro qui affrontato non può evitare un discorso più ampio del diritto di cittadinanza e sullo sviluppo urbano. Ben oltre una strategia di intervento calata dall'alto, la ricerca di identità territoriale può (e dovrebbe) essere supportata da un'attenzione particolare all'ambiente sonoro.

In conclusione, la ricerca intende esaminare in che misura specifici segnali sonori si dimostrano sintomi di questioni sociali irrisolte; e come un'indagine sonora possa informare e reinquadrare tanto la conoscenza istituzionale quanto quella dei cittadini sul tema dell'inclusione sociale.

Tracce audio

10 Grenoble, Place Grenette - min 3:12

Registrazione effettuata nel pieno centro storico di Grenoble nei pressi dei magazzini *Lafayette*, uno degli avamposti dei senzatetto della città. Sebbene ci troviamo in un contesto urbano altamente frequentato, l'atmosfera risultante dal continuo abbaiare dei cani e dalle grida dei gruppi di senza fissa dimora dimostra essere particolarmente tesa. A questo violento dialogo cane-padrone, e all'uso della voce come strumento provocatorio nello spazio pubblico (ludico perché non mancano le risate), si sommano sullo sfondo i suoni della quotidianità, il passaggio pedonale ed il caratteristico segnale prodotto dal tram.

11 Grenoble, Alsace Lorraine - min 1:08

Registrazione effettuata in una strada del centro, il protagonista è un anziano senzatetto che parla senza un preciso interlocutore, si lamenta e infine tenta di interagire con alcuni passanti incuriositi. La sua voce è interrotta dal passaggio del tram.

12 Grenoble, Jardin de Ville - min 2:38

Registrazione effettuata in una notte di Ramadan nel Jardin del Ville. La sovrapposizione tra livelli sonori è molto ricca; in primo piano si possono subito notare i canti di un gruppo di ragazzi e ragazze, mentre un impianto stereo portatile diffonde della musica per un altro gruppo di persone. Contemporaneamente alcuni ragazzi giocano con una palla, e altri frequentatori del parco conversano tra loro, ciascuno conservando la propria autonomia.

3.2 Ascolto e pratiche quotidiane: suoni dal margine

L'acustemologia, ovvero l'attitudine alla ricerca attraverso l'ambiente acustico, si può ora declinare nell'esplorazione dell'ambiente sociale e politico. Ma di cosa si compone un ambiente sonoro? E può la metodologia d'indagine consolidatasi nella pianificazione essere accompagnata - e per questo trasformata - dall'*epistemologia dell'ascolto*? Qui intervengono le pratiche quotidiane come il vero oggetto di decodifica del paesaggio sonoro.

«Pratiche sono modi di fare/pensare/di dire collettivi. Sono interattive, ma non lo sono necessariamente in condizione di compresenza. Esprimono un'interdipendenza tra modi di fare (ecc.) che non è necessariamente funzionale (è, piuttosto, di funzionamento). Non necessariamente presuppongono ulteriori forme di comunicazione tra chi vi prende parte, ma è sempre mediata da dispositivi di vario tipo. Sono finalizzate, ma l'obiettivo assegnato alla pratica è dato per scontato, è spesso implicito, può non essere precisamente noto, certamente non viene deciso da chi vi prende parte, ogni volta che una pratica viene attivata, e non condiziona l'adesione alla pratica, ("si fa così"). La "prova" della pratica è il suo funzionamento. Quando non funziona la pratica si interrompe (rottura della routine) e "fa problema". Una pratica, esiste solo nella pratica: per ciò che fa chi vi prende parte, quale sia il motivo per cui lo fa - la pratica è l'uso che se ne fa.» (Crosta, 2009; p 16)

Seguendo questa definizione possiamo iniziare a declinare le pratiche quotidiane come elementi compositivi del paesaggio sonoro. Innanzitutto, la natura relazionale delle pratiche quotidiane, il loro stesso articolarsi nello spazio pubblico, dunque la loro vocazione intimamente "ambientale", porta a stabilire una prima relazione tra ambiente sonoro ed usi dello spazio. Non si tenta qui di ridurre la questione ad un semplice rapporto di causa effetto - il suono prodotto dall'interazione sociale favorita dalla presenza di un bar, ad esempio - quanto a suggerire come sia l'ambiente sonoro ad essere il presupposto (più che lo sfondo) perché una relazione accada o non accada, o ancora a considerare come l'ambiente sonoro sia portatore di una serie di fattori qualitativi (*comfort* acustico), che forniscono una sor-

ta di indice di gradimento - l'interazione ed il bar sono inseriti in una piazza, in una dinamica urbana dotata di certe caratteristiche a cui la domanda di interazione implicitamente rimanda. La natura temporanea di una pratica quotidiana conferma poi il fortissimo legame tra *routine*, senso comune e quadro acustico. Nell'esempio appena accennato l'interazione sociale (prodotta da un bar) compone un ambiente sonoro che si ripercuote sugli altri usi dello spazio, e conferma come un conflitto possa nascere proprio laddove la sovrapposizione tra pratiche produce esiti incompatibili ai gruppi sociali a cui fa riferimento: l'esigenza ricreativa è in contrasto con l'esigenza abitativa, con il "diritto al silenzio". Dunque l'incompatibilità tra *routine* si può spesso considerare come nient'altro che la violazione dello spazio d'ascolto individuale, prima ancora che collettivo.

Proseguendo con l'analisi della definizione di Crosta, se "l'obiettivo assegnato alla pratica è dato per scontato" questo vuol dire che la produzione acustica della stessa disegna un quadro implicito e per certi versi inconscio per il quale se ne può attribuire un carattere di inevitabilità (o ancora di ineluttabilità nel senso del "si fa così"). Nell'esempio introdotto, il paesaggio sonoro derivante dalla frequente interazione sociale nei pressi di un bar potrebbe mostrarsi come il risultato dell'inevitabilità della dinamica interattiva e potrebbe per questo essere posto nei termini di: costruzione di interazione come costruzione di ambiente sonoro.

Infine, la prova del funzionamento della pratica quotidiana ci avvicina al tema della marginalità e degli attori "muti". Cosa succede, infatti, quando la pratica (o il sistema di pratiche) «non funziona», ma questo mancato funzionamento smette di «far problema»? Siamo in questo caso di fronte ad una crisi del rapporto tra pratiche e politiche, ovvero siamo nello spazio in cui un attore non riesce più, attraverso le sue pratiche quotidiane, a stimolare politiche di regolazione del suo territorio, e nello specifico della città e del quartiere che abita. Il tentativo allora è quello di ridefinire la metafora del margine come luogo dell'interruzione (o dell'assenza) del legame (spesso inconsapevole o non intenzionale) tra attore e politiche: il margine diventa così il luogo della crisi delle pratiche dei suoi attori i quali, per questo motivo, diventano "muti" ad orecchie esterne.

In questa prospettiva l'ambiente sonoro è il primo testimone del

funzionamento, o del mancato funzionamento, di una pratica quotidiana: per questo motivo se la metafora dell'attore "muto" è molto efficace nel descrivere il deficit d'ascolto istituzionale, lo stesso non può dirsi per la produzione quotidiana (palese o sotterranea) di ambiente sonoro da parte dell'attore in questione. In altre parole l'ascolto dell'ambiente sonoro del margine può far emergere all'analisi quegli elementi celati che segnano i "nuovi usi" in rapporto a (o in risposta di) una politica che si è dimostrata incapace di assecondare il processo di pratiche e la sua articolazione sociale.

Gli attori "muti" sembrano così rappresentare le conseguenze non volute dell'agire progettuale, gli "effetti indiretti", non intenzionali. Questo perché «Gli effetti diretti possono essere negoziati con coloro cui sono destinati. Gli effetti non intenzionali conseguono necessariamente all'azione di chi li produce, nel senso che chi agisce non può non produrli, né chi li subisce può evitare di risulturne influenzato.» (Crosta, 2009; intr. xx). Tralasciando gli effetti "diretti" che le politiche hanno sulle pratiche; avvicinare la marginalità attraverso l'ascolto porta a dedicarsi all'indagine degli effetti "indiretti", tentando inoltre di sciogliere il nodo che lega l'attore che "subisce" un'azione progettuale alla sua impossibilità (che non è beninteso incapacità) a negoziare gli effetti diretti di una politica. Tale impossibilità può essere causata dall'assenza di massa critica, di bacino d'utenza, di competenze specifiche, di difficoltà economiche, ma non rimanda necessariamente alla mancanza di volontà dell'attore di opporsi a questi effetti.

Sicuramente la marginalità necessita di approcci di lettura inediti, proprio perché le indagini portate avanti con le attuali metodologie si rivelano insufficienti alla narrazione degli attori "muti", così come all'indagine sugli effetti indiretti o non intenzionali dell'agire progettuale (delle politiche) in determinati contesti. Un supporto alle metodologie consolidate nella ricerca è indispensabile inoltre per non tralasciare tutta quella serie di elementi che vanno perduti proprio perché è assente un formato capace di accoglierli: si può così definire l'*ascolto* come strumento di dialogo con la marginalità, e ridefinire di conseguenza le basi su cui si fonda la conoscenza stessa che si ha dei contesti marginali attraverso l'indagine sulla lingua degli attori che abitano tali contesti.

Sebbene “muto”, ma certamente non “sordo”, ci si potrebbe domandare a questo punto se l’attore a cui facciamo riferimento possa essere considerato o meno nei termini di “attore”. Se l’attore è il portatore d’interesse verso una questione (urbana nel nostro caso) tanto economica quanto emotiva, allora definire un attore “muto” non fa altro che rivelare la nostra impreparazione ad ascoltare la sua lingua, e di conseguenza ad interpretare le pratiche quotidiane che esso mette in atto. Appare quindi evidente la necessità di mettere in crisi l’epistemologia dominante che esclude - per disattenzione o per proprio tornaconto - la voce del margine. Posto in questi termini, il concetto stesso di periferia lontana dai flussi dominanti è un esempio calzante di come la marginalità possa ritrovarsi nel microcosmo di una città, così come nel macrocosmo di una regione. Allo stesso modo, prendendo in considerazione una questione così “urbana” come quella abitativa, si può ad esempio intendere come marginale un’area di centro città in cui la crisi delle pratiche lavorative che la animavano ha favorito un forte spopolamento dell’area stessa, ed i suoi abitanti (gli attori “muti”) sono stati impossibilitati a richiamare politiche in loro sostegno.

Queste situazioni, sebbene difficilmente osservabili e/o quantificabili, possono invece essere ascoltate ponendo attenzione all’ambiente sonoro in esse prodotto. Ad esempio, in una periferia che mostra problematiche legate alla segregazione possono essere analizzati gli usi dello spazio pubblico che riverberano nel quadro acustico. Allo stesso modo il paesaggio sonoro di un centro cittadino spopolato può testimoniare con estrema efficacia la crisi delle pratiche quotidiane che animano il contesto in esame, ma può allo stesso tempo fornire un’interessante interpretazione sul “come” lo spazio pubblico si trasforma a partire dalle nuove caratteristiche sonore che propone, o ancora sui nuovi usi che si innestano in un dato quadro ambientale. Nel caso di un area in via di spopolamento si possono identificare le pratiche quotidiane che scompaiono e quelle che si sostituiscono alle precedenti; un’area silenziosa può infatti evocare l’assenza di usi; può dunque produrre un senso di insicurezza che contribuisce a sua volta ad aumentare il carattere di “pericolosità” ed incentivare un’ulteriore assenza di usi collaterali.

Il paesaggio sonoro può allora essere letto come il luogo in cui si

svela il carattere e i significati impliciti delle pratiche quotidiane, ovvero gli usi e gli abusi spaziali così come gli incontri e i conflitti sociali. L'ambiente sonoro è traccia che si diffonde, è messaggero che veicola informazioni tra quei gruppi che non stabiliscono interazioni dirette tra loro: è per questo linguaggio codificato dagli usi e dal senso comune, e costituisce una possibile fonte di interpretazione della lingua degli attori "muti", così come una matrice di apprendimento per l'istituzione.

Solo una sintesi, una visione d'insieme di questi attributi può consentire di riformulare l'approccio tradizionalmente dato all'ascolto e conferirgli le caratteristiche indispensabili per indagare con sensibilità il margine. Se allora la ricerca interiorizza i segnali offerti da un ascolto così definito, ed elabora di conseguenza strumenti innovativi di lettura e progetto, quali sono i confini della sua pratica di ricerca-azione nel quadro di potere esistente che esclude il margine, ovvero che ignora le conseguenze indirette delle sue politiche?

«[...] suppongo che in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurare i poteri e i pericoli, di padroneggiare l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità. In una società come la nostra si conoscono, naturalmente, le procedure d'*esclusione*.» (Foucault, 1971; pp 4-5)

Ma se il compito della ricerca è di comprendere queste procedure d'esclusione per riequilibrare - attraverso rappresentazioni alternative - il quadro di potere vigente, l'ascolto lavorerà sul rovescio del quadro codificato di produzione del sapere, per re-inquadrarlo con l'aiuto di un sapere che non si impone per raggiungere il potere. Ovvero, con il supporto di un sapere che diventa marginale proprio perché non è in grado di richiamare, attraverso le sue pratiche, politiche pubbliche in suo supporto.

In quest'ottica la costruzione del pubblico deve descrivere quella tensione verso l'autorappresentazione, dove «l'esigenza essenziale è il miglioramento dei metodi e delle condizioni del dibattito, della discussione e della persuasione. E' questo il problema del pubblico.» (Dewey, 1971). L'ascolto rappresenta quindi un metodo per miglio-

rare le condizioni di tale dibattito perché si dedica ad esplicitare la conoscenza implicita nelle pratiche quotidiane.

In un continuo rimando tra politiche pubbliche ed attori coinvolti, tra esiti attesi ed effetti indesiderati dell'agire progettuale (Lanzara, 1993) ci si avvicina allora alla città attraverso le pratiche quotidiane in essa operanti nella convinzione che lo studio della loro produzione sonora costituisca un modo efficace per approcciare le politiche urbane, e per indagare dove queste politiche dimostrano un calo d'attenzione.

Ecco allora che le procedure d'esclusione, lasciando i propri segni nelle pratiche quotidiane, riverberano nel paesaggio sonoro e dimostrano il costante sforzo impiegato dagli attori "muti" prima descritti per aggirare il potere, per sovvertirne gli schemi interpretativi, o ancora per operare una costante demistificazione delle sue logiche.

A questo proposito De Certau legge e interroga le *operazioni degli utenti*, ovvero le pratiche quotidiane inserite nelle dinamiche di potere, nelle relazioni che obbligano alla disciplina e allo stesso tempo alle strategie di evasione da quest'ordine costituito. In questo modo le pratiche quotidiane non sono più relegate sullo sfondo della ricerca, ma assumono un'importanza centrale.

«[...] la questione trattata riguarda i modi di funzionamento o gli schemi di comportamento, e non direttamente il soggetto che ne è il regista o il veicolo. Ovvero una logica operativa i cui modelli risalgono forse alle astuzie millenarie dei pesci che si mimetizzano o degli insetti proteiformi, e che, in ogni caso, è occultata da una razionalità ormai predominante in occidente. L'obiettivo di questa indagine è dunque di esplicitare le *combinatorie di operazioni* di cui si compone anche (se non esclusivamente) una "cultura", e di riesumare i modelli di comportamento caratteristici degli utenti, la cui condizione di *dominati* (che non vuol dire passivi o docili) viene nascosta sotto la definizione pudica di consumatori. Il quotidiano si inventa attraverso mille forme di *bracconaggio*.» (deCertau, 2010; p 6)

Dunque l'attività quotidiana, il sistema di pratiche adottate per "aggirare l'ostacolo" costituiscono un'azione creatrice che si dissemina negli spazi della "produzione". Si esplicita quindi da un lato

l'azione inter-soggettiva della collettività, dall'altro il confine istituzionale da assecondare o di cui prendersi gioco: in entrambi i casi risulta inevitabile elaborare una "tattica" d'azione.

«Questa "fabbricazione" da svelare è una produzione, una poetica - ma nascosta, perché si dissemina negli spazi definiti e occupati dai sistemi di "produzione" (televisiva, urbanistica, commerciale eccetera) e perché l'estensione sempre più totalitaria di tali sistemi non lascia più ai "consumatori" un luogo in cui rivelare ciò che fanno dei *prodotti*. A una produzione razionalizzata, espansionista e al tempo stesso centralizzata, chiassosa e spettacolare, ne corrisponde un'altra definita "consumo": un'attività astuta, dispersa, che però s'insinua ovunque, silenziosa e quasi invisibile, poiché non si segnala con prodotti propri, ma attraverso i *modi di usare* quelli imposti da un ordine economico dominante.» (*ivi*, p 7)

È da questa prospettiva che l'ambiente sonoro può esplicitare come i modi d'uso dello spazio che si disallineano dalle logiche superimposte, vadano a caratterizzare con estrema forza l'atmosfera spaziale: l'*ambianze* di un contesto urbano e territoriale.

Si arriva così ad intercettare marginalità e ascolto laddove le pratiche quotidiane svelano i sistemi culturali cui rimandano le dinamiche di emarginazione, o dove esse si pongono come "osservatori" dei conflitti, come interpreti delle relazioni politiche tra forme sociali schiacciate e sorvegliate.

«La marginalità non assume più oggi la figura di piccoli gruppi, bensì quella di un'emarginazione diffusa; è l'attività culturale dei non-produttori di cultura, anonima, non leggibile, non simbolizzata, e che resta la sola possibile per tutti coloro che pure pagano, acquistandoli, i prodotti-spettacoli che scandiscono un'economia produttivistica. La marginalità dunque si universalizza. È divenuta maggioranza silenziosa.» (*ivi*, p 13)

Ecco allora che l'uso della metafora del margine ben rappresenta il contesto contemporaneo in cui è possibile identificare la crisi delle pratiche quotidiane che echeggia nello spazio pubblico. È qui che gli attori marginali si adeguano allo spazio, ne sperimentano le possibili

lità o ne danno nuovi significati attraverso usi alternativi.

Molto utili in questo percorso saranno le definizioni di *strategie* e *tattiche* come azioni contrapposte a cui corrispondono i domini antitetici di *luogo* e *tempo*, così come quelli di *luogo* e *spazio*.

«Chiamo *strategia* il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Essa postula un *luogo* suscettibile d'essere circoscritto come *spazio proprio* e di essere la base da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori* (i clienti o i concorrenti, i nemici, la campagna intorno alla città, gli obiettivi e gli oggetti della ricerca).» (*ivi*, pp 71-72)

«In rapporto alle strategie [...] definisco *tattica* l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio. Nessuna delimitazione di esteriorità le conferisce un'autonomia. La tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea. [...] Non ha dunque la possibilità di darsi un progetto complessivo nè di totalizzare l'avversario in uno spazio distinto, visibile, oggettivabile. Si sviluppa di mossa in mossa.» (*ivi*, pp 72-73)

Così definiti, attori marginali, tattiche, e creazione di spazi diventano il centro della presente ricerca: l'ambiente sonoro testimonia questa affermazione liminale proprio laddove il procedere per tattiche tenta di nascondersi costantemente ma lascia tracce, segnali nel paesaggio sonoro.

Ai margini sembra allora esserci un'organizzazione, un fronte di resistenza più o meno organizzato, più o meno consapevole, che interpreta il potere e lo aggira, con i mezzi che ha a disposizione, con la coscienza di cui dispone, attraverso il repertorio delle esperienze che ha ereditato. Gli attori marginali operano sempre in uno spazio di liminalità, dove non appare evidente tanto l'incapacità di opporsi al potere costituito quanto la vocazione ad elaborare tattiche per trarre giovamento da esso. Lo scopo è leggere i *rapporti di forze* che delineano i contesti di "aggiramento": «Si tratta infatti di conflitti o giochi tra il forte e il debole e, e di "azioni" che restano possibili a

quest'ultimo.» (*ivi*, p 69)

Possiamo quindi utilizzare questo corpo di riflessioni per chiarire il ruolo dello studio dell'ambiente sonoro nel quadro delle politiche pubbliche. Quello che ci interessa indagare è il rapporto tra ascolto e *planning*, inteso tanto come spazio quanto come luogo di incontro e scontro tra *politiche* e *pratiche*. Si propone per questo motivo una trasformazione non tanto attraverso il progetto urbano (*urban design*) quanto attraverso il progetto di politiche (*policy design*).

#6 You can hear them before you seen them



Luogo:
Belfast (UK)

Data:
marzo 2015

Oggetto:

Ricerca condotta durante un periodo di visiting presso il *Recomposing the City Research Center*, Università di Architettura / Sonic Art Research Center della Queen's University di Belfast.

L'obiettivo della ricerca è leggere la segregazione tra gruppi e comunità dalla forte identità locale attraverso l'ascolto dell'ambiente sonoro della capitale nord irlandese. In particolare si procede ad esplorare le tracce diffuse da una delle poche pratiche quotidiane che attraversano indisturbate i confini tra aree e tra comunità: il furgoncino del gelato. Si esamina così - attraverso la produzione sonora diffusa nell'ambiente urbano dai furgoncini - la relazione tra le aree interessate da questo servizio a domicilio e la presenza di contesti ed attori marginali. L'ascolto mappa le aree di margine ed interroga le politiche pubbliche che direttamente o indirettamente inibiscono l'integrazione tra comunità.

Promotore:
Recomposing the City Research Center

Progettista:
Nicola Di Croce

Articolazione:

Questa ricerca intende indagare la segregazione urbana subita da molti quartieri della città di Belfast, utilizzando la pratica dell'ascolto come strumento di conoscenza. Il principale obiettivo è esplorare la relazione tra ambiente sonoro, segnali acustici peculiari e questioni urbane rilevanti, di modo da stimolare tanto una consapevolezza all'ascolto tra individui e collettività, quanto da fornire ai professionisti nuovi strumenti per l'implementazione della qualità dello spazio pubblico.

Ho esplorato i quartieri residenziali della capitale nord irlandese a piedi e in bicicletta, chiedendo agli abitanti informazioni e raccogliendo le loro reazioni. Questa inchiesta informale è stata poi completata da un'intervista all'ufficio licenze della municipalità, che mi ha permesso di utilizzare alcuni dati per arricchire l'analisi.

Il tema scelto per l'indagine è una pratica quotidiana largamente diffusa in Inghilterra e in Irlanda, e va intesa come un pretesto per avviare e reinquadrare una conversazione sulla segregazione urbana a partire da una serie di considerazioni sull'ambiente acustico. La prospettiva sonora che si delinea è quindi funzionale tanto al progetto di politiche pubbliche quanto ad un inquadramento artistico (*Urban Sound Art*) nella riqualificazione urbana.

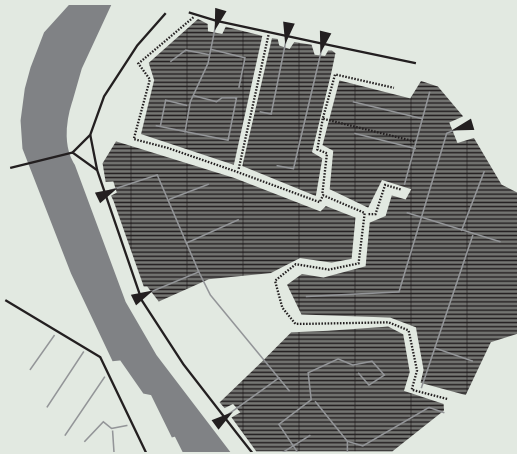
Città ventosa ed estesa a fronte di una bassa densità abitativa, Belfast ha visto crescere fortemente la sua popolazione durante la prima metà del novecento. Questa crescita termina alla fine degli anni '60, quando i *Troubles* (gli scontri tra comunità cattoliche e protestanti, ovvero tra irlandesi ed inglesi) hanno inizio. Da allora, i quasi 600.000 abitanti dell'area urbana calano enormemente e si redistribuiscono nel *Greater Belfast Suburb*. Il censimento del 2001 mostra chiaramente come nella stessa area la popolazione scende a 277,391 abitanti a fronte dei 579,554 cittadini residenti nella ben più ampia area metropolitana (*Belfast Metropolitan Area*) (Census data, Northern Ireland Statistics & Research Agency, 2001. Vedi anche Stephen; Roulston, 2006).

Per arginare le guerriglie tra residenti appartenenti alle due fazioni in conflitto, questo calo della densità corrispose ad una sempre più forte disconnessione tra quartieri, perpetuata non solo attraverso

l'introduzione di veri e propri muri (i cosiddetti *peace walls*), ma principalmente da una riconfigurazione infrastrutturale che ha prodotto la frammentazione e l'isolamento di aree precedentemente vicine ed accessibili le une alle altre.

Tale logica di "separazione" ha così contribuito a ridisegnare il tessuto urbano e a creare *cul de sac* che sono facilmente diventati vere e proprie *enclaves*. I ghetti così originati ospitano generalmente fasce di popolazione a reddito medio-basso con una forte connotazione religiosa (Gaffikin; Morrissey, 2011). Dunque rinforzando l'isolamento dei vicinati così da limitare o scoraggiare le rivolte, comunità "introverse" sono cresciute senza alcuna possibilità di prendere parte ad un ambiente urbano permeabile (vedi tra tutti il progetto del Forum for Alternative Belfast: Cul-de-sac-City project).

Come risultato, dalla fine degli anni '60 all'inizio del nuovo millennio le connessioni stradali sono state sensibilmente ridotte, e allo stesso modo la mobilità è stata fisicamente limitata dalla morfologia dei *cul de sac*. Muoversi da uno specifico punto ad un altro è diventato particolarmente difficile nella misura in cui la dimensione semi-pubblica delle unità di vicinato si è gradualmente consolidata e le distanze sono aumentate. Il centro cittadino, viceversa, mostra oggi l'unica area permeabile, sebbene sia paradossalmente la più spopolata (Plöger, 2007).



La mappa mostra i confini invisibili tra unità di vicinato, Ognuna delle quali dispone di un'unica strada d'accesso

L'ambiente sonoro dei quartieri di Belfast - prevalentemente composti da complessi residenziali a schiera o da case isolate raggruppate in corti - è spesso calmo, mai disturbato dal traffico automobilistico, spesso arricchito dal gioco dei bambini lungo le strade di pertinenza. Questa calma, questo silenzio, si dissolve però nel momento in cui uno "straniero" penetra in una delle corti, andando a rompere l'ordine stabilito dagli abitanti e dai loro dispositivi che mettono in atto un vero e proprio spazio semi-pubblico. Infatti non solo telecamere a circuito chiuso controllano lo spazio pubblico, ma decine di cani in ciascuna proprietà sono pronti ad abbaiare non appena un estraneo oltrepassa il limite semi-pubblico. Questa appropriazione dello spazio pubblico si riflette poi negli sguardi dei vicini così come in alcuni elementi identitari come i graffiti e le decorazioni di alcuni arredi urbani con i colori delle bandiere delle due fazioni in perenne contrasto. Per questo motivo le aree residenziali non si dimostrano particolarmente accoglienti, ed è il silenzio stesso a far risaltare il suono metallico prodotto dai *peace walls* mossi dal forte vento; suono che rappresenta sicuramente una delle impronte acustiche che maggiormente caratterizza i confini tra aree in conflitto.

Benchè lo spazio sonoro sia calmo, è sempre pronto a reagire, celando una *ambiance* continuamente tesa e non risolta. Ma la sovrapposizione di suoni capaci di donare un senso di "urbanità" ad un'area residenziale, dunque la complessità dei livelli, degli usi - non solo delle infrastrutture, quanto dell'insieme delle pratiche quotidiane - sembra scomparire in un ambiente così frammentario e poco densamente popolato. I suoni della città sono lontani, restano sullo sfondo, emergendo solo a tratti tra gli edifici. È per questa ragione che un ambiente sonoro così silenzioso sembra nasconde un nucleo di significati che meritano di essere approfonditi. In che modo allora ricercare questi significati leggendo i segnali sonori urbani?

Dallo studio delle pratiche quotidiane che animano lo spazio pubblico (Augoyard, 1979) siamo in grado di tracciare le *routine* dei cittadini. Seguendo una prospettiva acustica possiamo poi considerare in che misura la produzione sonora di queste pratiche contribuisca a comporre il paesaggio sonoro urbano (LaBelle, 2010). In questo modo, segnali sonori specifici possono essere attribuiti ad attori specifici, dunque a particolari usi dello spazio. Quindi esplorare il paesaggio

sonoro con una particolare attenzione alla produzione sonora delle pratiche quotidiane può mappare gli usi e rivelare la qualità dello spazio pubblico (Baläy, 2004).

L'ascolto di specifiche pratiche può allora aiutarci a leggere le dinamiche sociali e la relazione che individui e comunità stabiliscono quotidianamente con lo spazio pubblico (de Certau, 2010). Il paesaggio sonoro è certamente il luogo dove le pratiche non possono nascondersi; per questo il loro ascolto può aiutare la ricerca a svelare usi e abusi dello spazio, incontri e i conflitti, così come tracce acustiche peculiari e identitarie. Tutti questi elementi sono cruciali per l'investigazione di uno specifico contesto, ed in particolare per la lettura delle aree segregate.

Dunque ogni elemento, ogni indizio dell'ambiente sonoro non è qui preso in considerazione nel suo semplice significato acustico, bensì è interpretato come il risultato di un'azione umana, come un ponte che ci collega alle tracce antropiche, ovvero come il sintomo di una questione urbana che necessita di essere esplicitata e rappresentata (Thibaud, 2003). La morfologia urbana di Belfast dimostra dunque come un'indagine legata alla sola osservazione sia incapace di seguire le dinamiche di un tessuto urbano così poco permeabile, laddove invece il suono può superare agilmente le barriere fisiche e sociali.

La trasformazione della morfologia urbana di Belfast - in particolare nelle aree residenziali - ha di fatto inibito l'usabilità di uno spazio pubblico già penalizzato dalle condizioni climatiche ed atmosferiche, riducendo quindi le pratiche d'uso dello spazio stesso. Malgrado queste premesse, e a dispetto della lunga stagione invernale, la vendita di gelati da furgoncini in continuo movimento rappresenta un commercio molto diffuso che ha ottenuto grande popolarità nei quartieri residenziali.

Da un "punto di vista" sonoro la melodia diffusa dagli *ice cream van* sembra essere uno dei pochi segnali capaci di rompere questa "logica di segregazione". Infatti tale melodia può essere facilmente riconosciuta da un lato all'altro dei *peace wall*, così come da una corte all'altra, a cavallo tra aree solo apparentemente accessibili (Augoyard; Torgue, 2006). Come ricorda un abitante: «Sometimes you can hear them before you seen them, some other times you can just hear them but

there is no chance to catch one.»

La melodia diffusa dagli *ice cream van* compone un ambiente sonoro peculiare e disorientante prima di tutto per la sua capacità di penetrare le frequenti barriere, poi per il suo carattere “scivoloso”, “mobile”, ed infine per il suo contenuto musicale (Gopinath; Stanyek, 2014). Questa melodia “deterritorializzante” (fuori contesto si direbbe) identifica i pomeriggi e le serate delle aree residenziali, diffondendo una ricca serie di dolci temi tratti dal repertorio classico o della canzone popolare, passando da “O sole mio” a vecchi ritornelli dal sapore natalizio.

Le melodie contribuiscono a creare un’*ambiance* nella quale l’ambiente sonoro è lontano dall’essere legato per qualche ragione al luogo di effettiva riproduzione; si stabilisce invece un forte contrasto che risuona nell’assenza di altre pratiche quotidiane significative. (Cox; Franck; Hinant; Miller; Murphy; Paci Dalò; Quinz; Szepanski, 2006)

Il suono penetra nelle corti residenziali ed è diffuso per attirare l’attenzione degli abitanti. Si tratta del solo elemento sonoro in arrivo dall’esterno che è percepito come innocente e familiare; infatti al suo richiamo i bambini escono subito dalle proprie case per raggiungere il furgoncino, seguiti dai loro genitori.

Muovendosi all’interno di un quartiere la melodia diffusa plasma l’ambiente sonoro di uno specifico periodo temporale: non è certamente puntuale come una campana ma è sicuramente molto attesa. Il movimento del furgoncino lascia inoltre nelle strade una “scia sonora” che trasforma l’*ambiance* per alcuni minuti, donandole un “senso di luogo” che difficilmente si ripresenta in altri momenti della giornata. Nella maggior parte dei casi la scia persiste e può essere ascoltata per molto tempo, finché il furgoncino si muove nelle vicinanze, entrando ed uscendo dalle corti chiuse. Se infatti è vero che il vicinato non è permeabile, il tracciato percorso dall’*ice cream van* può difficilmente essere lineare. Possiamo allora affermare che la persistenza di questa melodia nell’ambiente sonoro è strettamente legata alla morfologia urbana.

Il risultato è che il suono diffuso può essere percepito anche in quelle aree abbandonate o inutilizzate dove un simile carattere sonoro compone un’atmosfera tutt’altro che familiare; in questo caso l’*ambiance* assume un carattere surreale, ansioso o addirittura grottesco. Dunque la melodia dei furgoncini del gelato, più di ogni altro

suono diffuso nello spazio pubblico, gioca un ruolo cruciale nel plasmare le varie sfumature dell'ambiente percepito.



Gli anelli mostrano le aree di maggiore concentrazione di furgoncini del gelato in relazione ai peace walls

Il commercio dei furgoncini del gelato copre quasi tutta la cintura attorno al centro di Belfast. Un primo risultato dell'indagine sonora rivela infatti come la diffusione della melodia del gelato possa essere ascoltata per la maggior parte in aree segregate, ovvero nei contesti meno permeabili così come nelle aree di confine tra comunità, laddove un muro o un elemento infrastrutturale impediscono la comunicazione diretta tra un quartiere e l'altro. È proprio la relazione tra segregazione e melodia dei furgoncini del gelato a rappresentare il centro di questa ricerca.

Usando la metafora del suono come "messaggero", siamo in grado di leggere la difficile questione della segregazione attraverso l'ambiente

sonoro prodotto dalle pratiche quotidiane, assumendo che esse esplicino su un piano di comprensione acustica particolari problematiche urbane. Qui la melodia riprodotta dai furgoncini può essere interpretata come il suono che testimonia una certa esclusione sociale nella misura in cui esso, nella maggior parte dei casi, può essere percepito senza aver modo di osservarlo, o di individuarne con precisione la posizione. Siamo allora di fronte ad un messaggero (suono) senza un messaggio (gelato), o ancora un messaggero che si presenta indipendentemente dal messaggio di cui è portatore, che diventa per questo “irraggiungibile”.

Dunque perché questa melodia - e questa pratica quotidiana - si diffonde qui e non altrove? È possibile mappare la marginalità attraverso il suono dei furgoncini del gelato?

Questa ricerca parte dalla convinzione che esplorare la diffusione di un tale segnale sonoro - in altre parole indagare il commercio e la diffusione dei furgoncini del gelato - possa contribuire alla comprensione delle logiche di segregazione che Belfast si trova a subire. Bisognerà allora non solo tener presente la relazione tra pianificazione urbana e *Sonic Studies*, ma anche esplorare quelle politiche pubbliche che si occupano più o meno direttamente di spazio pubblico e di integrazione sociale. Oltre a mostrare in che misura l'impenetrabilità della morfologia urbana contribuisce a ritardare la risoluzione del conflitto, la diffusione della melodia dei furgoncini del gelato descrive un tracciato dove è possibile identificare gli attori marginali. Un suono distante può essere letto metaforicamente come l'attesa di qualcosa che forse non arriverà; ma può anche agire rompendo questa logica “impermeabile” per esplorare le potenzialità offerte dal progetto di politiche e dall'arte urbana. Un suono “innocente” può in questo contesto rivelare i confini della marginalità urbana, così come quelli identitari e culturali condizionati dalle dinamiche di potere.

Nel rivelare la relazione tra attori marginali e specifici segnali sonori è bene chiarire che ci stiamo riferendo alla marginalità come a quella distanza dall'istituzione, ovvero a quell'assenza di dialogo con essa, che traccia i confini di un contesto di segregazione sociale.

Se dunque la nozione di marginalità è qui sinonimo di isolamento, essa ha a che fare con una situazione socio-culturale dove la collettività è lontana da una capacità auto-rappresentativa così come au-

to-governativa (Lindblom, 1965).

Da questa prospettiva l'attore marginale - l'attore "muto" - elabora un repertorio di azioni che si dimostrano insufficienti a smuovere l'ordine costituito, o a stimolarne un reale cambiamento dall'interno.

Quindi, se i quartieri più poveri ospitano attori marginali, definire la marginalità attraverso l'ascolto diviene l'obiettivo principale da perseguire. In particolare, la metafora dell'attore "muto" può essere utilizzata per esprimere la relazione tra acquirenti del furgoncino del gelato - ovvero coloro i quali possono permettersi un *soft cream* da 99 cent - e attori che quotidianamente subiscono isolamento e segregazione. In altre parole individui che fanno continua esperienza della distanza da un "esterno" non meglio identificato.

Il percorso seguito dai furgoncini disegna inoltre una mappa delle aree marginali della municipalità di Belfast: una mappa che descrivendo la diffusione sonora di questa pratica quotidiana rivela una forte connessione con le aree residenziali più povere. La costruzione di una mappa, attraverso il contributo di interviste e ulteriori osservazioni, è allora fondamentale perché aiuta a tracciare i confini delle aree influenzate dalla melodia dei furgoncini del gelato.

Il risultato dell'analisi sonora mostra una forte relazione tra le aree isolate, i confini, i quartieri di difficile accesso, con la pratica di vendita "in movimento". Solo una o due volte al giorno i furgoncini creano un ponte simbolico tra la città e quegli attori marginali che vivono invece nelle aree più isolate. Questo aspetto è rilevante soprattutto per quei cittadini che si spostano con maggiore difficoltà dalla propria area: è il caso ad esempio delle tante casalinghe che si occupano anche della cura dei bambini, o degli anziani residenti, che sembrano dunque bisognosi di un, sia pur effimero, contatto con l'"esterno".

L'effetto connettivo esercitato dal suono stabilisce dunque una relazione tra individui e spazio pubblico inedita e quantomai necessaria: spinge ad uscire "fuori" dalle proprie abitazioni, stimola l'interazione tra residenti e scandisce temporalmente gli usi delle aree semi-pubbliche di pertinenza alle abitazioni.

Attraverso la localizzazione dei furgoncini del gelato nelle aree residenziali è possibile inoltre comparare la situazione in atto in differenti ambiti urbani, ed approfondire il legame tra aree residenziali e segregazione.

Seguendo questo percorso, la diffusione della pratica porta a identificare la presenza di attori “muti” laddove è possibile ascoltare il ritornello diffuso dai furgoncini; in altre parole si stabilisce una relazione diretta tra aree segregate, presenza di *peace wall* e diffusione della vendita dei gelati.

Questo proprio perché i furgoncini sono “autorizzati” ad entrare nel cuore delle aree residenziali senza apparire come elementi estranei e potenzialmente sospetti. Allora la distanza dall’istituzione - che rende un attore “muto” ma non certo “sordo”, come anni di conflitti armati possono confermare - è ben descritta dalla presenza di un elemento esterno (messaggero) capace di fornire una sorta di “servizio sociale” (messaggio).



I differenti pattern mostrano le aree di influenza delle due comunità e le barriere che attualmente le separano

Sono almeno 20 i furgoncini che si muovono quotidianamente dalle 15 alle 19 nella prima periferia di Belfast e alcuni abitanti dichiarano con orgoglio: «we have our ice cream track, *the others* have their own...». Il successo della pratica, al di là del successo del gelato in sè, può essere allora letto come una prova della distanza dall'istituzione avvertita dagli abitanti delle aree più segregate. Sarà allora proprio da questa pratica che si potrà immaginare un reinquadramento delle politiche pubbliche che si misurano con la segregazione.

Esiti e proposte:

Se le pratiche quotidiane contribuiscono alla composizione del “senso di luogo” sonoro, siamo ora consapevoli dell'identità acustica creata dalla melodia dei furgoncini del gelato nei quartieri residenziali della città di Belfast. Da una serie di interviste agli abitanti emerge la forte differenza tra quelli che abitualmente ascoltano questa melodia, e quelli che invece non ne hanno praticamente mai fatto esperienza. Benchè questi due macro-gruppi vivano in aree vicine tra loro, il primo gruppo raccoglie la fascia di popolazione più povera mentre al secondo corrispondono le aree residenziali abitate dalle classi medio-alte, raramente toccate dai percorsi dei furgoncini. Infatti, mentre il primo gruppo è capace di fornire una precisa descrizione degli orari e del percorso effettuato dai furgoncini; il secondo gruppo è invece molto impreciso, arrivando spesso a dubitare dell'effettiva presenza dei furgoncini del gelato e lasciandosi invece trasportare dalla memoria di quel particolare suono, che li rimanda ad una infanzia trascorsa in aree più povere.

Se è vero che questo suono rimanda spesso all'infanzia, o ancora ad un'atmosfera serena e “sicura”, è interessante menzionare come la melodia dei furgoncini del gelato sia stata utilizzata recentemente da un poliziotto locale per scoraggiare una guerriglia che era scoppiata nella periferia est di Belfast nel 2010. Il servizio di polizia dell'Irlanda del Nord ha dichiarato: «*An officer used the vehicle's tannoy system to play music to the youths in an effort to use humour to defuse the situation*» (The Guardian, 2010). La guerriglia si è effettivamente placata, benchè il poliziotto in questione abbia poi ammesso che non si trattava di un'azione “appropriata”. Dunque, anche se l'azione non è stata con-

siderata appropriata al contesto, l'evento esprime perfettamente il potenziale psicologico di un messaggio che rimanda alla sfera del quotidiano. Forse non è una coincidenza, seguendo questo percorso, che le forze di polizia, dopo essere passate dal *Royal Ulster Constabulary* al *Police Service of Northern Ireland* nel 2001 - come stabilito negli accordi del Venerdì Santo (United Nations, 1998) - abbiano modificato l'aspetto delle loro camionette diventando di fatto molto simili a furgoncini del gelato.

La melodia diffusa dai furgoncini nasconde in effetti un'ampia gamma di significati psicologici; si tratta infatti di un potente dispositivo capace di orientare l'attività e l'umore degli individui. Sembra inoltre celare differenti percezioni in relazione alle diverse estrazioni sociali con cui si relaziona (Vazquez, 2010). Questo potrebbe spiegare il legame che le fasce di reddito medio-basse, comparate a quelle a reddito medio-alto, hanno stabilito con la melodia del gelato, così come l'importanza che gli attribuiscono inconsapevolmente nel corso della giornata. Si tratta dunque di una questione identitaria che lega insieme una specifica fascia di popolazione e supera di fatto le barriere culturali ancora forti tra inglesi e irlandesi.

I furgoncini del gelato hanno svolto però un ruolo spesso ambivalente nelle aree residenziali più povere: da un lato si tratta infatti di un commercio innocente, dall'altro di una attività "ambigua". La guerriglia di Glasgow (*Glasgow ice cream war*) è un ottimo esempio per illustrare l'influnza simbolica giocata dai furgoncini sulle pratiche quotidiane degli abitanti. A Glasgow i furgoncini erano infatti utilizzati come "coperture" per la vendita di droga e merce rubata da parte di organizzazioni malavitose che erano solite intimidire i venditori di gelati per spingerli ad eseguire le loro richieste. Nel 1984, non appena un giovane venditore si rifiutò di essere costretto a vendere stupefacenti, fu sparato dal finestrino del suo furgoncino. Da quel momento una guerriglia (e una parallela guerra legale) continuò per vent'anni, concludendosi solo nel 2004 (The Scotsman, 2004).

Dunque usi appropriati ed inappropriati del furgoncino del gelato hanno mostrato come questo abbia avuto la capacità di scavare nelle abitudini delle classi sociali più povere, così come nella configurazione dello spazio pubblico. Se la diffusione sonora di questa melodia indica le aree più segregate del capoluogo nord irlandese,

possiamo utilizzare una mappa sonora per disegnare i confini delle aree marginali interessate, e proporre di conseguenza un intervento sull'ambiente acustico.

Se quindi se le melodie in questione agiscono profondamente sulla maniera in cui gli attori marginali fanno uso dello spazio pubblico, un progetto capace di assimilare questa intuizione potrà condurci ad affrontare con efficacia il tema dell'esclusione sociale all'interno delle aree segregate della città di Belfast. Il suono informa la ricerca e prova inoltre quanto l'ambiente sonoro sia ignorato dalla comprensione istituzionale. Allora porre attenzione ai possibili collegamenti tra ambiente sonoro e politiche pubbliche può incoraggiare il dialogo tra approcci alla *governance* e campi di regolamentazione urbana. Oltre alla morfologia urbana bisogna esplorare le politiche che regolano il commercio dei furgoncini del gelato così da chiarire il ruolo da loro giocato all'interno delle aree maggiormente segregate. In particolare, attraverso il rilascio di licenze, la municipalità di Belfast è in grado di orientare le azioni dei venditori in movimento all'interno e all'esterno dei confini tra comunità, e di comporre quindi (inconsapevolmente) l'ambiente sonoro dei differenti quartieri.

«To enable the Council to regulate Licensed Mobile Street Traders, the traders apply for an area or areas of Belfast to trade in. Council officers have used Electoral Wards and/or commonly referred to areas, such as housing estates, to try and define the area the trader is permitted to trade in. On occasions this has been problematic; a trader may trade in an area covering two or more Electoral Wards. While on paper this may look as if they have a large area the trader will most likely only trade in a small area of those Wards. Legal advice has been that the Council can apply criteria over and above what the Street Trading (NI) Act 2001 states, provided it is in keeping with the intention of the legislation. However, the Council cannot refuse an application on the basis that it would be detrimental to existing traders. Economic considerations of this type are not contained within the Street Trading (NI) Act 2001 and would undoubtedly be contrary to the European Services Directive and also to subsisting primary competition legislation, namely the Competition Act 1998. In order to determine this application the focus must be on whether the services already provided within

the area are sufficient, not whether the granting of a further licence or licences would reduce the revenue stream of the existing licence holders or businesses within the area.» (tratto da una comunicazione personale con il Belfast Licence Office)

Questo significa, da una parte, che seguendo la suddivisione elettorale, il comune conferma l'esistenza di confini così come di divisioni culturali tra quartieri; dall'altra parte che un parametro meramente economico sembra superare ogni possibile considerazione sociale. Infatti, un dialogo tra dipartimenti del comune sembra mancare. L'ufficio di *planning* e quello delle licenze lavorano come se operassero in contesti completamente diversi, benchè si occupino entrambi del medesimo tessuto urbano che necessita di essere riconnesso. Ecco perché il suono, grazie al suo potenziale evocativo, e alla sua capacità di penetrare con facilità nei contesti marginali, può operare come connettore tra quartieri apparentemente "impenetrabili".



I cerchi pieni mostrano le aree non interessate da licenze di commercio su strada, i cerchi tratteggiati mostrano invece le aree di maggior concentrazione di licenze. sovrapponendo a questi dati gli avvistamenti più frequenti effettuati durante la ricerca sul campo (doppio cerchio) emerge come le soglie tra aree siano sonoricamente più ricche perché rappresentano le aree di passaggio tra maggiore e minore presenza di licenze.

Inoltre, se ogni furgoncino diffonde la propria melodia e percorre l'area delimitata dalla licenza di cui è in possesso - licenza che attraversa solo raramente i confini tra aree e comunità - allora la dinamica di diffusione della melodia del gelato non fa altro che perpetuare una logica di segregazione. Siamo così di fronte all'istituzione di una particolare demarcazione sonora: dai confini tra comunità il senso di appartenenza può infatti riflettersi nei confini sonori, benché fortunatamente il suono sia in grado di oltrepassare i limiti fisici.

Dall'identità sonora alle politiche di regolazione delle licenze per il commercio su strada il passo è breve: i commercianti possono scegliere il proprio percorso, e così facendo non superano le barriere culturali tra comunità e quelle fisiche tra quartieri. Il risultato è che il suono assume esso stesso le caratteristiche di una barriera invisibile perché demarca il limite di influenza di una pratica quotidiana. Allora se è vero che le divisioni persistono perché continuano ad essere istituzionalizzate, è forse possibile fare uso della melodia dei furgoncini per aumentare l'integrazione tra comunità?

Elaborare questa risposta può ad esempio favorire un nuovo dialogo tra organi della pubblica amministrazione, in particolare tra ufficio di pianificazione ed ufficio licenze; oppure può fornire l'occasione per sperimentare progetti ancora inesplorati di *Sound Art* e di arte partecipativa, così come nuove ricerche sul rapporto tra ambiente sonoro e pianificazione urbana.

In conclusione, possiamo affermare che il suono ambientale sia in grado di mettere in relazione una politica pubblica (il sistema di licenze) con una questione sociale e morfologica (la segregazione) che si ripercuote tanto nell'ambiente sonoro quanto nella percezione dei cittadini. In questo quadro la melodia del gelato metaforicamente "dà voce" ad una comunità marginale; offre una sorta di "servizio a domicilio" quasi a compensare l'assenza di un adeguato servizio sociale.

Il rischio è che quello stesso segnale sonoro in grado di attraversare il limite tra aree può indicare allo stesso tempo la propensione delle comunità a rinforzare un confine socio-culturale. La ricerca sonora può allora smascherare una possibile attitudine auto-marginalizzante e contrastarla con un miglioramento della permeabilità

sonora tra zone in conflitto. Il suono appare dunque come primo elemento unificatore tra quelle culture che, sebbene in conflitto, restano accomunate da una irrefrenabile passione per il gelato.

Tracce audio:

13 Belfast, ice cream - min. 1:05

Registrazione effettuata seguendo un furgoncino del gelato nella periferia ovest di Belfast. Il primo elemento che risulta evidente è la strana melodia scelta per pubblicizzare questo commercio su strada. Il suo carattere evocativo è infatti così forte e riconoscibile da attrarre subito un folto gruppo di bambini che esultano euforici all'arrivo del gelato presso il loro circondario.

14 Belfast, peace wall - min. 1:48

Registrazione effettuata in una giornata molto ventosa presso una tipica corte chiusa a ridosso di un *peace wall*. È evidente l'assenza di elementi sonori che denunciano una qualsiasi attività antropica, mentre i rumori del traffico circostante si alternano al passaggio di una sirena. In questo quadro è possibile ascoltare il suono prodotto dalla barriera metallica scossa dal vento.

3.3 Come ascoltare le politiche? Le impronte, i fili e le tracce: la metodologia dietro l'ascolto

Se è vero che una politica (*policy*) non può essere ascoltata, è invece possibile, attraverso l'ascolto dell'ambiente sonoro, analizzare le pratiche quotidiane che essa direttamente o indirettamente influenza; indagare dunque gli usi dello spazio pubblico e il trattamento dei beni comuni. La metodologia qui proposta parte dunque dall'ascolto delle pratiche per risalire alle politiche pubbliche urbane, con particolare attenzione al loro carattere coercitivo.

«Quello della vita quotidiana è quindi un vero e proprio punto di vista che ci restituisce un complesso di dimensioni, materiali e immaginarie, spaziali e temporali, interconnesse tra loro, con cui guardare alla costruzione di politiche.» (Cellamare, 2008; p 128)

Il paesaggio sonoro è così definito come prospettiva di analisi della costruzione di politiche, come processo che parte dalla stratificazione di letture della vita quotidiana dove il senso dei luoghi è il senso delle culture consolidate, degli immaginari e dei significati che si attribuiscono di volta in volta allo spazio pubblico. Cellamare evidenzia, attraverso l'esplorazione delle pratiche quotidiane, l'intreccio e l'interazione reciproca (che è aperta al conflitto) tra *dimensione fisica*, *dimensione delle pratiche* (d'uso) e *dimensione delle rappresentazioni*. Tale tripartizione è strumentale ad un approccio analitico che si discosta da una tradizione "prescrittiva" del processo di *planning*, per avvicinarsi all'interpretazione delle pratiche in un'ottica progettuale. L'attenzione è posta sul senso dei luoghi, sui gradi di significazione che gli abitanti di volta in volta gli attribuiscono, laddove il senso è da rintracciare proprio «nell'intreccio delle storie delle persone che configurano l'insieme». (*ivi*, p 32)

Storie di luoghi vuol dire spesso storie di compresenza e di possibili conflitti tra gli attori che abitano questi luoghi, scontri tra pratiche, tra forme diverse di appropriazione degli spazi; tanto che senza conflitto sembra venir meno il valore espresso dalla costruzione collettiva di significati.

Questa costruzione collettiva di senso si scontra poi col quadro istituzionale, e di conseguenza con il disegno di politiche pubbliche

che, quando dimostrano un calo di attenzione verso la tutela del cittadino, abbracciano invece le logiche più banali di mercato «favorendo lo sfruttamento economico dello spazio pubblico da parte di pochi e traendone anche le sue convenienze.» (ivi, p 56)

Continuando con Cellamare, la risposta informale alla domanda (spesso pressante) su cosa sia *bene comune*, sfocia in attività non lecite - si vedano gli esempi offerti dalle occupazioni di edifici sfitti di proprietà comunale, per i quali la municipalità non ha ancora elaborato un progetto (o lo stesso è in stallo) - che sono però in grado, seppur tra scopi e intenzioni diverse, di produrre comunità e proposte culturali impossibili da raggiungere attraverso una strada istituzionale. Questa tensione - dai cori di protesta, alla resistenza di una massa critica schierata contro uno sfratto - è chiaramente impigliata nelle trame dell'ambiente sonoro, e chiama in causa la definizione di bene comune non solo come ente astratto, come diritto a cui appellarsi, ma come caratteristica intrinseca dell'*ambiance*, ovvero come parte costitutiva del senso di luogo.

Si vuole così porre attenzione sui metodi e sulle strategie impiegate dalle amministrazioni locali per affrontare quelle problematiche di difficile approccio - quelle per cui ad esempio l'occupazione per scopi abitativi è reato ma può a volte generare paradossalmente un processo di rigenerazione urbana - nelle quali la municipalità è vittima della sua stessa produzione regolativa. Il carattere astratto di questa produzione di politiche rende impossibile la comprensione dei processi reali ed limita la possibilità (e la capacità) dei cittadini di autoregolarsi, o meglio di definire insieme una serie di "regole di convivenza". Ne segue una domanda, o meglio una serie di domande:

«Il carattere di bene comune è legato alla proprietà pubblica, alla sua accessibilità e libera disponibilità, alla sua funzione e alla sua utilità pubblica, ai processi di appropriazione materiali e immateriali, alla sua frequentazione e ai vissuti che vi sono legati, alle "battaglie" che lo hanno "liberato"? E ancora, per chi è un bene comune? In quale modello sociale o comunque di vita?» (ivi, p 72)

Il paradosso qui presentato rivela come l'idea di beni comuni - al plurale per evitarne l'astrazione - era originariamente data per scontata, o comunque ampiamente condivisa; mentre ora risulta impos-

sibile darla per scontata dal momento che a decadere è l'idea stessa di *pubblico*: di spazio pubblico così come di interesse pubblico delle istituzioni. Questa osservazione può trovare un suo contraltare nella consapevolezza all'ascolto di un particolare contesto urbano o territoriale che, dopo aver subito pesanti trasformazioni, ne esce trasfigurato al punto da rendere impossibile il riconoscimento delle sue precedenti caratteristiche identitarie. Se dunque il pubblico perde la sua capacità di stimolare politiche in suo favore, la perdita di consapevolezza acustica testimonierà una possibile strada per riacquistare quelle capacità estetiche indispensabili per la maturazione di coscienza di luogo.

Ascoltare l'ambiente sonoro, e decifrare al suo interno conflitti e immaginari, diviene l'atto interpretativo a cui questa ricerca rimanda: «Il conflitto irrisolto tiene le porte aperte a prospettive di interpretazione dei problemi, altrimenti senza cittadinanza.» (*ivi*, p 96)

Non possiamo dunque fare a meno di prendere in considerazione le pratiche quotidiane che costruiscono lo spazio pubblico, leggere le politiche che ne ammettono o ne limitano l'espressione, esplorare i conflitti generati dal sovrapporsi di cornici di senso:

«Se si toglie il conflitto dallo spazio pubblico si ritorna all'idea che un ampio campionario di forme di società urbana possa vedere i propri interessi gestiti, per suo conto, da apparati burocratici impersonali. Com'è stato dimostrato, questa presunzione divina sulle esistenze delle persone da parte degli urbanisti permette soltanto di edificare spazi per futuri sommovimenti violenti.» (Sennett, 1999; p 183)

Rileggendo ora deCerteau, le pratiche quotidiane degli attori marginali, sebbene "censurate" dalle regolazioni istituzionali, continuano ad esprimersi attraverso il conflitto che risulta invece difficile mettere a tacere. Si sottolinea così il carattere strategico e generativo del conflitto come matrice di costruzione di un progetto comune, laddove invece la mediazione (livellando le differenze) si schiera contro un reale progetto di convivenza: «I conflitti sono strutturanti anche dei processi che danno senso ai luoghi». (*ivi*, p 83) Questo perché a scontrarsi sono i significati, le pratiche divergenti che danno forma allo

spazio pubblico. Ogni spazio, per questo, è il tramite fisico dei conflitti proprio perché «gli spazi sono “spazi contesi”, esito dell’interazione non solo delle pratiche, ma anche degli immaginari collettivi coinvolti.» (Cellamare, 2008, p 84)

Così, se le pratiche quotidiane sono azioni intrise di progettualità, e sono in grado di cambiare la conformazione fisica e strutturale delle città, l’ascolto del paesaggio sonoro da esse prodotto svela una progettualità implicita:

«Si tratta quindi di dare forma al progetto emergente dai contesti sociali, dai vissuti, dalle pratiche, dall’interazione degli immaginari sociali, dalle culture e dai valori simbolici. Un progetto emergente da processi che sono anche processi di produzione di beni pubblici e di apprendimento collettivo, ma che allo stesso tempo avvengono in forma conflittuale e spesso ambigua, attraversati dai condizionamenti della cultura, dagli immaginari, dagli *habitus*.» (ivi, pp 102-103)

In sintesi, il legame che unisce ambiente sonoro e politiche pubbliche disegna una strategia di apprendimento che conserva un’attitudine profondamente progettuale: si può parlare nei termini di “progetto di paesaggio sonoro” e di “progetto di politiche pubbliche” suggerendo l’inevitabile relazione tra di essi; e si può dimostrare la possibile efficacia di un approccio così delineato nel superare i limiti posti dal progetto urbanistico e dalla sua difficoltà a trattare le variabili sociali e temporali.

«Non basta costruire una città pensata per il gioco o un labirinto per far giocare le persone, non basta modificare la disposizione di uno spazio in tutti i suoi elementi, anche qualora si prendessero in considerazione suoni, odori, illuminazione, temperatura e liquori, per generare un’*ambience*. Occorre tenere anche in conto il fattore “persona”.» (Vazquez, 2010; p 164)

A questo proposito possiamo forzare la lettura dei *Sonic Studies* per avviare un possibile dialogo, finora inesplorato, con lo studio e la progettazione di politiche pubbliche. Seguendo questa prospettiva la risposta del *Soundscape design* alla pianificazione urbana propone

due strade: mascherare i suoni “non apprezzati” da una determinata collettività con quelli da essa “apprezzati”; oppure assicurarsi che i suoni “non apprezzati” non mascherino quelli “apprezzati” (Lex Brown, 2012).

Se la prima di queste risposte non arriva al cuore del problema, seguendo quella strategia di mascheramento che di fatto non interviene direttamente sulla sorgente che “fa problema”; sarà interessante capire in che termini la seconda ipotesi possa effettivamente mettere in relazione il disegno urbano con il disegno di politiche seguendo una prospettiva sonora. Al di là delle problematiche che potrebbero sollevarsi sulle modalità di decisione dei segnali acustici più o meno “apprezzati”; la domanda più urgente da porre in questo momento è quale valore effettivo può rivestire l’ascolto dell’ambiente sonoro nel reinquadramento delle questioni urbane e territoriali che pongono difficili problemi interpretativi.

Saranno allora i segnali acustici diffusi dagli spazi contesi, dalle appropriazioni identitarie, dalle territorializzazioni, dalla segregazione o dallo spopolamento - saranno quindi le impronte sonore prodotte dalla marginalità - a fornire una prima guida per riorientare il progetto di politiche, partendo dalla consapevolezza che l’ambiente sonoro è inevitabilmente soggetto all’influenza delle stesse politiche. Il paesaggio sonoro diventa allora indice della qualità dello spazio pubblico: questo l’obiettivo che la ricerca intende perseguire.

Nel trattare le questioni urbane e territoriali attraverso l’esplorazione dell’ambiente sonoro possiamo ora procedere alla decodifica del sistema di nodi (metodologici più che) politici nella comprensione degli usi dello spazio.

Quello che ci interessa far emergere è il manifestarsi sul piano sonoro di alcune pratiche quotidiane, ed il grado di influenza che queste hanno sulla qualità urbana e sull’identità acustica di un luogo. Superando per il momento il tema propriamente identitario, lo studio dei paesaggi sonori in cui operano determinate pratiche più o meno marginali può far emergere alcune di quelle questioni urbane che resterebbero altrimenti inesprese.

Si vuole così rispondere alle seguenti domande:

Come mai le pratiche consolidate di ricerca sono incapaci di indagare determinati fenomeni urbani che apparentemente non “fanno

problema”? Di che fenomeni si tratta?

L'obiettivo è leggerle secondo un *frame* particolare ed evocativo - l'ascolto - tale da far risaltare con estrema velocità alcune criticità che vale la pena di approfondire, beninteso con altri strumenti (ovvero attraverso il disegno di politiche). Seguendo una logica indiziarria, il segnale acustico diviene l'elemento attraverso cui intuire un particolare caso da sottoporre ad indagine; mentre l'ascolto assume le caratteristiche di uno strumento di ricerca che nel suo procedere è avvalorato di volta in volta da elementi che “testano” la sua veridicità (o meglio da un corpus di riferimenti e di eventuali “prove” che esplicano attraverso altre fonti queste stesse “intuizioni”).

L'ascolto, producendo un quadro interpretativo in tempi molto brevi - una lettura non esaustiva ma riproducibile e fruibile in maniera “diretta” - è così in grado di indirizzare nuove traiettorie di ricerca-azione; diviene in sintesi strumento ad uso istituzionale, ovvero capace di direzionare analisi più approfondite. Con queste premesse interpretare un segnale acustico, o meglio decifrare la produzione sonora di una pratica quotidiana marginale, è l'occasione per penetrare nel contesto, per orientare la ricerca disponendo di una chiave interpretativa alternativa e particolarmente flessibile.

Riprendendo la lezione di Freud, e ripercorrendo quella di Doyle e Morelli nella lettura di Ginzburg (Ginzburg, 1979), possiamo delineare l'ascolto come “metodo indiziarrio”, ovvero come dispositivo di decodifica del corpo di frammenti (sonori), dei dettagli e dei particolari meno vistosi per mezzo dei quali è possibile ricostruire una logica coerente che svela l'invisibile, o ancora che ricostruisce un quadro coerente attraverso cui leggere i contesti e le logiche che li sottendono (Gelli, 2002).

«I musei, diceva Morelli, sono pieni di quadri attribuiti in maniera inesatta. Ma restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: molto spesso ci si trova di fronte a opere non firmate, magari ridipinte o in cattivo stato di conservazione. In questa situazione è indispensabile poter distinguere gli originali dalle copie. Per far questo, però (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il

sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle mani e dei piedi. In tal modo Morelli scopre, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmé Tura e così via: tratti presenti negli originali ma non nelle copie. Con questo metodo propose decine e decine di nuove attribuzioni in alcuni dei principali musei d'Europa. Spesso si trattava di attribuzioni sensazionali: in una venere sdraiata conservata nelle gallerie di Dresda, che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano, Morelli identificò una delle pochissime opere sicuramente autografe di Giorgione.» (Ginzburg, 1979; pp 3-4)

Seguendo questo sistema di attribuzione che si affida con disinvoltura alla “traccia” lasciata dalla personalità stessa dell'autore dell'opera, si può affermare che «Il conoscitore d'arte è paragonabile al *detective* che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più.» (*ivi*, p 5)

L'attenzione agli elementi “poco apprezzati o inavvertiti” risulta inoltre particolarmente adatta a supportare l'epistemologia dell'ascolto che si sta qui delineando, con particolare riferimento alla lettura dei segnali offerti dall'ambiente sonoro; a quei dettagli che assumono il carattere di “rifiuti” per la semplice incapacità di coglierne il valore d'uso.

«[...] la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, “bassi”, fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano.» (*ivi*, p 14)

Il filo che lega Morelli, Doyle e Freud ci consente di elevare l'interpretazione di tali “tracce” a metodologia di ricerca. Questo perché:

«In tutti e tre i casi, tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile. Tracce:

più precisamente, sintomi (nel caso di Freud) indizi (nel caso di Sherlock Holmes) segni pittorici (nel caso di Morelli).» (ivi, pp 15-16)

Che si faccia riferimento a sintomi, indizi o segni, queste “tracce” possono facilmente essere interpretate acusticamente come segnali a disposizione della ricerca per procedere a una lettura alternativa del contesto in esame. La relazione tra un segnale sonoro e un particolare contesto che si sceglie di approfondire, scaturisce da una suggestione che trova riscontro successivamente nella sua effettiva capacità rappresentativa, ovvero in un *corpus* di riferimenti funzionali all’idea prima immaginata.

«Every idea originates as a suggestion, but not every suggestion is an idea. The suggestion becomes an idea when it is examined with reference to its functional fitness; its capacity as a means of resolving the given situation.» (Dewey, 1938; p 110)

L’attenzione alle politiche pubbliche e alle pratiche quotidiane non chiama allora in causa l’ambiente sonoro in quanto tale, ma interpreta il suono inteso come mezzo, come strumento di ricerca (identitario, collettivo, comunitario) di quelle questioni urbane e territoriali che fanno capo alla marginalità e alla liminalità. L’ascolto è dunque strumento di lettura delle “variazioni” che gli attori - attraverso le loro pratiche quotidiane - compiono in relazione a tali questioni; questo perché le pratiche quotidiane condizionano il quadro dell’ambiente sonoro intervenendo sulle tracce sedimentate, provocando conflitti o viceversa lasciando scomparire i dettagli udibili che caratterizzavano un contesto così come un’epoca. Ascoltare e decifrare le “variazioni” che si riflettono nell’ambiente sonoro - ovvero leggere le risposte che tali attori mettono in pratica in favore, o contro, lo status quo - significa allora interpretare i frammenti scartati tanto dalla ricerca quanto dalla selettività esperienziale di individui e collettività.

«Ma può un paradigma indiziario essere rigoroso? L’indirizzo quantitativo e antiantropocentrico delle scienze della natura da Galileo in poi ha posto le scienze umane in uno spiacevole dilemma: o assumere uno statuto scientifico debole per arrivare a risul-

tati rilevanti, o assumere uno statuto scientifico forte per arrivare a risultati di scarso rilievo. [...] In situazioni come queste il rigore elastico (ci si passi l'ossimoro) del paradigma indiziario appare ineliminabile. Si tratta di forme di sapere tendenzialmente mute - nel senso che, come abbiamo già detto, le loro regole non si prestano ad essere formalizzate e neppure dette. Nessuno impara il mestiere del conoscitore o del diagnostico limitandosi a mettere in pratica regole preesistenti. In questo tipo di conoscenza entrano in gioco (si dice di solito) elementi imponderabili: fiuto, colpo d'occhio, intuizione.» (Ginzburg, 1979; pp 58-59)

È esattamente sul valore intuitivo della pratica dell'ascolto che il paradigma indiziario trova una sua possibile via di sviluppo ed approfondimento. Si assumerà senz'altro uno "statuto scientifico debole" che permetterà però di raggiungere risultati considerevoli. Questa preferenza per forme di sapere "tendenzialmente *mute*" trova inoltre un parallelo interessante con la metodologia della ricerca seguita da Michel Foucault. Se la selezione delle fonti è presupposto indispensabile della sua vastissima ricerca, il lavoro con materiali poco noti e spesso inediti, con i "saperi minori" che sono spesso tenuti in disparte fuori dalla scrittura ufficiale della "storia dell'umanità", rivela un enorme rischio "scientifico" che ha tuttavia consentito al filosofo francese di smascherare puntualmente i luoghi comuni intorno ai "discorsi" relativi agli "effetti di verità". Ovvero gli ha permesso di ripercorrere la genealogia della costruzione dei discorsi, la loro comprensione e puntuale distorsione attraverso i dispositivi di potere (Foucault, 1997).

Il "rischio" che si assume l'ascolto può essere allora quello di agire su un piano temporale ed eventuale difficilmente codificabile (se non attraverso la registrazione) sebbene si dimostri assolutamente a suo agio nell'esplorare ed interpretare le dinamiche che seguono le pratiche quotidiane.

«A sound or mark of any physical existence is a part of language only in virtue of its operational force; that is, as it functions as a means of evoking different activities performed by different persons so as to produce consequences that are shared by all the participants in the conjoint undertaking.» (Dewey, 1938; p 48)

Questa vocazione evocativa (seguendo la Logica come teoria della ricerca tracciata da Dewey) è l'anello che lega - e può legare ancora più sensibilmente una volta sviluppato - ascolto e disegno di politiche pubbliche.

A questo punto l'epistemologia dell'ascolto non può che incontrare e confrontarsi con alcune delle altre discipline che hanno elaborato una metodologia di ricerca distante dal quadro consolidato d'analisi urbana e territoriale, e vicina al già menzionato metodo indiziario. Per questo motivo sembra necessario incrociare il percorso inaugurato dai *Visual Studies* (ben presentato dal lavoro di Leonardo Ciacci e Davide Leone) che ha eletto l'uso del video a strumento di indagine e di progetto urbano, sottolineando quanto la consapevolezza dell'insufficienza dell'attuale sistema di conoscenza perpetuato dalla pianificazione abbia portato un numero crescente di ricercatori a dedicarsi all'indagine urbana attraverso il filtro della videocamera, nel tentativo di proporre nuove prospettive all'indagine. È il caso di menzionare, tra tutti, il lavoro di Giovanni Attili, impegnato nella rappresentazione della città multietnica, ed in particolare nella realizzazione di documentari costruiti come veicoli di incontro e confronto per fronteggiare conflitti etnici ed ideologici apparentemente irrisolvibili. In questo caso il racconto delle storie di vita è centrale, così come la scelta di rendere protagoniste le narrazioni delle comunità incapaci di auto rappresentarsi. È offerta così una possibile riconfigurazione della pratica di ricerca, dove:

«Riflettere sull'uso del linguaggio significa quindi problematizzare l'orizzonte sociale all'interno del quale l'azione di pianificazione viene a costruirsi. Lungi dal ridursi a semplice riflessione stilistica, la consapevolezza della retorica rappresentazionale diviene quindi questione centrale per la pianificazione.» (Attili, 2004; p 168)

Possiamo così affermare questa "consapevolezza della retorica rappresentazionale" come atto fondativo della metodologia che trova nell'ascolto e nella registrazione ambientale quel corpo di sintomi attraverso cui reinquadrare le tematiche a cui l'istituzione dedicata scarsa attenzione. Allora "quale conoscenza per l'azione?"

«L'attenzione va però non solo mirata all'analisi dei concetti, ma anche alla modalità della loro produzione e in genere dei processi di sensemaking e al tipo di azioni che il loro uso implica (che è il problema del trattamento degli effetti).» (Gelli, 2002; pp 133-34)

Se la rappresentazione produce significati che a loro volta conservano un potenziale trasformativo sulla realtà (*sensemaking*), indagare le rappresentazioni può incidere sul nostro relazionarci alla realtà, e può di conseguenza riuscire a modificare il senso comune radicato in quelle stesse rappresentazioni; citando Luciano Vettoreto «La forma di rappresentazione più adeguata dipende da ciò che si intende rappresentare.» (Vettoreto, 2001) Dunque dal momento che cambia l'oggetto da rappresentare, cambierà di conseguenza la forma per rappresentarlo: così Attili adotta l'uso delle storie di vita nell'indagine sulla città dei migranti, e più in generale sulla città delle pratiche sociali informali e del loro continuo mutamento.

Allo stesso modo, dalla nostra prospettiva, possiamo considerare un segnale sonoro come la forma di rappresentazione più adeguata a leggere quei temi che segnano un calo d'attenzione istituzionale: quelle questioni marginali e liminali che difficilmente potrebbero essere inquadrare da una telecamera, dovendo passare oltre i muri eretti per segregare (e che il suono supera), o dovendo ricoprire le distanze rarefatte di un contesto spopolato.

Non si cerca quindi di "giustificare" l'utilizzo di un modo di fare *altro* (il che confermerebbe implicitamente il primato scientifico delle metodologie quantitative), ma di tracciare strade di ricerca alternative.

L'obiettivo sarà quello di "forzare" - di spingere oltre - l'epistemologia dell'ascolto attribuendogli un valore tanto conoscitivo quanto progettuale, o meglio progettuale proprio perché conoscitivo. L'aspetto che ci interessa indagare è infatti l'uso strumentale della fonte sonora, con l'intenzione di integrare l'apporto dell'intervista e della storia di vita con l'indagine critica sul paesaggio sonoro di un determinato contesto. Solo riunendo in un quadro unitario d'analisi tutti gli elementi dello spettro acustico sarà possibile attivare concretamente una ricerca-azione in grado di dialogare con la città e il territorio.

Nell'indagare in che misura l'ascolto abbia un implicito valore progettuale, può venirci in aiuto quello che Giovanni Dematteis definisce "progetto implicito":

«La progettualità della geografia non è di tipo normativo, ma di tipo descrittivo. È progettuale la rappresentazione di ciò che di nuovo sta emergendo dal territorio e su cui si può realisticamente intervenire in date circostanze per imprimere eventualmente ai processi in atto una direzione piuttosto che un'altra.» (Dematteis, 1995; p 37)

Allora, parafrasando Crosta (Crosta, 2010) *l'uso che se ne fa* dell'ascolto - ovvero l'interpretazione dei luoghi con la "lente" del registratore - potrebbe definirsi come quell'uso diagnostico-previsionale che custodirà quel germe progettuale che sarà compito della ricerca sviscerare. È qui che l'ascolto può attivamente contribuire allo sviluppo locale, lavorando alla tutela e alla conservazione del paesaggio sonoro di uno specifico contesto - in quanto indice identitario e rivelatore degli usi in atto, delle pratiche quotidiane - così come all'individuazione, all'archiviazione e alla messa a sistema dei saperi locali.

Si tratta allora di pensare al progetto come ad una ritrovata capacità estetica per penetrare nell'anima dei luoghi. Lidia Decandia sintetizza perfettamente questo assunto prendendo le distanze da quel sapere disciplinare che legge astrattamente i luoghi, da quella «smania dell'onnipotenza e del controllo che impone una forma a dei manichini che si muovono senza perché» (Decandia, 2004; p 25). Il suo tentativo è invece quello di avvicinarsi ai contesti locali attraverso una continua ricerca sulle storie che essi raccontano, di accogliere così l'invito continuo a ricercare un modo "altro" di leggere e interpretare la realtà, di seguire:

«Un lavoro fine di raccordo, tessitura, di costruzioni di trame, di nodi e connessioni, di passaggi e consolidamenti, capace di "annodare sorgenti", ma anche di risvegliare, di mettere in moto e di coagulare le passioni e le energie sopite di uomini concreti, in carne ed ossa, che sanno dire sì alla vita e partecipare attivamente alla costruzione del proprio futuro.» (Decandia, 2004; p 25).

Il progetto diventa così dispositivo di *empowerment* per il ricercatore e per l'individuo, ovvero corrisponderà alla «costruzione di un contesto trasformativo in cui dare la possibilità agli uomini e alle donne, che abitavano in quei territori, di portare essi stessi a “fioritura l'unicità dei contesti”.» (Decandia, 2004; p 24) Allora l'epistemologia dell'ascolto si esplicita concretamente nella presa di coscienza del valore d'uso celato nell'ambiente sonoro, ovvero si propone come strumento di conoscenza e progetto - di ricerca-azione - in grado di dedicarsi attivamente alle comunità e ai territori per stimolare uno sviluppo endogeno di autoascolto e di messa in rete delle comunità locali, e di stimolo alla produzione di politiche territoriali sensibili alle specifiche qualità ambientali e culturali di un determinato contesto.

In sintesi l'ascolto potrà ridefinire la conoscenza nella pianificazione nella misura in cui sarà capace di reinquadrare le coordinate spaziali e temporali, e attraverso di esse suggerire la maturazione di nuove forme di comunità.

«Sound may be heard to say: *This is our moment*. [...] In the movement of sound, the making of an exchange is enacted; a place is generated by the temporality of the auditory. *This is our moment* is also immediately, *This is our place*. Auditory knowledge is a radical epistemological trust that unfolds us a spatio-temporal event: sound opens up a field of interaction, to become a channel, a fluid, a flux of voice and urgency, of play and drama, of mutuality and sharing, to ultimately carve out a micro-geography of the moment, while always already disappearing, as a distributive and sensitive propagation.» (laBelle, 2010; intr. xvii)

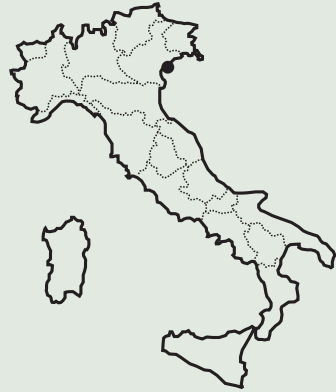
LaBelle definisce il momento di percezione critica dell'ambiente sonoro come il riconoscimento di un presente (e di una presenza) che connette il tempo al luogo. Il “nostro” momento di ascolto corrisponde al “nostro” spazio, laddove la conoscenza veicolata dall'esperienza uditiva suggerisce una fluida interazione che richiama ad una urgenza di condivisione che si propaga e attraversa lo spazio e il tempo.

«*This is our place* is also, potentially, *This is our community*. The dy-

dynamic of auditory knowledge provides then a key opportunity for moving through the contemporary by creating shared spaces that belong to no single public and yet which impart a feeling for intimacy: sound is always already mine and not mine - I cannot hold it for long, nor can I arrest all its itinerant energy. *Sound is promiscuous*. It exists as a network that teach us how to belong, to find place, as well as how not to belong, to drift. To be out of place, and still to search for new connection, for proximity. Auditory knowledge is non-dualistic. it is based on empathy *and* divergence, allowing for careful understanding and deep involvement in the present while connecting to the dynamics of mediation, displacement, and virtuality.» (*ivi*, intr. xvii)

Tempo e spazio si fondono allora, a partire dal bisogno interattivo richiamato dall'ascolto, nel riconoscimento di una "nostra" comunità, ovvero di uno spazio aperto alla pluralità delle espressioni. Se il suono travalica le barriere e i confini eretti dalle differenze, il suo carattere promiscuo è stimolo per una ridefinizione del senso di prossimità, dunque di convivenza tra quegli elementi estranei che convergono qui in una rete che coinvolge empatia e divergenze.

#7 Sinking and shrinking



Luogo:
Venezia

Data:
aprile - giugno 2014 / gennaio - febbraio 2015 / settembre - ottobre 2015

Oggetto:

Ricerca condotta a più riprese nella città di Venezia sulla relazione tra spopolamento dell'isola e trasformazioni del suo ambiente sonoro. Partendo dalla questione abitativa, l'esplorazione del paesaggio sonoro si concentra su quelle pratiche quotidiane che mostrano i segni dell'uso dello spazio pubblico da parte dei residenti.

Il materiale raccolto si compone di una serie di interviste informali fatte ad abitanti e organizzazioni, di interviste semi-strutturate svolte all'ufficio politiche abitative del comune, e di registrazioni audio confluite in un audio-documentario e in un archivio sonoro.

Progettista:
Nicola Di Croce

Soggetti coinvolti:
Comune di Venezia - ufficio politiche della residenza, Assemblea sociale casa (A.S.C.), commercianti e abitanti

Articolazione:

La ricerca è dedicata all'indagine dell'ambiente sonoro della città di Venezia con particolare riferimento alle dinamiche demografiche e alla relativa trasformazione degli usi dello spazio pubblico. L'obiettivo è identificare attraverso l'ascolto quelle pratiche quotidiane capaci di caratterizzare fortemente il profilo identitario della città, e identificare contemporaneamente quelle comunità che inter-soggettivamente riconoscono e condividono uno specifico sistema culturale. Ci si confronta allora con la consapevolezza acustica di individui e collettività, a cui corrisponde la coscienza della qualità stessa dello spazio urbano. La prospettiva di tutela delle pratiche quotidiane riconosciute come identitarie può portare inoltre a valorizzare, ed imparare a prendersi cura, degli aspetti acustici di uno specifico contesto. Può dare la possibilità di approfondire i fattori intangibili che, sebbene spesso ignorati, donano qualità allo spazio. Sono dunque chiamate in causa le politiche pubbliche, ovvero gli strumenti di coinvolgimento di una comunità nella definizione delle priorità per la tutela delle sue risorse culturali e spaziali.

Le dinamiche demografiche del comune di Venezia offrono un ottimo punto di partenza per l'indagine. Dal 1951 il centro storico perde il 71% della popolazione, passando da 174.808. agli odierni 58.606 abitanti (dati Comune di Venezia). Contemporaneamente gran parte della popolazione si sposta nei centri vicini di terraferma, trasformando completamente il tessuto insediativo del territorio comunale e provinciale.

Pur dovendo affrontare questo fortissimo calo abitativo, oggi il comune non dispone in questo momento che di un esiguo numero di alloggi inutilizzati. La restante parte dell'enorme vuoto creato dalla migrazione della seconda metà del '900 non è quantificabile perché di proprietà privata, e costituisce una grande fonte di guadagno per il settore turistico.

Da queste premesse si muove la prima parte dell'indagine, ovvero dalla presa di coscienza dell'enorme numero di abitazioni apparentemente vuote: si tratta di beni inutilizzati ma paradossalmente inaccessibili.

La posizione privilegiata dei privati, e l'assenza di un disegno di politiche in grado di incoraggiare il ripopolamento dell'isola, mi hanno spinto ad indagare, attraverso il mezzo sonoro, il panorama di storie, luoghi comuni, pratiche e azioni informali che affrontano direttamente e quotidianamente il tema dell'abitare. Si è proceduto lavorando con interviste e registrazioni ambientali, con l'obiettivo di comporre un audio-documentario.

La traccia realizzata, lungi dall'essere un documento esaustivo sul tema, si concentra sulla questione degli alloggi sfitti a Venezia e ne rappresenta un caso in corso di studio. Il primo potenziale trasformativo a cui l'audio-documentario mira è la sollecitazione del senso comune e delle rappresentazioni sociali dominanti, per favorire e modificare l'agire sociale urbano.

Il tema generale ruota attorno alla gestione delle politiche abitative sul piano dell'edilizia pubblica e di quella privata. Da una parte, infatti, il comune è proprietario di diverse case sfitte insieme ad ATER (Azienda Territoriale per l'Edilizia Residenziale) ma queste abitazioni sono tuttora in condizioni tali da non poter rientrare nelle graduatorie di assegnazione del comune. Dall'altra i privati preferiscono tenere i propri immobili sfitti perché il loro guadagno risulta maggiore affittando saltuariamente a turisti e non a possibili residenti. Il risultato è che il cittadino (veneziano e non) è escluso da entrambi i circuiti e si trova di fatto in balia di un mercato immobiliare (affitti e vendite) in costante crescita.

Tra gli abitanti e i commercianti intervistati i pareri sono pressoché unanimi nel dichiarare il destino a cui la città sembra segnata:

«Il futuro di Venezia secondo me non è più venezia per i veneziani, un po' alla volta ci manderanno via da Venezia, ci manderanno via da Venezia, andremo dove? Mestre, fuori Mestre, com'è già successo nei vari esodi del '70, '80..»

Il sentimento comune è infatti di "impotenza" di fronte alle decisioni politiche, un abitante dice a tal proposito: «Siamo troppo pochi, sono riusciti a far andar via tutta la gente, non ci sono politiche per la gente giovane.»

A questa fragile situazione sociale si somma la questione dell'uso e della cura degli appartamenti sfitti; un commerciante riassume la

situazione prendendo come esempio l'abitazione antistante il suo esercizio:

«Questo appartamento qua sono dovuti intervenire tutti i vigili del fuoco, ancora qualche mese fa, perché ovviamente non ci vive più nessuno, né al secondo né al terzo piano, quindi ha fatto tanta pioggia questo anno e con quel discorso là, siccome le case non sono riscaldate, ovviamente casca tutto..e adesso sono dovuti prima intervenire i vigili e hanno chiuso la calle per due giorni, e adesso probabilmente dovranno chiuderla per sistemare tutto altri giorni..il bello è che non trovano nemmeno i proprietari per addebitare i costi..»

Gli stessi abitanti sono costantemente portati a riflettere sul tema dell'abbandono e dell'inutilizzo; così un anziano ricorda che: «Non puoi avere un bene così, dei cittadini praticamente, dello stato, dei cittadini.. comprarlo e lasciarlo chiuso, e c'è la gente in strada..»

Da queste premesse si può leggere la risposta di individui e gruppi informali riuniti attorno all'A.S.C. (Assemblea sociale casa) che rivendicano attraverso l'occupazione del patrimonio inutilizzato (di proprietà dell'ATER) il diritto alla casa laddove la necessità abitativa si scontra quotidianamente con l'assenza di una coerente risposta istituzionale. La pratica dell'ASC rappresenta inoltre un interessante esempio di rigenerazione: un'occasione per riportare vitalità ad un tessuto urbano i cui legami sociali sono andati scomparendo assieme agli abitanti. Da un'intervista con uno dei membri dell'assemblea emerge che:

«[...] unire all'occupazione della casa anche il recupero, è questo è stato sempre un vantaggio, il valore aggiunto del recupero fa sì che tu sia ben visto anche dal tuo stesso quartiere, perché poi occupare facendo un percorso collettivo non è soltanto rispondere all'esigenza abitativa, è anche creare socialità nel quartiere»

Il tema abitativo incrocia poi inevitabilmente quello turistico. I cittadini sono infatti concordi nel guardare al turismo come ad una delle principali cause della delicata questione degli alloggi, che rende di

fatto molto difficile la ricerca di una casa; un abitante così riassume la situazione:

«I privati qua, la maggior parte dei casi tengono le case apparentemente sfitte, affittano in nero per bed and breakfast..Quello che tu dai al mese non compete con quelle festività, con quei congressi che fanno a Venezia, magari in tre mesi o quattro mesi, loro hanno l'appartamento sei mesi libero, otto mesi libero, invece tu lo occupi per tutto l'anno»

O ancora:

«Quindi è diventato anche un business della casa sfitta qui a Venezia, per molti è un business perché per tanti apparentemente sembra vuota ma in realtà non è vuota, c'è gente che ce ne guadagna da questo»

La questione è sicuramente delicata e sembra interrogare direttamente quelle politiche abitative che non sono state in grado negli anni nè di arginare l'esodo, nè di regolare la domanda e l'offerta di affitti per lunghi periodi (residenti) o brevi periodi (turisti).

Dall'incontro con l'ufficio politiche abitative del comune appare però evidente l'impotenza della pubblica amministrazione nel trovare strumenti adeguati per intervenire in un mercato principalmente privato e guidato da molti interessi economici. L'audio-documentario realizzato è la base su cui si articola la conversazione: l'intervista inizia infatti dopo averlo fatto ascoltare ai responsabili dell'ufficio, si prosegue così idealmente il filo del discorso e si riporta su un piano istituzionale quello che finora era stato un discorso tra attori "marginali".

Così il comune tenta di chiarire la portata del suo intervento sul patrimonio immobiliare del centro storico di Venezia:

«La casa sfitta nel privato ha una sua logica cioè nel senso: sto aspettando di massimizzare il mio profitto e quindi di indirizzare la mia proprietà verso l'utilizzo che ha maggiore possibilità di rendere profitto; dal punto di vista del pubblico la casa sfitta è: non ho le risorse per rimetterla a reddito ed eventualmente cosa possiamo

fare noi per evitare che ci siano case sfitte dal punto di vista pubblico..dal punto di vista privato non puoi fare nulla. Voglio dire, non credo che esistano politiche per impedire ad un proprietario di tenere una casa sfitta, ci possono essere dei disincentivi.»

Sono infatti solo una cinquantina gli alloggi vuoti di proprietà del comune in attesa della manutenzione necessaria per poter essere assegnati attraverso graduatorie: un numero esiguo se comparato all'enorme patrimonio di proprietà privata che condiziona più pesantemente le sorti della città.

«Se la domanda è: lo sfruttamento al cento per cento del patrimonio immobiliare pubblico del centro storico - questa è la strada con cui stiamo cercando di farlo - permetterebbe di invertire la rotta dello spopolamento, o di bloccarlo? No, non credo. Nel senso che stiamo parlando comunque di numeri veramente piccoli, che dal punto di vista nostro fanno male: nel senso che ho una graduatoria con delle persone che hanno bisogno e non riesco a darle perché non ho la casa, o perché viene occupata o perché non abbiamo i soldi per metterla a posto. Ma se questo a livello più ampio mi permetterebbe di invertire lo spopolamento, purtroppo no..perché la partita si gioca su altri livelli e i buoi forse sono già scappati»

E ancora:

«La risposta non è qua. Tu puoi fare tutte le politiche abitative teoricamente restrittive nel privato rispetto ad altri usi o espansive nel pubblico: la città di Venezia centro storico.. forse potevi farlo trenta, quarant'anni fa, oggi nessuna politica [...] permette di bloccare lo spopolamento.» (Estratti di un'intervista col Comune di Venezia, ufficio politiche della residenza)

«Non puoi più imporre determinate cose: il privato se ha una sua casa se la tiene, se la tiene vuota e ci fa quello che vuole. Non puoi imporre al privato di affittare la casa per forza. Se vuole tenerla chiusa la tiene chiusa, è una proprietà privata.»

Preso coscienza della situazione abitativa veneziana, la seconda parte della ricerca si concentra invece più approfonditamente sul paesaggio sonoro del centro storico, andando a rivelarne e compararne le caratteristiche principali. Aree molto differenti tra loro sono state oggetto di numerose registrazioni ambientali (in vari momenti della giornata, della settimana e dell'anno) con l'obiettivo di comprendere quali segnali acustici sono in grado di richiamare le pratiche quotidiane dei residenti in relazione a quelle proposte dal turismo.

Risulta subito evidente come ad aree urbane diverse corrispondono usi temporali differenti, oltre che densità e contenuti strettamente condizionati dalla forte presenza turistica; in particolare si può notare l'impatto che questo enorme flusso ha generato negli anni su quegli stessi luoghi che hanno visto scomparire abitanti, e comparire fruitori sempre più temporanei della città e dello spazio pubblico.

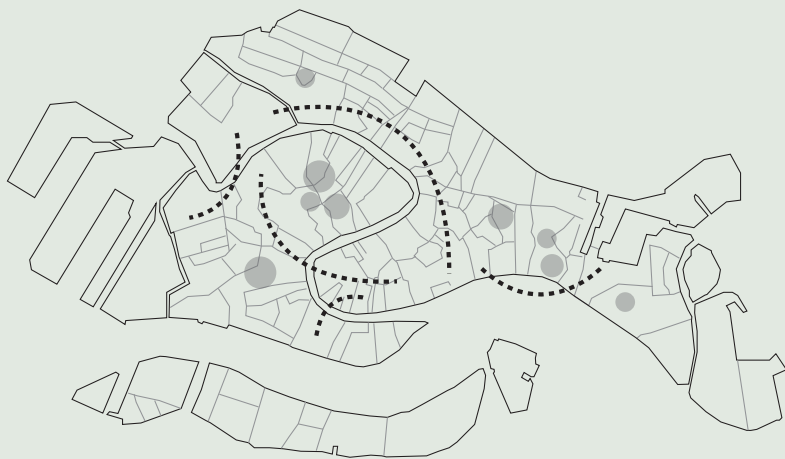
Questa fase di ricerca è propedeutica all'indagine successiva, e direziona infatti il campo di interesse su quei particolari luoghi che dimostrano una maggiore concentrazione di residenti. L'attenzione cade allora sulla pratica di occupazione, da parte di bambini e ragazzi, di alcuni "campi" del centro come aree di gioco ed intrattenimento. Questa pratica può definirsi identitaria perché diffusa esclusivamente tra gli abitanti dell'isola, e fattore senz'altro inconsueto se paragonato alla situazione di qualsiasi realtà urbana carrabile.

In una città dalla fortissima presenza turistica, l'ambiente acustico urbano è certamente conteso, tanto quanto lo spazio fisico, tra abitanti e non abitanti, in una sorta di continuo rincorrersi di voci e silenzi, di atmosfere multiculturali, di canti dei gondolieri, di lingue straniere, dello scorrere di trolley e di musiche provenienti dai negozi di *souvenir*; elementi che vanno ad addensarsi in un ambiente acustico decisamente saturo, che lascia poco spazio alla voce dei residenti se non durante la notte.

In questo contesto la scelta di approfondire una pratica quotidiana capace di caratterizzare così fortemente l'ambiente acustico di chi in prima persona vive la città, costituisce un esempio perfetto per individuare e interpretare tanto le dinamiche dei luoghi di "resistenza", quanto, in negativo, quelle delle aree che stanno cedendo al duro colpo delle logiche di mercato. Tali aree sono testimoni del continuo spopolamento dell'isola, della scomparsa delle pratiche che la identi-

ficano, dunque della dimensione sonora da esse composta.

La pratica di “occupazione” presa in esame si concentra principalmente nei pomeriggi infrasettimanali, e risulta essere largamente diffusa nelle aree che non insistono direttamente sulle maggiori rotte turistiche. Coincide piuttosto con le aree più popolate della città (da San Giacomo a San Polo, dal Campo del Ghetto, fino a Santa Maria Formosa, al Campo della Bragora e a Via Garibaldi), vicine ma mai prossime ai grandi poli di attrazione o di passaggio pedonale (da Rialto a San Marco, da Santa Lucia al Campo dei Frari). Sembra quindi che i luoghi scelti rappresentino delle “sacche”, delle nicchie in cui un bambino può giocare al sicuro (magari sorvegliato a distanza dai propri genitori, o completamente libero), ovvero luoghi dove anche quando il flusso turistico si sovrappone a quello residenziale è il secondo ad influenzarne e caratterizzarne lo spazio sonoro.



Le linee tratteggiate indicano i principali flussi turistici, mentre i cerchi definiscono le aree interessate dall'occupazione dei campi per scopi ludici

Le registrazioni effettuate in alcuni dei campi più utilizzati da bambini e ragazzi testimoniano un quadro acustico assolutamente estraneo a quello descritto dai flussi turistici. All'uscita di scuola aree spesso deserte si riempiono delle grida dei “giovani occupanti”: è possibile ascoltare le traiettorie della palla da gioco e l'andirivieni affan-

nato delle voci in corsa. Mentre le attività dei campi interessati da questa pratica non escludono il normale svolgimento delle attività pubbliche, il volume prodotto e la territorializzazione sonora e spaziale dimostrano con evidenza la volontà di prendere il sopravvento sullo spazio pubblico con la serenità di agire indisturbati, con la sicurezza di essere per certi versi “giustificati” a divenire per poche ore protagonisti della scena pubblica.

Questa promiscuità tra usi dello spazio, ovvero l'inconsapevole diritto di appropriazione esercitato, è certamente il fattore più interessante emerso dalle registrazioni ambientali: il gioco diviene infatti un elemento a cui partecipano non solo i ragazzi, ma anche i genitori stessi o gli spettatori seduti in un bar, così come i passanti che sono costretti ad aggirare i confini invisibili del campo di gioco, e che vengono in aiuto nel corso dell'azione qualora la palla si allontani dal perimetro.

La stratificazione dei livelli sonori mostra una perfetta convivenza tra usi, dichiara la supremazia temporanea della pratica ludica su ogni altro elemento dell'ambiente sonoro cittadino, e dona all'*ambiance* una piacevole sensazione di “vissuto”.

Sebbene non esclusivamente udibile, ma chiaramente visibile, l'occupazione ad uso ludico di alcuni campi del centro è una pratica che descrive un “bene comune acustico”: che afferma un'azione comunitaria che ben si distingue dall'uso turistico dello spazio pubblico.

Questa “voce” lontana dalla speculazione economica dello spazio pubblico - si pensi per contrasto all'occupazione di suolo pubblico di bar e ristoranti - è una pratica che descrive quindi la volontà dei residenti, di continuare, sebbene spesso inconsapevolmente, ad affermare il proprio «diritto alla città» (Lefebvre, 1970). Diritto peraltro inascoltato, che crea vuoti e paradossalmente impone alla ricerca di cercare la marginalità laddove non si immaginerebbe di trovarla. Se infatti le aree centrali, che rappresentano il cuore della città, perdono abitanti, ad essere violati sono prima di tutto quei beni comuni espressi dalle pratiche quotidiane, e ad essere danneggiata è la qualità stessa dello spazio pubblico su cui queste aree insistono.

Può allora l'attività ludica essere intesa come espressione di protagonismo sociale? È qui rintracciabile una sorta di consapevolezza di comunità, un rapporto vivo con la città, ovvero l'affermarsi di un

bene acustico che, nel suo occupare lo spazio dei campi, si oppone alle trasformazioni urbane, resiste allo spopolamento, alle logiche del mercato immobiliare e dà forma all'atmosfera residenziale di una città dagli equilibri estremamente delicati.

Con queste premesse l'affermazione di identità acustica costituisce per cittadini e comunità il primo passo verso un progetto collettivo di tutela degli aspetti a cui l'ambiente sonoro è intimamente legato.

La tutela di un bene acustico identitario si lega così alla salvaguardia del mercato immobiliare e denuncia il disinteresse istituzionale verso le politiche abitative, o più nel dettaglio l'inadeguatezza di tali politiche nel relazionarsi al tema della qualità urbana in rapporto alla proprietà privata.

Esiti e proposte:

Se il centro dell'indagine riguarda le forme udibili di resistenza di quella fetta di popolazione che ha scelto, ed è riuscita, a continuare a vivere nel centro storico di Venezia nonostante un quadro politico ed economico poco incoraggiante, il fenomeno dello spopolamento ci obbliga ad ulteriori riflessioni.

La pratica d'uso ludico di alcuni campi veneziani indica infatti quelle aree nelle quali la presenza di popolazione residente compone un quadro sonoro molto distante da quello delle aree meno abitate (e più sfruttate turisticamente). Migliorare allora la qualità dell'ambiente sonoro delle aree maggiormente coinvolte dalla perdita di residenti e dallo sfruttamento turistico vuol dire intervenire sulle politiche di locazione, entrare dunque nel vivo del tema della proprietà privata.

A fronte di una forte domanda di locazione di spazi ed abitazioni, la risposta dei proprietari di immobili sembra quella di chiudersi in se stessi - di intuire dopotutto la minima convenienza ricavabile dall'affitto di un bene ad alto investimento. Difficile da sciogliere, quindi, il nodo di un bene che in ragione della sua posizione e della sua appetibilità custodisce un potenziale enorme eppure "inaccessibile".

Se si riconosce quindi che la proprietà privata debba svolgere una funzione sociale, bisognerà progettare politiche capaci di impedirne

lo spreco. Tra le proposte in questa direzione c'è quella suggerita da Dean Baker, co-direttore del Center for Economics and Policy Research di Washington D.C. (Linkiesta, 2013), di aumentare la tassazione degli immobili sfitti con l'obiettivo di "costringere" i proprietari ad affittare gli edifici vuoti. Difficile però, nell'impossibilità di "forzare" un proprietario a mettere in affitto la sua proprietà, prevedere gli effetti indesiderati di una simile politica sull'andamento dei prezzi, e sulla percezione della proprietà come investimento. Sembrano poi necessarie misure di agevolazione per garantire un alloggio alle fasce medie e meno abbienti di popolazione, che in chiave strategica dovrebbero rappresentare quello "zoccolo duro" di cittadinanza attiva che garantisce la buona salute delle funzioni sociali di una città - e che andrebbero quindi tutelate dalla municipalità.

Gli esempi offerti dalle occupazioni abusive di edifici del comune testimoniano infatti come il ripopolamento di complessi residenziali abbandonati abbia di fatto stimolato la consapevolezza di comunità incentivando proposte culturali impossibili da raggiungere attraverso strade istituzionali. Una visione strategica sul futuro delle aree in decremento demografico appare allora urgente e rimanda al tema controverso della rigenerazione urbana. Infatti una rigenerazione coerente e sensibile non può che svilupparsi attraverso la maturazione di una comunità riunita attorno ad interessi e consapevolezze territoriali comuni. Si apre così la questione della "rappresentatività", specialmente se ci troviamo in presenza di attori che difficilmente sono capaci di auto-rappresentarsi. Qui interviene il dialogo tra marginale e liminale, tra crisi delle pratiche e zone di rivoluzione non "rumorosa", di "resistenza", ovvero di risposta alle trasformazioni urbane attraverso un repertorio di pratiche alternative.

Studiare le pratiche quotidiane, ed approfondire in particolare quelle che dimostrano caratteristiche sonore peculiari - che evocano un'attitudine alla "resistenza" o che viceversa sono schiacciate da un peso più forte - porta quindi ad indagare la crisi dello spazio pubblico e a proporre un progetto di tutela, ovvero una maturazione della relazione identitaria tra cittadini e comunità, così come quella tra saperi locali e coscienza di luogo.

Queste pratiche, al confine tra marginale e liminale, sono in crisi

perché costantemente minacciate da un ordine “altro”, dunque rappresentative di spazi eterotopici (Foucault, 1997): luoghi di frizione tra passato e futuro, tra saperi locali e consumo, tra formale ed informale (Illich, 1972). L'ascolto entra in gioco proprio su questo confine, tenta di esplicitare quel germe rivoluzionario che tali pratiche conservano, prova ad agire sulla maturazione di consapevolezza del sistema di azioni che i cittadini mettono già in pratica, o che viceversa non sono più capaci di mettere in atto.

Lo spazio eterotopico risulta allora una componente indispensabile dell'articolazione urbana; spazio dove è ammesso il diverso, l'escluso, dove trovano riparo le generazioni estromesse da ogni angolo della città, dove l'alterità è modello essenziale. Non è un caso infatti che il Campo Santa Margherita, uno dei campi maggiormente utilizzati di pomeriggio da bambini e ragazzi autoctoni, sia contemporaneamente l'arena di un conflitto tra generazioni, ovvero tra residenti e studenti, perché rappresenta forse l'unico spazio pubblico di grandi dimensioni dove si intrattiene la *movida* veneziana fino a tarda notte.

Dalla pratica di occupazione pomeridiana per scopi ludici a quella notturna, la presente ricerca elabora una strategia conoscitiva dei contesti liminali attraverso l'interpretazione della produzione di ambienti sonori “altri”. Se il “rumore” sembra essere la causa del conflitto generazionale, e se negli stessi spazi una pratica ludica è espressione della voce degli abitanti, la lettura del paesaggio sonoro degli spazi pubblici centra il “problema “ indicando quel corto circuito innescato dalla sovrapposizione tra residenti e turisti, così come da nuovi e vecchi residenti.

L'affermazione sonora identitaria rimanda in sintesi alla necessità di spazi dedicati alla “alterità”, laddove qualsiasi traiettoria rivoluzionaria sembra costantemente ostacolata dallo spopolamento, e dalla conseguente crisi stessa delle pratiche quotidiane.

Tracce audio

15 Venezia, audiodoc - min. 7:07

Audiodocumentario realizzato alternando le voci di alcuni degli abitanti del centro storico di Venezia coinvolti in maniera più o meno diretta dalla questione abitativa. La narrazione procede presentando diverse esperienze dirette di sfratti, gruppi di occupazione, e abbandoni; tentando di mostrare le correlazioni tra inutilizzo del patrimonio immobiliare, turismo e diminuzione demografica. La composizione conserva nel sottofondo un ulteriore livello di comprensione del contesto, esplicitata dalle registrazioni ambientali realizzate nelle aree più densamente congestionate dal fenomeno turistico.

16 Venezia, Campo San Stin - min. 3:04

Registrazione realizzata presso Campo San Stin all'orario di uscita di scuola dei bambini di una vicina scuola elementare. Malgrado la giornata invernale, il campo è immediatamente utilizzato come perimetro di gioco: i bambini si dividono spontaneamente in gruppi ed occupano sia fisicamente che acusticamente l'ambiente complessivo. La vitalità dell'atmosfera risultante, sebbene interrompa il normale svolgimento delle attività presenti nel campo, non sembra essere un fattore di disturbo per i residenti e i commercianti.

4 Mettere in atto l'ascolto

«An *ethnophony* of everyday life could be achieved by recording all kinds of ordinary soundful practises» (Thibaud, 1998, p. 21)

«Dove trarre il principio della riunione e il suo contenuto? Dal ludico.» (Lefebvre, 1971; p 149)

4.1 Ascoltare il confine tra marginale e liminale: definizione dello strumento

Se “marginale” è il luogo della distanza, dell’immobilità, del silenzio, della crisi delle pratiche quotidiane, del paesaggio rurale o della periferia, dell’incomunicabilità tra attori e politiche; e “liminale” è invece il luogo della frizione tra il mondo appena descritto e un’istanza rivoluzionaria, un baluardo di resistenza, una nicchia dove è ancora in vita il germe della consapevolezza, sarà proprio sul confine tra marginale e liminale che l’ascolto leggerà, forse meglio che altrove, i contrasti evocati dai paesaggi contemporanei. Ovvero sarà in grado di approfondire quei piani acustici attraverso cui leggere la dimensione politica del territorio.

In che modo si esprime l’istanza liminale? E in che modo si manifesta sul piano acustico?

Ancora una volta le pratiche quotidiane vengono in nostro aiuto per mostrarci in che misura questa linea di confine tra marginale e liminale condiziona l’ambiente sonoro, come può essere decodificata dall’ascolto, e come può dunque integrarsi nella metodologia costruita dalla presente ricerca.

«[Le pratiche quotidiane] non costituiscono delle sacche nel sistema

economico. Nulla a che vedere con quelle realtà marginali che l'organizzazione tecnica finisce ben presto per integrare trasformandole in significanti e in oggetti di scambio. Al contrario, attraverso queste pratiche si insinua una differenza non codificabile, la quale turba il felice rapporto che il sistema vorrebbe avere con le operazioni che pretende di gestire. Ma non si tratta di una rivolta circoscritta, dunque classificabile, bensì di una sovversione diffusa e silenziosa, quasi gregaria - la nostra.» (de Certau, 2010; pp 281-282)

Questa “sovversione diffusa e silenziosa” caratterizza infatti l'ambiente sonoro eleggendo a pratiche di “resistenza” anche quegli usi dello spazio pubblico - quelle tattiche, per riprendere il lessico di de Certau - che più o meno consapevolmente individui e collettività mettono in atto quotidianamente. Non si tratta infatti di dichiarare cosa sia “resistenza” e cosa non lo sia realmente; quello che ci interessa esaminare è l'intervento “compositivo” di quelle pratiche che si discostano dalle logiche di potere sul paesaggio sonoro urbano e territoriale. Non si porrà quindi attenzione a quegli atti deliberati che rivelano una volontà di cambiamento, siano essi espressi attraverso una manifestazione o un qualsivoglia evento “rumoroso”; si indagheranno invece i segnali che penetrano sottilmente nelle trame quotidiane e suggeriscono determinate sfumature di significato, dunque donano particolari qualità allo spazio pubblico. L'interesse cade quindi sugli indizi che il suono lascia intuire nella rileggettura di alcune questioni rimaste irrisolte, o ancora inesprese.

Ma perchè allora alcune questioni restano inesprese? Chi sono gli attori che si muovono in questo scenario?

Esplorando le procedure di esclusione è “l'ordine del discorso” a tracciare la strategia di orientamento dell'attenzione su determinate questioni e non su altre. Dare peso all'”evento aleatorio” nella ricerca può consentirci infatti di attribuire all'ascolto il ruolo di interprete della trama dei racconti che emergono dal quotidiano. Per questo Foucault afferma che il discorso è l'oggetto stesso per cui si lotta, e non semplicemente ciò che traduce le lotte e i sistemi di dominazione, dunque ciò attraverso cui il potere (e l'istituzione) può imporsi.

«Credo insomma che questa volontà di verità, così sorretta da un

supporto e da una distribuzione istituzionali, tenda ad esercitare sugli altri discorsi [...] una sorta di pressione e quasi un potere di costrizione. Penso anche al modo in cui la letteratura occidentale ha dovuto da secoli cercar sostegno sul naturale, sul verosimile, sulla sincerità, persino sulla scienza, in breve sul discorso vero.» (Foucault, 1971; pag 9)

«Così, non ci appare allo sguardo se non una verità che è ricchezza, fecondità, forza dolce ed insidiosamente universale. E ignoriamo in compenso la volontà di verità, come prodigioso macchinario destinato ad escludere.» (*ivi*, p 10)

Se le rappresentazioni dominanti si sono sempre occupate di suscitare “volontà di verità” l’ascolto si presenta come dispositivo che smaschera quest’attitudine. Partendo allora dalla cesura esistente tra “verità” e “volontà di verità” ci si rivolge a tutto il sistema etico prodotto dalla cultura marginale; all’esclusione che ha consentito la conservazione di comportamenti lontani dal grande macchinario istituzionale e aperti invece alla ritualità pagana, alla forza della natura come potere più forte, alla magia nel governo delle relazioni sociali.

«È sempre possibile dire il vero nello spazio di un’esteriorità selvaggia; ma non si è nel vero se non ottemperando alle regole di una “polizia” discorsiva che si deve riattivare in ciascuno dei suoi discorsi. La disciplina è un principio di controllo della produzione del discorso. Essa gli fissa dei limiti col gioco d’una identità che ha la forma di una permanente riattualizzazione delle regole.» (*ivi*, p 18)

La consapevolezza all’ascolto dei segnali prodotti dalle pratiche sottilmente “sovversive” svela allora questa “polizia discorsiva” che di fatto limita quel “diritto alla città” che passa attraverso la consapevolezza acustica.

Seguendo questo percorso, se ad esempio il turismo satura giorno dopo giorno lo spazio pubblico e l’ambiente sonoro del centro storico di Venezia, la pratica pomeridiana di occupazione e d’uso di alcuni “campi” da parte di bambini e ragazzi come terreno di gioco, può essere letta come atto di resistenza, come atto politico di affermazione

di identità dove il contesto marginale diventa in questo caso *liminale*. Questa rivendicazione ha un forte valore simbolico ed una dirompente ricaduta sul paesaggio sonoro: lo spazio pubblico assorbe gli usi e rilegge il *sensu di luogo* e la definizione collettiva di *beni comuni sonori*.

Percepire attraverso l'ascolto di un ambiente le dinamiche sociali in atto, favorisce allora quell'abilità di riconoscimento, di movimento dalla rappresentazione all'auto-rappresentazione che appare indispensabile approfondire.

Si può interpretare in questi termini lo scenario acustico che segna il confine tra marginale e liminale come lo spazio di riflessione su cui esercitare consapevolezza acustica. Qui e non altrove i contrasti tra usi dello spazio e dinamiche di potere stimolano piani di lettura e interpretazione attraverso cui schierarsi col futuro condiviso delle scelte.

Il compito dell'ascolto in questo contesto è dunque di indagare la città attraverso l'intreccio tra pratiche quotidiane liminali e marginali: quelle che resistono, che scompaiono, che spesso non hanno forza necessaria, né esprimono protagonismo sociale sufficiente per smuovere l'ordine costituito, ma che indicano allo stesso tempo quelle nicchie di resistenza, quelle tracce da interpretare e attraverso cui rileggere il progetto di politiche pubbliche a cavallo tra beni comuni e patrimonio.

Tra valore d'uso e valore di scambio (Lefebvre 1970), ovvero tra opera (che è opera d'arte) e prodotto (che è merce di scambio), la città perde il suo valore d'uso nel momento in cui perde la voce che manifesta il conflitto, laddove la posta in gioco è l'uso stesso della città, ovvero il potere simbolico della conquista dello spazio pubblico: dello spazio temporaneo che celebra la "festa". Bisognerà allora cercare questa voce nei "sotterranei" laddove: «I violenti contrasti tra la ricchezza e la povertà, i conflitti tra i potenti e gli oppressi, non impediscono né l'attaccamento alla città, né il contributo attivo alla bellezza dell'opera.» (Lefebvre, 1970; p 24)

Questo perché tanto per i ricchi quanto per i poveri la meta è la città stessa, e i rapporti esistenti al suo interno si sovvertono proprio quando i prodotti sostituiscono le opere. Infatti:

«Quando lo sfruttamento sostituisce l'oppressione, la capacità creatrice scompare.» (*ivi*, p 24) Saranno allora le nicchie, gli spazi etero-

topici, le sacche ancora intrise di “capacità creatrice” ad essere individuate attraverso l’ascolto critico dell’ambiente sonoro.

«Alla luce un po’ opaca diffusa da crisi multiple e complicate (tra cui quelle della città e dell’urbano), tra le fessure di una “realtà” che troppo spesso si crede piena come un uovo o come una pagina interamente scritta, l’analisi può ora intravedere perché e come certi processi globali (economici, sociali, politici, culturali) abbiano foggato lo spazio urbano e modellato la città, senza che l’azione creatrice derivi immediatamente e deduttivamente da questi processi. In realtà se questi processi hanno influenzato i tempi e gli spazi urbani, ciò è avvenuto permettendo a certi gruppi di introdursi in questi spazi, di gestirli, di *appropriarsene*; e ciò inventando, modellando lo spazio (per usare una metafora), dandosi dei ritmi.» (ivi, p 70)

Si tratta dunque di una vera e propria appropriazione silenziosa, celata dagli usi apparentemente innocui, dai ritmi che apparentemente crediamo di poter cogliere immediatamente, ma che richiedono invece un ascolto profondo, una indispensabile lettura alternativa del contesto.

«Certo, la città si legge perché essa scrive se stessa, perché è stata scrittura. Non basta pertanto esaminare il testo senza ricorrere al contesto. Scrivere su questa scrittura o su questo linguaggio, elaborare un *metalinguaggio* della città non significa conoscere la città e l’urbano. Il contesto, ciò che esiste *al di sotto* del testo da decifrare (la vita quotidiana, le relazioni immediate, l’inconscio dell’”urbano”, ciò che si dice appena e che si scrive ancora meno, ciò che si nasconde negli spazi abitati, la vita sessuale e familiare, e non si manifesta nelle relazioni dirette), ciò che esiste al di sopra di questo testo urbano (le situazioni, le ideologie), tutto ciò che può essere trascurato nelle operazioni di decifrazione.» (ivi, p 74)

Una metodologia di decifrazione parallela a quella consolidata permette dunque all’ascolto di celebrare finalmente il trionfo dell’opera sul prodotto: si esplicita allora la semantica della città attraverso la sua stessa “voce” con l’obiettivo comprenderne ed interpretarne

le questioni ancora taciute.

«Esiste la *parola* della città: ciò che passa e avviene nella strada, sulle piazze, nei vuoti, ciò che vi si dice. Esiste la *lingua* della città: le particolarità proprie di una certa città che si esprimono nei discorsi, nei gesti, nell'abbigliamento, nelle parole e impiego di parole da parte degli abitanti. Esiste il *linguaggio urbano* che può essere considerato come linguaggio di connotazione, sistema secondario e derivato all'interno del sistema denotativo [...]. Infine esiste la scrittura della città: ciò che si iscrive e si prescrive sui suoi muri, nella disposizione dei luoghi e nei loro collegamenti, in breve *l'impiego del tempo* nella città da parte degli abitanti della città.» (ivi, pp 82-83)

La parola, la lingua, il linguaggio, e la scrittura costituiscono quindi un *corpus* metaforico espresso dalla città (e dal territorio) che l'ascolto riporta invece "fuori metafora".

Questa prospettiva semantica eleva l'acustemologia a modello di indagine sociale di quei fenomeni "sociofonici" (Alonso, 2013) che descrivono modelli comunicativi, o ancora dinamiche peculiari all'interno degli insediamenti. In particolare l'identificazione di certe pratiche "emergenti" e/o "resistenti" torna utile nell'indagare quei contesti esposti a veloci cambiamenti laddove è messo in discussione lo stesso profilo identitario di un'area urbana.

Temi come la "gentrificazione" possono allora essere studiati attraverso i contrasti tra universi percettivi di nuovi e vecchi arrivati; possono essere interpretati ascoltando le pratiche d'uso quotidiano dello spazio ed i conflitti che differenti *routine* a confronto inevitabilmente generano.

Così nella *part Alta* di Tarragona il ricercatore Miguel Alonso Cabrón studia le urla prodotte abitualmente da una particolare fetta di popolazione refrattaria al fenomeno gentrificatorio; e mostra come una pratica quotidiana identitaria diventi allo stesso tempo oggetto di lamentela da parte del segmento di popolazione che è invece sopraggiunto successivamente. Il valore identitario della pratica in questione pone una domanda cruciale all'analisi sociale dei comportamenti acustici della città in trasformazione. Anche qui si tratta di una pratica (le grida) che si presenta come linguaggio comunicativo

di un gruppo di attori marginali puntualmente ignorato dai promotori di questo cambiamento. La risposta istituzionale è chiaramente pronta a ignorare questi indizi e sostenere invece l'occupazione privata del suolo pubblico che traina il fenomeno di trasformazione economica e sociale. Il fenomeno gentrificatorio si materializza con forza nell'ambiente acustico del quartiere e dimostra la vera e propria "battaglia" messa in atto tra pubblico e privato - ovvero tra formale ed informale - per la conquista del "campo acustico".

Ci si avvicina così al tema del paesaggio e del silenzio come elementi contrapposti, eppure indissolubili, del quadro contemporaneo. Se da un lato fenomeni come quello della gentrificazione non rappresentano altro che un esito delle dinamiche di potere, il silenzio può essere interpretato, in negativo, come il baluardo della resistenza alla trasformazione di determinati frammenti urbani e territoriali. L'interpretazione dei segni di cui il paesaggio - che è costruzione prettamente antropica - è composto porta la ricerca geografica ad intercettare quella sonora esattamente nel punto in cui il silenzio rappresenta il riferimento temporale della distanza dal presente.

«Allora ecco che il paesaggio è fatto di cose del genere, di scarti o detriti prodotti di accadimenti in seguito ai quali tutto ciò che è passato, deperito, invecchiato, disusato, diventa segno, orma, scrittura: tracce o racconti di ciò che la storia via via produce e mette da parte, inesorabilmente. Ma per cogliere queste verità, così intimamente insite nelle cose e nel paesaggio, occorre il silenzio. Al divenire delle cose, al loro decadere e morire, si associa soltanto il silenzio, l'astrazione rispetto al vivere *hic et nunc*, al vivere attuale delle cose, con tutti i rumori che esso solleva e che ci distolgono dal senso che emana dalle orme, dai segni, che sono tali perché silenti. Quindi è nel silenzio che si coglie la verità, perché solo nel silenzio le cose, destinate ad essere detriti, diventano segni: ci dicono dell'evento che le ha prodotte, ne ha fatto delle forme significanti. Solo nel silenzio, in quanto consente un distanziamento temporale dal presente, si coglie ciò che gli uomini di oggi e di ieri, nella loro dimenticanza della legge degli accadimenti, hanno voluto esprimere: la loro verità veniva fuori così, attraverso gli strati archeologici o temporali che si indagano per capire cosa li

ha mossi ieri e che cosa non li muove più oggi.» (Turri, 2004; p 12)

Il silenzio ha una natura sacra che rimanda a un ordine superiore, un ordine che il rumore disturba, distrae, viola; questo silenzio è la solitudine del paesaggio naturale, che l'antropizzazione ha prima timidamente sacralizzato con la campana, poi oltraggiato con i rumori della "civiltà". Partendo da questa lettura sonora dell'evoluzione storica del paesaggio si può rileggere il margine come custode del silenzio, come avamposto ecologico da cui non emana tanto un'adorazione delle rovine, quanto un'idea precisa di riscoperta del proprio ruolo nel territorio. Si arriva così alla semiologia geografica come atto di discernimento dei frammenti e dei segni con cui l'uomo ha manifestato la propria presenza nel territorio.

«Poiché il paesaggio contiene le opere dell'uomo, i segni del suo agire, è legittimo aspettarsi che esso comunichi all'uomo il significato di quei segni, di quell'agire. Tuttavia una specifica semiologia del paesaggio può proporsi soltanto partendo da un dato antropologico preciso: se l'atto umano generatore di nuovi ordini ecologici e territoriali si associa alla ricerca, da parte dell'uomo, di imprimere il segno di sé nella natura e di generare effetti semiotici, occorre una ridefinizione del concetto di paesaggio, che andrebbe inteso come il risultato, colto percettivamente, di un momento autoriflessivo dell'agire umano nella natura, trovando la sua giustificazione nella diversità delle società umane. Così inteso il paesaggio diventa per l'uomo ricerca di sé, atto squisitamente culturale, distinto perciò dall'agire bruto, non riflessivo, puramente animale.»
(*ivi*, p 85)

Partendo proprio dai "segni" a cui si fa riferimento e dai significati attribuiti a questi segni è possibile ridefinire, parallelamente al concetto di lettura del paesaggio, quello di ascolto del paesaggio sonoro come momento altrettanto autoriflessivo, anzi indispensabile per cogliere tra i segni lasciati dall'agire dell'uomo nell'ambiente sonoro le questioni taciute che emergono liminalmente dal silenzio del margine. In altre parole se il silenzio ci avvicina al margine, l'ascolto dei segnali che dal silenzio emergono, nel loro manifestarsi in uno spazio liminale, rivela il campo d'azione di questa ricerca.

Un momento autoriflessivo necessita tuttavia di una intersoggettività, o meglio di una collettività riunita attorno ad interessi comuni; è per questo indispensabile approfondire la relazione tra ascolto, identità e patrimonio.

8 Urban Sampling



Luogo:

Palermo

Data:

settembre 2014

Oggetto:

Residenza artistica dedicata alla ricerca, all'interno dell'ambiente sonoro urbano, di segnali acustici identitari a cui si relazionano determinate questioni di interesse urbano. Il tema scelto riguarda l'esplorazione dei mercati storici del centro storico e si concentra in particolare sulla pratica dell'*abbanniata*, ovvero del richiamo vocale prodotto dai venditori di strada per pubblicizzare la propria merce. Da una serie di interviste informali e di registrazioni ambientali scaturiscono un audio-documentario e una *soundscape composition* presentati al pubblico attraverso un'installazione.

Promotore:

Dimora OZ, settembre 2014

Progettista:

Nicola Di Croce

Soggetti coinvolti:

Mercanti dei mercati storici di Palermo

Articolazione:

Quali pratiche quotidiane costituiscono identità acustica? E in che modo l'ascolto può aiutare la ricerca a concentrarsi sulle questioni urbane legate alle aree marginali?

A Palermo si sceglie di indagare la pratica quotidiana dell'*abbanniata*, ovvero l'urlo adoperato nei mercati storici (in Sicilia come altrove) per richiamare possibili acquirenti al proprio banco di vendita. La ricerca procede identificando le aree in cui è possibile fare esperienza di questo singolare "canto" e comparando le caratteristiche di ciascun ambiente acustico per poi disegnare una mappa capace di far emergere il legame tra suono identitario e questioni urbane marginali.

La diffusione dell'*abbanniata* e la sua capacità di caratterizzare lo spazio del commercio di strada palermitano è tale da poter affermare che questa pratica quotidiana rappresenta un elemento acustico identitario emblematico per il capoluogo siciliano. I venditori impegnati in questa azione "performativa" dedicano infatti grande attenzione alla buona riuscita del loro "messaggio promozionale"; un mercante ci ricorda infatti: «Io inizio alle sette e mezza, alle otto, e finisco alle due di fare l'*abbanniata*. Perché si dice che la merce *abbanniata* è mezza venduta.»

Dopo un'analisi sulla sua effettiva diffusione tra i quattro mercati del centro (Ballarò, Vucciria, Capo e Borgo Vecchio), la prima notazione riguarda una densità non omogenea spostandosi da un mercato all'altro. RegISTRAZIONI ed interviste agli attori coinvolti nella pratica hanno confermato la profonda differenza tra aree diverse: dove il mercato subisce il duro colpo delle trasformazioni urbane, ed in particolare del degrado e dell'incuranza (soprattutto alla Vucciria) l'*abbanniata* è sempre più rara se non completamente assente. Viceversa lì dove il richiamo acustico è vivo tra i banchi del mercato, la situazione di vicinato appare assolutamente meno problematica (ad esempio a Ballarò).

Comparando le registrazioni e le testimonianze raccolte tra i quattro mercati l'attenzione cade sulla Vucciria, come testimone di mercato in grande crisi, e su Ballarò, come esempio di mercato nel quale invece è ancora possibile fare piena esperienza dell'*abbanniata*.

I due mercati, a cui corrispondono due quartieri del centro storico, pur non essendo distanti tra loro svelano infatti contesti profondamente diversi. Se Ballarò è un quartiere densamente popolato e vissuto durante tutto l'arco della giornata da cittadini di generazioni ed estrazioni sociali differenti, la Vucciria ha invece subito negli ultimi decenni un graduale peggioramento delle sue condizioni; un deterioramento del suo patrimonio immobiliare tale da causare una serie di crolli e un conseguente spopolamento dell'area. La crisi del mercato di quartiere allora non è altro che l'effetto di questa situazione.

L'ascolto dell'*abbanniata* rivela così, tra gli ambienti sonori, quelli ancora densi dei segnali identitari che rimandano ad una tradizione arrivata con difficoltà fino ad oggi (Said, 2015), e quelli invece in profonda trasformazione.

Dalle parole dei mercanti della Vucciria:

«L'abbanniata si faceva perché c'era concorrenza, ora la concorrenza dov'è? non c'è più nessuno..c'è un fruttivendolo un carnezziere ed un salumiere, perciò con chi la dobbiamo fare questa concorrenza?»

E ancora: «È cambiato tutto: qualche tre negozi siamo qua, erano trentasei: tretatré in meno.»

Cambia dunque la situazione economica e con essa scompare il "saper fare" legato alla pratica: «Mio padre nemmeno, mio nonno la faceva, ma io non la saprei fare né ora né mai..ormai è una cosa passata..»; e si arriva fino al lapidario verdetto di un venditore: «Ormai sono finite queste *abbanniate*.»

L'ascolto diviene strumento di rilevamento dello stato di salute dei mercati di strada e, attraverso questi, della condizione dei quartieri di riferimento. L'interesse prevalente della ricerca va dove la pratica subisce una crisi tale da minacciarne la sopravvivenza: entrano quindi in gioco tanto la questione della tutela di un bene immateriale così importante nel caratterizzare lo spazio sonoro del centro cittadino, quanto quella della relazione che si crea tra crisi di una pratica marginale ed effettiva crisi abitativa dell'area stessa.

Si arriva così a leggere quelle istanze "liminali" espresse dallo stesso quartiere che, sebbene in forte spopolamento - o forse proprio per

questo - diventa area di grande successo per la vita di strada notturna, e si dimostra potenziale attrattore di nuovi giovani abitanti.

I mercanti della Vucciria ricordano infatti che: «Qua non è abitato, tutto vuoto è qua..» ; e che: «Prima qua non si poteva passare, ora la notte non si può passare..»



I cerchi mostrano la posizione dei mercati e il grado di intensità rilevata della ell'abbanniata. ballarò è il mercato dove la pratica è maggiormente presente, a seguire in senso orario il mercato del capo, il mercato di borgo vecchio ed infine la vucciria.

Se campionare è scegliere, scegliere è progettare. Può allora una riflessione sugli elementi che compongono l'identità acustica di Palermo innescare azioni e reazioni capaci di mettere in discussione il percepire e l'agire (l'estetica e l'etica) consolidati e dati poi per scontato dai suoi abitanti? Queste domande sono il fulcro di un'installazione realizzata col materiale registrato. I frammenti compongono infatti un quadro di riferimento che custodisce la sua vocazione progettuale, ovvero prefigura e diventa esso stesso un progetto urbano nel momento in cui si lascia ascoltare dal pubblico.

Il tema dell'*abbanniata* affrontato attraverso l'installazione offre

inoltre la possibilità di riflettere sull'entità di un segnale sonoro così evocativo e capace di caratterizzare lo spazio pubblico.

In questi termini si può rileggere il contributo del ricercatore Jakob Kreutzfeldt nell'indagine sugli *street cries* e nella loro profonda relazione con la nozione di "ritornello" utilizzata da Deleuze e Guattari. Kreutzfeldt chiarisce innanzitutto l'uso che nel suo lavoro svolge il *sonic mark*, marchio sonoro inteso come vero e proprio creatore di atmosfere composte da una serie di pratiche quotidiane.

«The meaning of the term "sonic mark" in this study differs slightly from R. Murray Schafer's definition of "soundmark" ad "a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded by or noticed by people in that community" (Schafer 1977, p 274). Rather, inspired by J.F. Augoyard's "le marquage sonore" (Augoyard, 1991) and the ethological understanding of territoriality as a practice of marking, the concept of sonic mark is used for sonic practices that express a relation to a given environment. [...] Sonic marks more easily designate practises that are neither unnoticed nor attention-attracting, but which participate in the dynamics of space making.» (Kreutzfeldt 2012, p 78)

L'attenzione dello studioso danese è rivolta ad un'analisi culturale della pratica vocale operata dai venditori di strada della Copenhagen della prima metà del novecento.

«Yet less attention has been paid to another range of tactic operations, namely the practises of sound making. Like pedestrian acts, sonic utterances perform a double operation of adapting to and transforming the environment. Football fans, vendors and rioters all know the importance of being audible. Indeed, sound making is a powerful means to demonstrate presence and take possession of urban space during concerts, sport events or late at night in the city.» (*ivi*, p 62)

Si fa qui riferimento all'obiettivo di territorializzare lo spazio pubblico attraverso un repertorio di espressioni vocali che si muovono dal canto al vero e proprio richiamo; espressioni ripetute a tal punto

da consolidarsi in forme autonome, in “ritornelli” che, apparentemente senza un significato definito, designano con estrema precisione i luoghi e le loro interazioni sociali.

«What Deleuze and Guattari track is a form of significance operating on a level below signification (such as specific functions and meanings). The refrains of an environment may be understood to have specific meanings; e.g. sales calls operate as commercials for the goods in question and as signature tones for the vendor, but understood in their environmental context such calls express what Deleuze and Guattari call a territorial ‘assemblage’ (French: *agencement*) (Deleuze & Guattari, 2003; pp. 323-334, 503-505). In the case of street cries, we may understand the concerned assemblage as relating to the urban environment, and we may say that such refrains express relations to the physical, social, cultural situation concerned.» (*ivi*, p 64)

Il *focus* della ricerca di Kreutzfeldt è assolutamente compatibile con l’indagine sull’*abbanniata*, e oltre a confermarne il carattere profondamente evocativo ne dimostra la capacità di leggere alcune specifiche questioni urbane che fanno capo ai contesti e agli attori marginali.

Esiti e proposte:

La possibilità di individuare determinati segnali sonori, di compararne le dinamiche attraverso specifiche mappe, e di cercare parallelamente un dialogo con gli attori coinvolti, risulta particolarmente efficace nell’indagine su quelle aree marginali che esprimono la rottura del dialogo tra attori (“muti”) e contesto istituzionale. È proprio da questa incomunicabilità che scaturisce la crisi delle pratiche quotidiane che abbiamo definito identitarie.

Beni collettivi “sonori” e protagonismo sociale (o mancato protagonismo) tra crisi e “resistenza” di alcuni ambienti sociali chiamano così in causa l’ascolto, e lo elevano a strumento di maturazione di consapevolezza e a stimolo per l’auto-rappresentazione delle comunità locali.

Un ulteriore legame si stabilisce allora con il diritto alla città: quello di chi reclama oggi (forse con nostalgia?) un ambiente urbano che non esiste più: un mondo che sta inevitabilmente scomparendo e di cui ormai si conserva solo il ricordo (Augè, 2004). Il nodo da sciogliere allora è se il mondo che si va affermando, si afferma attraverso la consapevolezza degli attori coinvolti. Sicuramente restano sacche di consapevolezza, o semplicemente manifestazioni inconsapevoli di coscienza di luogo: nicchie fortunatamente udibili attraverso le pratiche liminali, ovvero quelle tattiche di sopravvivenza che sono quotidianamente messe in atto dagli individui e dalle collettività relegate ai margini delle dinamiche di potere.

Se gli abitanti subiscono l'incapacità di un dialogo istituzionale tra politiche pubbliche e pratiche quotidiane, è qui è possibile ascoltarne le ripercussioni nell'ambiente sonoro. Si tratta di individuare attraverso l'ascolto gli effetti impigliati nelle pratiche quotidiane, dunque nel tessuto sonoro ambientale che è incapace di dissimularli. Dall'indagine emerge così l'intuizione che un'inchiesta acustica sulla presenza, l'assenza e l'intensità di *abbanniate*, possa rivelare le differenze, il declino e lo stato di salute di uno spazio relazionale così importante come il mercato.

Seguendo questo filo, è possibile considerare l'*abbanniate* patrimonio acustico e bene collettivo?

Se la pratica è in bilico tra consapevolezza ed inconsapevolezza del suo valore identitario, la sua tendenza a scomparire potrebbe attivamente stimolare un progetto di riqualificazione dei mercati storici di Palermo che passi attraverso la consapevolezza acustica del patrimonio sonoro della città.

A cascata la riqualificazione del mercato richiederà certamente una preliminare educazione all'ascolto delle sue peculiarità, ed un successivo progetto di politiche anti-spopolamento, soprattutto in un'area abbandonata ed in pericolo crollo come la Vucciria. Queste sono le riflessioni conclusive scaturite dal breve periodo di residenza artistica sulle modalità di tutela di un patrimonio intangibile attraverso un progetto di politiche

Tracce audio:

17 Palermo, audiodoc - min. 3:45

Audiodocumentario composto per tracciare un quadro delle esperienze dirette dei mercanti di Palermo riguardo al tema dell'*abbaniata*. Attraverso le loro testimonianze è possibile comprendere l'importanza identitaria di questa pratica, e la sua inevitabile scomparsa a causa della crisi di alcuni quartieri, primo tra tutti la Vucciria. I mercanti della Vucciria si lamentano infatti della crisi economica e dello stato in cui versa l'abitato; si interrogano sull'importanza e sulla perdita di questo "saper fare" e tentano di comparare la propria situazione con quella di Ballarò e degli altri mercati.

18 Palermo, soundscape - min. 2:49

Composizione realizzata esclusivamente utilizzando le registrazioni effettuate nei mercati storici del centro di Palermo. Si tratta di un'interpretazione e di una trasfigurazione del canto dei mercanti che ha lo scopo di penetrare a fondo nella pratica da essi esercitata, ovvero nelle radici culturali e nella potenza evocativa implicita nella loro espressione orale.

4.2 L'ascolto come rivelatore di identità e patrimonio

Partendo dalla definizione di “patrimonio culturale intangibile”, proposta dall’UNESCO per orientare il quadro dell’individuazione di quei sistemi culturali che necessitano di essere salvaguardati, è possibile leggere l’ambiente sonoro come prodotto culturale ed esplorare la portata per alcuni versi paradossale di questa lettura.

«The intangible cultural heritage is transmitted from generation to generation, and is constantly recreated by communities and groups, in response to their environment, their interaction with nature, and their history. It provides people with a sense of identity and continuity, and promotes respect for cultural diversity and human creativity. The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage defines the intangible cultural heritage as the practices, representations, expressions, as well as the knowledge and skills (including instruments, objects, artefacts, cultural spaces), that communities, groups and, in some cases, individuals recognise as part of their cultural heritage. It is sometimes called living cultural heritage, and is manifested inter alia in the following domains:

- Oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage;
- Performing arts;
- Social practices, rituals and festive events;
- Knowledge and practices concerning nature and the universe;
- traditional craftsmanship.» (UNESCO)

Nell’identificare i patrimoni culturali intangibili, l’UNESCO fa riferimento a tutte le espressioni riconosciute da quei gruppi, comunità o individui che sono in grado di crearle, mantenerle o trasformarle. Si fa subito riferimento al tema dell’identità e della “continuità” culturale come fattori attraverso cui promuovere il rispetto per la diversità tra collettività, e si sottolinea per questo l’atto del riconoscimento come base su cui definire il repertorio di elementi culturali da valorizzare. Tuttavia senza riconoscimento da parte dei diretti interessati, nessun altro può teoricamente stabilire che una particolare espressione rappresenta un patrimonio culturale. Risulta

dunque molto difficile pensare di includere all'interno della definizione quei sistemi che più o meno "inconsapevolmente" compongono l'ambiente che quotidianamente abitiamo. Più in particolare la produzione sonora di un contesto - sia essa costituita dalle sue tradizioni orali o dal suo paesaggio sonoro - è difficilmente inquadrabile in un patrimonio culturale proprio per la difficoltà data dalle profonde differenze che all'interno di una collettività si attribuisce all'ascolto. Questa difficoltà, che si manifesta nella descrizione (nella rappresentazione) di uno scenario acustico, così come nella consapevolezza del ruolo che esso svolge nella vita di ciascuno, costituisce una questione che merita di essere certamente approfondita.

A proposito di "salvaguardia" è sempre l'UNESCO a ribadire l'attività di trasmissione delle conoscenze esperienziali accumulate che accomunano i membri di una collettività; in altre parole la consapevolezza di certi elementi custoditi e praticati, messi in atto e condivisi da un gruppo più o meno articolato.

«Safeguarding intangible cultural heritage is about the transferring of knowledge, skills and meaning. It focuses on the processes involved in transmitting, or communicating it from generation to generation, rather than on the production of its concrete manifestations, such as dance performances, songs, music instruments or crafts. The communities which bear and practise intangible cultural heritage are the people best placed to identify and safeguard it. However, outsiders can help with safeguarding. For instance, they can support communities in collecting and recording information on elements of their intangible cultural heritage, or transmit knowledge about the intangible cultural heritage through more formal channels such as education in schools, colleges and universities.» (UNESCO S/A, Questions and Answers, *sito web*)

L'UNESCO si riferisce ai patrimoni culturali intangibili come ai prodotti della consapevolezza di individui e collettività, i quali dopo essersi riconosciuti in specifici elementi della propria cultura, sono incoraggiati a salvarli o a trasformarli. Per questo motivo in assenza di una inter-soggettività in grado di identificarli - o di un "pubblico", seguendo ancora Dewey - nessun altro può definire cosa

sia e cosa non sia patrimonio culturale. È proprio la difficoltà di relazionarsi a differenti consapevolezze, rappresentazioni, e scale di valori che condiziona la grande variabilità di consapevolezza all'ambiente sonoro. Il rischio a cui questa pluralità di prospettive si espone è che un paesaggio sonoro possa essere composto da attori "esterni", ovvero da portatori di interessi spesso dissimili da quelli locali. Se è vero che la consapevolezza all'ascolto di uno specifico ambiente sonoro chiama in causa il senso di appartenenza, dunque l'erezione di una barriera più o meno permeabile tra un "interno" e un "esterno", lavorare sul senso di appartenenza risulta però necessario per arginare il rischio che un patrimonio acustico - e di conseguenza il quadro sociale e ambientale a cui esso rimanda - ricada, una volta riconosciuto, su logiche di mercato. È il caso, ad esempio, dell'impatto del turismo così come di altri fattori esogeni, sull'equilibrio di fragili contesti ambientali, laddove dettare le condizioni della loro fruizione va ad alterarne le stesse specificità intaccando i presupposti su cui si regge la nozione stessa di patrimonio. E questo perché l'ambiente sonoro è il prodotto delle pratiche quotidiane locali: è traccia degli usi del territorio; risulta dunque impossibile affrontare il tema del patrimonio culturale intangibile senza approfondire la sua ricaduta sull'identitaria locale.

«Il primo sguardo emozionato che l'uomo ha dato all'ambiente in cui viveva è stato quando ha scoperto nella natura anonima, spesso ostile, il segno di sé, il villaggio dove viveva; e non a caso il termine paesaggio [...] deriva da paese, *pagense*, che è il territorio che accoglie il villaggio, *pagus*. Ed è nel territorio dove sta il proprio villaggio che ognuno può ritrovare la propria identità (*self-identity* come *place-identity*). Ciò non solo attraverso il riconoscimento delle cose della natura (certi alberi antichi, il profilo della collina, lo spirare del vento in una certa direzione ecc.), ma anche attraverso i segni impressi dal proprio lavoro, nell'ambito di una collettività che ne riconosce il valore, dalla presenza della propria casa, dalla vicinanza delle case degli altri, i parenti e gli amici dove peraltro è sempre possibile vincere la solitudine, interloquire con gli altri nel nome di comuni interessi: non è tanto il territorio che rimanda al *nomos* di Carl Schmitt, il territorio dello Stato nazionale, quanto piuttosto a quello dell'*Himat*, la casa materna, la patria, in senso

germanico, heideggeriano.» (Turri, 2004; pp 207-208)

Il paesaggio diventa una dimensione segnica, è prodotto da chi lascia un'impronta ed in essa si identifica: da qui nasce il senso identitario di un luogo, qui nasce il rapporto tra patrimonio e ambiente sonoro e qui si ristabilisce la connessione tra paesaggio sonoro e pratiche quotidiane; relazione che sarà compito dell'educazione all'ascolto riportare alla luce. L'identità è allora non tanto attaccamento al territorio quanto al sistema di pratiche che trasformano questo stesso territorio consapevolmente.

Si può partire da queste premesse per chiarire le eventuali ambiguità a cui l'uso del termine "identità" può condurre. A questo proposito Francesco Remotti - riprendendo il filosofo Hume e l'empirismo inglese - legge l'identità come forte delimitazione di barriera tra un "noi" e un "gli altri", i quali inevitabilmente finiscono per costituire una minaccia. L'identità così intesa si allinea all'ideale di integrità e di purezza che storicamente è stata appannaggio di pesanti strumentalizzazioni politiche, economiche e culturali, ed ha facilitato la mobilitazione dell'opinione pubblica sui temi della protezione e della difesa non pacifica.

«Il solo fatto di essere altri è un qualcosa di minaccioso; l'alterità diventa una minaccia. Perché mai? Perché quando si parla di identità, tutta la positività si addensa nel "noi" identitario e l'alterità si configura inevitabilmente come una mera negazione: gli altri non hanno altro statuto che quello di negatori del nostro essere, della nostra sostanza.» (Remotti, 2011; p 7)

Se è vero che un uso strumentalizzato dell'identità abbia portato, e porti tuttora, a derive independentiste (o peggio xenofobe), eliminare l'identità (così come suggerito da Remotti) appare un'impresa molto difficile, oltre che dannosa, se facciamo riferimento al suo uso nel riconoscimento degli elementi costitutivi di un paesaggio sonoro. In particolare il riconoscimento, da parte di una collettività, di un ambiente sonoro identitario porta ad una consapevolezza sugli usi del territorio e sulle pratiche quotidiane di cui esso si compone (dal sibilo delle pale eoliche alla tradizione del "canto a tenore" sardo, divenuto patrimonio culturale intangibile UNESCO). Seguen-

do questa prospettiva eliminare l'identità mette a tacere anche una riflessione sul conflitto, sull'alterità e sulle effettive modalità di confronto culturale e politico tra individui e gruppi sociali. Non è forse la pratica stessa dell'ascolto un esercizio di pluralità? Il dialogo tra la pluralità delle identità è infatti l'obiettivo che la pratica dell'ascolto si prefigge, nella misura in cui il riconoscimento di un elemento peculiare dell'ambiente porta la consapevolezza all'ascolto a ricoprire il ruolo di vero e proprio "monitoraggio" del governo del territorio. L'identità di un ambiente sonoro non rappresenta altro che la misura delle trasformazioni, il grado di modificazione dell'ambiente e dello spazio pubblico, costituisce uno strumento di controllo delle dinamiche di potere che livellano le differenze per imporre il proprio monopolio etico ed estetico sul territorio. Così intesa l'identità porta con sé la consapevolezza dell'atto di identificazione che l'ascolto chiama puntualmente in causa, e ridefinisce la nozione di patrimonio acustico come spazio della molteplicità e delle differenze tra ascoltatori e contesti ambientali.

Se è vero che il suono per sua natura ammette l'alterità per la sua stessa capacità di attraversare le barriere erette dai conflitti; su chi ricadono i privilegi della qualità dello spazio pubblico che passano attraverso l'ascolto? Volendo dunque assimilare la definizione di patrimonio culturale intangibile all'ambito sonoro, il nodo da sciogliere riguarderà le modalità di riconoscimento e tutela che è possibile impiegare, e contemporaneamente il grado di influenza che un organismo come l'UNESCO può esercitare su una collettività. Siamo quindi convinti che non sia tanto la tutela di un paesaggio sonoro ad essere volano per la maturazione di identità acustica, ma che sia viceversa la maturazione della stessa ad essere indispensabile per tutelare un patrimonio acustico. Ma questo non basta.

Come intervenire infatti, ed in che modo, lì dove la comunità non è in grado di auto-rappresentarsi? Questo paradosso si esplicita quando il mancato riconoscimento da parte di una comunità favorisce (direttamente o indirettamente) l'affermazione del volere di un'altra comunità più "informata", o portatrice di una logica (di profitto economico) più forte. Si assiste in questo caso alla scomparsa di un patrimonio (tacito) che "cade" legittimamente, solo perché la comunità in questione non è stata in grado di riconoscerlo, ovvero non ha saputo

mettere in atto gli strumenti per contrastare la pressione di un gruppo esterno. Se esiste un parallelo tra incapacità di auto-rappresentazione ed inconsapevolezza acustica, indagare le modalità per far accrescere consapevolezza territoriale porta allora ad una riflessione più ampia sul diritto alla città ed alla costruzione di beni comuni. Ecco allora che la maturazione della consapevolezza all'ascolto può essere interpretata come il presupposto per il riconoscimento e la condivisione delle identità territoriali, ovvero delle caratteristiche ambientali e culturali che riverberano nell'ambiente sonoro e si imprimono nel carattere dei luoghi.

Tradizioni orali, pratiche sociali, "saper fare" locale sono quotidianamente richiamati attraverso le azioni di una collettività che spesso non ha gli strumenti per stabilire in quali termini conservare un'impronta sonora identitaria. Qui le logiche di potere nel rapporto tra comunità informate e portatori di interessi economici hanno la capacità di imporre il proprio quadro percettivo a discapito di quegli attori «marginali» che non hanno maturato sufficienti strumenti di auto rappresentazione. Se ad esempio prendiamo in considerazione le aree interne italiane puntellate da pale eoliche, possiamo chiederci quali effetti esse producano sul paesaggio sonoro rurale. E soprattutto, in assenza di coscienza acustica, risulta difficile immaginare un eventuale fronte di opposizione dove non c'è massa critica, per di più scarsamente informata e acusticamente consapevole. È un dato di fatto che l'introduzione dell'eolico nelle aree rurali dell'Italia interna abbia portato molte delle specie autoctone di uccelli (come i nibbi reali) a scomparire quasi del tutto, lasciando di conseguenza anche il paesaggio sonoro privo della loro presenza.

A questo proposito la Lipu (Lega italiana protezione uccelli) ha provato ad intervenire segnalando le profonde contraddizioni del business dell'eolico, le gravi speculazioni territoriali che travisano la stessa etica dell'energia "pulita". (Il Ciriaco, 2015)

L'esempio dimostra l'imposizione di un ambiente sonoro da parte di un organismo più forte, e svela il paradosso dell'impossibilità di "patrimonializzare", in un'area rurale, il silenzio a cui si è sostituito il turbinio delle pale. Ma forse è proprio dalla consapevolezza del valore intrinseco al silenzio che si può rileggere l'identità e il patrimonio intangibile a cui si legano inevitabilmente le politiche di tutela ambientale.

«Questo modo di considerare il paesaggio come l'espressione del silenzio dei tempi defunti può essere importante non solo per dare del paesaggio una lettura che non sia solo riferita al suo hic et nunc ma piuttosto alla sua verità profonda, necessaria per porci di fronte al paesaggio stesso oggettivamente, in modi che possono anche non essere semplicemente quelli della sua salvaguardia, ma anche quelli della nostra dannazione. O per recuperare il senso perduto della terra. Del nostro rapporto con la natura che non sia fondato con la sua manipolazione per avere di più, per possedere di più, nell'illusione di dominare il tempo e lo spazio. Visione regressiva, si dirà, ma unica via di fuga verso una possibile salvezza, la quale comporta una revisione profonda di tutto il nostro partecipare la natura e la storia.» (Turri, 2004; p 12)

Con queste premesse chi ha allora il diritto di educare all'ascolto? Il paradosso dell'educazione mostra da un lato le potenzialità della consapevolezza acustica nel fornire individui e collettività degli strumenti per identificare e salvaguardare un patrimonio acustico; dall'altro svela il grado di distorsione di ogni processo di mediazione, dunque il pericolo di strumentalizzazione implicito alle dinamiche educative. Problematizzare la nozione di ascolto e la sua «educazione» dovrebbe servire a sottolineare il lavoro di una collettività che individua consapevolmente gli elementi acustici di un paesaggio sonoro, e a maturare quindi la volontà di preservarli, in relazione al - o in contrapposizione con - l'organismo di potere che ne delibera l'importanza, sia esso istituzionale o informale.

Se allora l'UNESCO dichiara patrimonio culturale intangibile il «canto a tenore» della tradizione pastorale sarda, dovrà individuare le modalità di tutela a cui questa pratica rimanda evitando qualsiasi tipo di «folklorizzazione»; e nel farlo andare a ritroso cercando il nesso, forse perduto, tra il canto e le condizioni economiche e culturali in cui esso si inseriva. Qui il potenziale dell'ascolto critico del paesaggio sonoro come strumento di intervento nelle politiche urbane e territoriali: dalla tutela ambientale agli usi dello spazio pubblico. L'ascolto così letto rappresenta allora uno strumento di autogoverno: di affermazione di un approccio estetico ed ecologico, dove la lettura identitaria va interpretata come attitudine al «presidio», all'uso e agli usi come attitudine del «prendersi cura di» un ambiente che su-

bisce costantemente le sovrapposizioni delle dinamiche di potere. In questo senso il processo estetico legato all'ascolto, alla capacità di viverlo consapevolmente - ovvero la maturazione della capacità di ascoltare come presupposto della maturazione di identità acustica - rappresenta un passaggio delicatissimo ma essenziale.

Se ad esempio una certa comunità si riconosce nei suoni prodotti dalle rondini in un contesto urbano, (perché ne caratterizzano l'ambiente sonoro primaverile), ma l'inquinamento crescente diminuisce di fatto la loro presenza, non si assiste alla scomparsa di un suono (dunque ad una specie animale) che andrebbe tutelato attraverso politiche mirate? Ancora, se la pratica dell'abbanniata (in siciliano, le grida dei commercianti di strada) scompare assieme ai banchi dei mercati storici, oltre alla scomparsa di un saper fare locale, non si sta forse perdendo una traccia acustica in cui una comunità quotidianamente si riconosce? Dai suoni del commercio si può così approdare alle politiche abitative, al tema dello spopolamento, o ancora alle ripercussioni della gentrificazione: l'idea è infatti quella di riconoscere uno spazio sonoro del benessere, un "*welfare soundscape*" nel quale l'ascolto dell'ambiente sonoro diventi strumento per indagare le logiche di potere e quelle di consumo alle scale più diverse.

9 Listening closely



Luogo:

San Cipriano Picentino (SA)

Data:

agosto - settembre 2015

Oggetto:

Residenza artistica dedicata al coinvolgimento della comunità locale di un piccolo borgo in provincia di Salerno sul tema dell'identità acustica e della consapevolezza all'ascolto.

Lo strumento partecipativo e quello performativo si uniscono per una riflessione comunitaria sulla responsabilità della collettività nella produzione e nella tutela dell'ambiente sonoro.

Attraverso una serie di passeggiate sonore gli abitanti sono spinti a riconoscere e a rappresentare il proprio territorio: ne scaturisce un archivio di suoni identitari ed un archivio di storie relative alle scelte che accompagnano ciascun suono identificato. Una performance finale raccoglie insieme questi stimoli e richiama la collettività al suo ruolo di autore delle scelte di governo del territorio.

Promotore:

Fondazione Aurelio Petroni, agosto/settembre 2015

Progettista:

Nicola Di Croce

Soggetti coinvolti:

Abitanti del paese

Articolazione:

Il territorio oggetto di indagine è quello del comune di San Cipriano Picentino, e più in generale della catena montuosa in cui è inserito: un'area non lontana dalla costa salernitana e dalla piana del Sele eppure già parte di un aspro sistema premontano. Da questo sovrapporsi di ambiti sicuramente differenti è già possibile rintracciare quel confine molto peculiare tra marginale e liminale nel quale l'ascolto è capace di leggere - forse più efficacemente che altrove - i contrasti evocati dal paesaggio e dalla dimensione politica del territorio.

La dinamica demografica di San Cipriano Picentino rivela infatti un forte aumento della popolazione, negli stessi anni in cui in altri luoghi le aree interne italiane (e soprattutto quelle meridionali) si spopolavano dirigendosi verso i grandi centri. La vicinanza a Salerno segna in questo comune un doppio livello di lettura: zona strategica in cui parte della popolazione sceglie di vivere (o meglio dormire), ritirata dal caos e dai prezzi elevati della città campana, eppure piccolo paese, a tutti gli effetti rurale e montano.

Durante una residenza artistica ho avviato a San Cipriano Picentino un progetto interattivo con l'obiettivo di esplorare e stimolare le relazioni sonore tra collettività e territorio. La scala di intervento (il comune conta 6.700 abitanti distribuiti su 17,4 Km²) consente un veloce approccio con le comunità locali, laddove esplorare un paesaggio sonoro e riconoscerne gli elementi è compito arduo in contesti urbani più estesi nei quali è necessario interagire con gruppi numerosi e stratificati e con più complesse dinamiche valoriali.

Sono state attivate così una serie di passeggiate sonore aperte a tutti gli abitanti. Ogni partecipante era invitato a guidare il gruppo verso una specifica area in cui era possibile ascoltare un suono evocativo della propria quotidianità, ovvero un'atmosfera acustica capace di descrivere e raccontare il borgo.

La costruzione di un archivio di frammenti e paesaggi sonori identitari, registrati e catalogati, si accompagna allora alle storie, alle ragioni di ogni scelta, ai racconti legati a questa o quell'esperienza, al presente come al passato.

Le *soundwalk* sono pretesti per familiarizzare con il contesto, per

creare attenzione attorno al tema acustico, stimolando una discussione tra gli abitanti intorno alle questioni in cui il paesaggio sonoro è direttamente coinvolto, o a cui invece esso rimanda. Si ricordano i suoni della piazza:

«Poi c'erano, fino agli anni se, e forse anche dopo, i suoni della piazza [...] C'erano i rumori dei carretti da trasporto, perfino il pescivendolo veniva da Salerno spesso anche con la carretta, a volte anche a piedi con le ceste in testa, fino agli anni quaranta, non credere... Trenta, quaranta, prima della guerra insomma. Quindi era un rumore pure quello particolare, non c'era l'asfalto chiaramente, l'asfalto è stato fatto negli anni cinquanta, quindi era un altro tipo di rumore. C'era il banditore, quello che andava in giro, era una persona anziana, piccolino, l'ultimo proprio, non mi ricordo come si chiamava... Girava con questa carta e paglia con le alici sopra e le muoveva così: «Si muovono ancora, sono fresche» e girava per tutte le masserie, saltellava, teneva anche un corno di ottone. E un'altra cosa che volevo dirti e mi era sfuggita e storicamente dovrebbe interessare è la cantina: il rumore delle cantine. E ad un certo orario, verso le due, le due e mezza, a seconda dell'estate o dell'inverno, ma comunque era quasi una cosa fissa, uno alla volta si andava lì e c'era quello che era specializzato nel fare pernacchie sotto le braccia, ci stava perfino uno che aveva fatto un buco nel tavolo per fare così: «Bue, bum!», perché poi cantava. E c'era questo rumore particolare, questo suono, queste strofette, queste cose strane, anche inventate, che facevano parte della piazza in effetti.»

Un suono fondamentale è rappresentato dai rintocchi della campana della chiesa madre. In particolare i trentatré rintocchi delle ore quindici sono l'oggetto delle critiche di quanti vivono nelle immediate vicinanze. Così una signora del paese:

«Il dottore lì se n'è andato per colpa delle campane. Il signore che abitava quel terrazzo grande lì è andato via perché le campane proprio in linea d'aria, dice che non riusciva [...] E sono delle tradizioni antiche, ormai nelle città non ci sono più le campane che suonano. Cioè è bello, è piacevole che uno che passeggia, sente questa

campana e dice: “Ah, sono le tre e un quarto!” senza bisogno di orologio e niente, tutto sommato è pure bello.»

Traspaiono le trame irrisolte che animano il paese, così come le relazioni contraddittorie legate alla percezione di uno specifico segnale sonoro: il suo valore profondamente evocativo (la rievocazione quotidiana del Calvario) si scontra con la quotidianità e le esigenze dei singoli abitanti (la *siesta*). Spostandoci dal campanile della chiesa madre ai nocciolieti circostanti, i produttori rievocano il mondo contadino del secondo dopoguerra: raccontano dell'introduzione del trattore e di come quel rumore abbia fatto tacere il canto dei contadini. Il lavoro ora è svolto in silenzio, mentre la meccanizzazione della raccolta delle nocciole ha plasmato l'impronta acustica distintiva di un'intera vallata: un bordone continuo che nei mesi estivi e autunnali ci si è abituati ad ascoltare pur di aumentare e velocizzare le produzioni. Ecco il ricordo di un contadino:

«Prima, che lavoravamo a mano, si cantava, c'erano i nostri genitori, e i loro coetanei che cantavano mentre lavoravano, ora invece si sentono i rumori delle macchine. *Il fazzolettino* mi ricordo che si cantava allora qui in mezzo, ero ragazzino, ti parlo di cinquanta anni fa. C'erano delle persone che venivano a raccogliere, si raccoglievano sugli alberi prima, non si raccoglievano per terra [le nocciole]. Allora si cantava in tre o quattro persone [...] mi ricordo: lavoravano e cantavano. Poi quando sono stati introdotti i trattori, ci siamo motorizzati e non si è più cantato. Nel '74 già raccoglievano con le macchine a Viterbo, quarant'anni fa, e io invece le ho da ventinove, uno dei primi che le ha prese.»

Dai paesaggi sonori della memoria rurale a quelli contemporanei, il ronzio delle macchine è parte integrante del lavoro, e l'ascolto diventa strumento di controllo del corretto funzionamento dei macchinari: indispensabile e rassicurante allo stesso tempo. Ognuna di queste narrazioni affiora a partire da un suono - in questo caso dal rumore dell'aspiratore che separa le nocciole dalle foglie - e prosegue toccando tanto le questioni territoriali più controverse, quanto il rapporto più intimo tra individuo e paesaggio sonoro.

Un produttore di nocciole:

«Qualsiasi macchinario che vedi [...] lavorano tutti ad aria compressa, che seleziona le nocciole e le pietre, e le nocciole vuote. Tutto quello che vedi, anche la raccolta delle castagne è fatta ad aria compressa [...] Poi qui vicino tu non puoi lavorare con i tappi, perché se succede qualcosa tu senti che cambia il vento, significa che si è bloccato qualcosa. Per non far bruciare le cinte: vieni a vedere, sono tutte cinte che lavorano, queste se si mettono a fischiare e fanno «iiii» vuol dire che si bloccano, allora devi essere subito qui, quindi non puoi lavorare con nessuno strumento vicino alle orecchie, devi poter sentire, altrimenti ti giochi la giornata di raccolta delle nocciole, parlando chiaramente [...] Qui se viene uno e dice che qui vicino bisogna rispettare la legge, lui se ne va e io mi tolgo le cuffie. Che vuol dire la legge? Se poi si infiamma qualcosa la legge dovrebbe poi anche rimborsarmi... perché ovviamente non senti. Questi qui sono macchinari che devi sentire, devi ascoltarli per forza, perché ti fa guadagnare questo suono in poche parole. E qui soldi non ce ne sono. Ma poi facendolo sempre ci si abitua pure, adesso non mi fa niente. Però ad uno che ci arriva vicino la prima volta può sembrare quasi assordante, anche se si percepisce abbastanza. Però posso garantirti che quando sei qui vicino, se mi chiamano io sento, perché questo suono qui è come se non lo sentissi più [...] non è un suono proprio assordante, però abituandosi a questo suono qui, se mi chiami io ti sento, capito? Perché l'orecchio si è abituato. Poi ovviamente è faticoso, oramai questo ci è rimasto: le nocciole. Di castagne sempre meno, quindi questo suono qui deve piacerti per forza perché è l'unica cosa che ti porta qualche risultato a casa, oggi come oggi. È l'unico suono che fino ad ora ci rende felici.»

Ciascun incontro lascia emergere la responsabilità di ogni abitante nella composizione dell'ambiente acustico in cui si trova immerso. Le scelte lavorative, le necessità, le pratiche quotidiane: tutti questi elementi disegnano un quadro immateriale che ricade sull'intera collettività e che ne condiziona la percezione. «Il rullo, il macchinario che macina le pietre» nota una ragazza «quello ormai pure è familiare, a tante persone da fastidio però sono abituata ai rumori dei

mezzi». Allo stesso modo un costruttore edile spiega il suo rapporto con i suoni del suo quotidiano:

«Pure quando sento quel rumore là io già identifico che mezzo è, che cosa è pure da lontano, se sento quel tipo di rumore lì che sta facendo. Oppure hai visto quando ho fatto cadere la pietra? Se pure sto lontano e sento la pietra che cade, sento questo rumore, già capisco che è una pietra. Pure quando senti una pala meccanica dici: o stanno facendo una strada, o stanno facendo uno scavo. O se senti la motosega dici: stanno facendo una potatura, o stanno abbattendo degli alberi, tagliano i boschi, 'ste cose qua. Se senti un trattore di quelli dici: stanno zappando la terra, se lo metti in moto puoi sentire anche quel rumore lì in modo che si identifica quello che sta facendo, che sta realizzando questa persona, che lavoro sta eseguendo. Già senti un camion, senti un escavatore significa che sta facendo una casa, sta realizzando... Quando vedi passare un camion con la terra già identifichi che stanno facendo, stanno facendo uno scavo o un'altra cosa.»

Esiti e proposte:

Se le passeggiate sonore esplicitano i legami intimi ed inter-soggettivi tra suono, collettività e territorio, l'obiettivo è costruire un doppio archivio: quello dei suoni e quello dei commenti ai suoni, selezionati e registrati durante le *soundwalk*. Il primo è protagonista di una *performance* interattiva, un momento di riconoscimento e riflessione collettiva. Il secondo definisce *uno statuto provvisorio del paesaggio sonoro di San Cipriano Picentino* che muove dalle testimonianze dei suoi abitanti.

L'archivio dei commenti vuole essere una piattaforma su cui tracciare - quasi come in un regolamento edilizio - l'attitudine collettiva a riconoscere gli elementi sonori da tutelare, così come le tracce acustiche identitarie che segnano il rapporto tra pratiche quotidiane e territorio. L'obiettivo è stimolare una coscienza progettuale che si orienti verso l'autogoverno; stimolare e potenziare il dibattito pubblico sul tema del paesaggio sonoro, influenzarne la composizione attraverso un repertorio di proposizioni strategiche con cui penetra-

re le logiche istituzionali, le questioni urbane di difficile approccio, e i conflitti apparentemente irrisolvibili. In sintesi un dispositivo di monitoraggio che prende avvio dalla scrittura collettiva, dalla continua implementazione dei suoi contenuti e dalla consapevolezza degli attori coinvolti.

La *performance* è l'ultima tappa delle passeggiate sonore in cui si promuove il riconoscimento delle identità acustiche del contesto esplorato e vissuto. L'azione performativa costituisce un vero e proprio dispositivo per stimolare consapevolezza sonora su più piani: quello politico legato alle trasformazioni del paese e del suo territorio, e quello legato all'uso musicale dei frammenti registrati.

L'archivio è disponibile al pubblico e si materializza su una serie di biglietti disposti su un tavolo. Tutti gli spettatori sono chiamati a contribuire scegliendo uno per volta un biglietto dunque un suono da poter ascoltare. Il flusso sonoro derivante è allora in costante evoluzione, la sua durata è strettamente collegata con la partecipazione del pubblico e il suo contenuto è completamente a carico dei partecipanti. Una *performance* di questo tipo mette in primo piano il ruolo dell'ascolto di ciascun individuo nella definizione consapevole del paesaggio sonoro: proposto dalla collettività alla collettività stessa.

Se l'ambiente sonoro riverbera gli universi individuali e collettivi, è interessante ascoltare il perdurare di determinati elementi su altri: ad esempio il suono del trattore, al quale si è ormai abituati, copre il sibilo del vento ma lascia spazio alle cicale. Ogni suono ha una storia, una narrativa sottesa che emerge dalla composizione generale e che rimanda ai luoghi specifici dove è ancora possibile ascoltarli: «Io da bambino ero sempre lì, e di notte si sentivano gli animali, i grilli. Da piccolo venivamo sempre qui a giocare e ascoltavamo questi suoni»

I suoni scelti da ciascuno si intrecciano, la memoria del singolo cede il passo all'accettazione dell'ambiente acustico tracciato dagli altri partecipanti. Il pubblico della *performance* è di fatto una metafora viva della collettività, dei suoi conflitti e del suo rapporto con l'istituzione. È possibile poi notare come gli elementi scelti con maggiore ricorrenza siano quelli attraverso cui è possibile leggere con più evidenza la dimensione politica del paesaggio sonoro. Riprendendo ancora le testimonianze raccolte:

«Vedo dove abito io, per paura che andavano a rubare, tutti hanno messo gli allarmi, in un attimo un po' di movimento d'aria, di vento, e suonano continuamente. Devo mettere le mani sulle orecchie [...] Stamattina è suonato l'allarme, ma sempre, pure ieri sera, sono sensibili [...] Io penso una cosa: tutti quanti hanno paura che vanno a rubare, e si attrezzano con questi antifurto, poi nel momento che vanno a rubare com'è possibile che questi antifurto non si fanno sentire? Sentono solo quando devono dare fastidio?»

Il processo di continua scelta invita i partecipanti a interrogarsi su quali priorità emergono, su che forma di inter-soggettività scaturisce da una «assemblea» così organizzata, su quali scelte politiche sono imbricate nelle pratiche che definiscono un tale paesaggio sonoro composto collettivamente in tempo reale.

Ma emerge soprattutto il livello di tacita accettazione o di assuefazione ad una determinata linea di governo del territorio. La composizione messa in scena può infatti essere interpretata come una riproposizione, una rievocazione delle scelte quotidiane del singolo abitante, come un'«assemblea» appunto, che sceglie autonomamente senza bisogno di rappresentanti. Attraverso il suo intervento sono chiamati in causa i temi dell'inclusione e dell'esclusione: ogni scelta «identitaria» guida l'articolazione dei risultati di questo gruppo estemporaneo che evita qui ogni tipo di mediazione istituzionale.

La *performance* partecipata, come risultato di un processo di inclusione, innesca infine un dibattito che svela i fattori che hanno guidato le scelte dei singoli partecipanti. L'assidua presenza degli strumenti di lavoro per l'edilizia testimonia il legame quasi affettivo che alcuni abitanti hanno instaurato con il proprio lavoro, e al tempo stesso rivela l'accettazione della collettività di San Cipriano all'universo acustico prodotto. Ad esempio il suono della banda che annuncia un funerale è stato omesso dopo la prima riproduzione: a detta di molti creava un'atmosfera distante dalla volontà dei partecipanti/ascoltatori.

L'esperienza, nei suoi numerosi piani di lettura, interroga direttamente la collettività e il suo senso comune. Le riconsegna la responsabilità di comporre consapevolmente il proprio paesaggio sonoro e la invita a riconoscerlo, ovvero a decifrare le tracce acustiche che lo

completano.

Esiste una profonda relazione tra elementi sonori e beni comuni, così come esiste un nesso politico tra identità e ambiente acustico: il progetto ha inteso stimolare un piccolo borgo a non dimenticare il ruolo di coautore che ciascuno svolge nel governo del territorio che quotidianamente abita.

Tracce audio:

19 San Cipriano Picentino, voci agricoltura - min. 1:56

Esempio dell'archivio prodotto dalle registrazioni effettuate agli abitanti e ai contesti ambientali da essi evocati. Sono qui raccolte le testimonianze orali, tra gli altri, di un produttore di nocciole, che ricorda la trasformazione della produzione agricola ed il conseguente stravolgimento del paesaggio sonoro del territorio circostante.

Dai canti di gruppo, dalla possibilità di lavorare parlando, si passa al rumore del trattore e degli strumenti automatizzati che aumentano la produzione ma impoveriscono ed uniformano l'ambiente sonoro dei terreni coltivati a ridosso del paese.

20 San Cipriano Picentino, suoni agricoltura - min. 2:08

Registrazione effettuata presso un terreno di produzione agricola. Sono qui presentati i suoni caratteristici diffusi dai principali strumenti di lavoro utilizzati nei campi. Si passa dal trattore al motosega, fino al tipico suono della pulizia manuale delle nocciole.

21 San Cipriano Picentino, performance - min. 3:56

Registrazione di un frammento della performance finale realizzata a conclusione del processo di ricerca sul campo. Sono qui chiamati ad interagire attivamente gli spettatori che scelgono uno per volta il suono da riprodurre, selezionandolo dall'archivio di registrazioni raccolte durante le passeggiate sonore. Il risultato è un "racconto collettivo" dell'ambiente sonoro del territorio di San Cipriano Picentino: una narrazione alla quale ciascun partecipante contribuisce con la sua scelta. I suoni che si alternano e si sovrappongono sono armonizzati in tempo reale per dare alla successione delle registrazioni un carattere musicale e per coinvolgere i partecipanti nell'evocazione sonora. È possibile identificare, tra le altre cose, la banda del paese che esegue una marcia funebre, e il caratteristico suono della tammorra, raccolto durante la residenza da un collezionista di strumenti d'epoca.

4.3 Ascoltare dentro e fuori metafora: dall'ascolto alla partecipazione

Nel confrontare le pratiche di ricerca consolidate nell'ambito della pianificazione, e nel tentare di esplicitare all'interno di esse quella che si è definita *epistemologia dell'ascolto*, possiamo procedere ad un'interpretazione “dentro” e “fuori” metafora della nozione stessa di ascolto. Distinguere i termini di questo duplice livello di comprensione è infatti assolutamente necessario per chiarire il campo d'azione entro cui la presente indagine sull'ambiente acustico si colloca, e quello in cui può potenzialmente collocarsi.

In particolare si prenderà in considerazione il *communicative planning*, che (attraverso esponenti del calibro di John Forester) ha fatto largo uso dell'ascolto, tracciandone però dei confini molto distanti quindi dall'approccio che si va qui delineando.

Già attraverso Dewey è possibile interpretare l'ascolto come “avvicinamento” dell'istituzione alla comprensione delle dinamiche sociali in atto in un determinato contesto. Seguendo questa chiave di lettura il “problema del pubblico” è occasione per riflessione sugli effetti del sistema consolidato di produzione della conoscenza, secondo cui:

«la distanza che divide una classe di esperti dagli interessi comuni è inevitabilmente così notevole che questa diventa una classe avente interessi privati e una conoscenza privata, che nelle questioni sociali non è affatto conoscenza» (Dewey, 1971).

Se la classe di esperti è guidata da interessi privati, allora diventa centrale capire non solo quale sia la forma di conoscenza più adatta, ma a chi sia realmente destinato l'interesse comune. Indagare questo paradosso è centrale nel mettere alla prova la validità della conoscenza nella pianificazione, e nel comprendere chi è l'autore di questa conoscenza.

A questo proposito Leonie Sandercock, nel ripercorrere il successo del modello illuminista nelle scienze sociali, propone la sua alternativa radicale sintetizzata *nell'epistemologia della molteplicità*. Con que-

sta espressione si vuole infatti approcciare alla pianificazione nella contemporaneità della convivenza multiculturale, che pone al centro del dibattito, forse più di qualsiasi altro momento storico, il tema dell'ascolto.

«Ascoltare attentamente significa anche essere capaci di formulare buone domande in merito ai più profondi interessi, a quello di cui gli altri si preoccupano, a quello in cui sperano, a quello di cui hanno paura. Ascoltare è un'attività profondamente ermeneutica. Quando ascoltiamo attentamente, integriamo ermeneutica e teoria critica, fenomenologia e critica dell'ideologia e le mettiamo in pratica contemporaneamente. Ascoltare significa, inevitabilmente, affrontare problemi relativi ad azioni possibili, al "cosa si può fare".» (Sandercock, 1998; p 126)

Ci si chiede a questo punto "chi" ascoltare, e nel rispondere non si può far altro che mettere in crisi l'azione comunicativa dello *stakeholder rilevante*. Si tratta infatti di una questione profondamente politica: quella di andare oltre il portatore di interesse economico per abbracciare il portatore di interesse "emotivo", ovvero colui che è condizionato e direttamente coinvolto dal tema in questione. Si arriva così ad una "pianificazione dell'oralità" laddove molti gruppi e comunità locali si sono storicamente affidati alla tradizione verbale, e l'interesse del pianificatore diventa allora quello di arrivare alle loro storie, di sviscerare il sistema di conoscenze che si nascondono dietro ogni racconto. Per questo motivo, secondo la Sandercock, quando i pianificatori lavorano con comunità che hanno sempre ricevuto dall'esterno una definizione di inferiorità, «devono avviare il processo di comunicazione aiutando le persone ad articolare ciò che esse già sanno.» (Sandercock, 1998)

Il valore di una storia assume così significato cruciale per la pianificazione e contribuisce a dare peso alla conoscenza *contemplativa* del mondo - alla "*songline*" aborigena (Chatwin 1995) - che non è socialmente considerata e rispettata dallo *stakeholder rilevante*.

Una simile riflessione sul potere e sulla metodologia di analisi torna anche in Forester:

«Se [i pianificatori] comprendono realmente fino a che punto le

relazioni di potere plasmano il processo di pianificazione, possono migliorare la qualità delle loro analisi e rafforzare l'azione dei cittadini e della comunità.» (Forester, 1998)

Quest'ottica di *empowerment* vede la partecipazione democratica come una sintesi tra mediazione e negoziazione - una negoziazione mediata - che ha come presupposto, ancora una volta, l'ascolto: «L'ascolto [...] è il nostro modo di interpretare in maniera pratica il confronto con il potere. Ma in che modo possiamo applicare le nostre teorie mentre stiamo ad ascoltare?» (Forester, 1998; p 186)

La grande questione da affrontare riguarda infatti il rapporto tra *negoziiazione* e *mediazione*, ovvero il ruolo del pianificatore ed il suo grado di coinvolgimento decisionale in una questione. Forester nota infatti come la negoziazione, essendo interessata, minaccia l'indipendenza e la presunta neutralità del ruolo di mediatore il quale, d'altro canto, tirandosi fuori dalla sfera di interesse non ha la possibilità di alterare le disuguaglianze tra poteri esistenti. La domanda che ci si pone è quindi questa:

«In che modo le organizzazioni locali di pianificazione possono incoraggiare una negoziazione effettiva e una mediazione equa ed efficiente? In che modo le strategie di negoziazione mediata possono rafforzare quanti sono effettivamente privi di potere invece di riprodurre le disuguaglianze di poteri esistenti?» (Forester, 1998)

Si aprono così un ventaglio di possibili strategie che i pianificatori possono adottare, e assume grande rilevanza il lavoro di pre-mediazione, agendo lì dove gli interessi di un gruppo di attori sono difficilmente esprimibili attraverso i reali rappresentanti del gruppo stesso.

Al tema dell'ascolto di lega inoltre la mediazione attiva e interessata, laddove si presta attenzione prima alle persone e poi alle parole, per ottenere un quadro in cui le preoccupazioni di ciascuna parte sono note all'altra, così da essere più facilmente comprese e orientate.

Ma in che modo difendere gli interessi dei gruppi più debolmente organizzati? Di sicuro i pianificatori potrebbero fornire tra le loro competenze forme di accesso all'informazione; in altre parole non è richiesta neutralità ma una reale utilità in favore delle parti in gioco. L'obiettivo della negoziazione mediata è quindi quello di lavorare at-

traverso le differenze tra interessi per ottenere guadagni congiunti.

L'ascolto è fin qui presentato come strumento propedeutico all'*empowerment*, nella misura in cui si colloca sul confine tra negoziazione e mediazione, in un quadro progettuale sicuramente funzionale alle strategie pianificatorie. Ci si potrebbe a questo punto domandare, seguendo il percorso appena delineato:

«In che modo il pianificatore e l'architetto misurano l'intensità dei sentimenti dei residenti, o delle altre persone?» (Forester, 1998) Se la pratica dell'ascolto è attiva, allora essa sposta l'attenzione dall'oggetto al soggetto, e questo risulta indispensabile se ci si vuole dedicare attivamente alla comprensione delle intense preoccupazioni degli attori coinvolti in un processo di trasformazione urbana e territoriale. Allora al carattere attivo e alla mutualità si somma l'importanza della formulazione delle domande; laddove a buone domande corrisponderanno sicuramente buone letture del contesto. Si delinea così, attraverso la lezione di Forester, un reale ripensamento delle competenze relative alla pratica dell'ascolto attivo e all'epistemologia delle emozioni: un reinquadramento in netto contrasto con l'epistemologia dominante nella pianificazione.

Volendo però procedere oltre il carattere esclusivamente propedeutico attribuito finora all'ascolto dovremo andare "fuori" metafora mettendo in atto un "avvicinamento" agli attori marginali attraverso l'ascolto stesso: Per far questo sarà necessario passare dall'interpretazione della loro "lingua" alla maturazione della loro consapevolezza all'ascolto, intesa come motore della coscienza territoriale e delle trasformazioni urbane.

Se allora estendere la definizione di ascolto finora data dalla pianificazione all'indagine sull'ambiente sonoro può favorire l'istituzione nella comprensione di quelle questioni di difficile inquadramento, la consapevolezza acustica degli attori marginali eleva l'ascolto a vero e proprio dispositivo di *empowerment* di attori e comunità più o meno marginali. Questo è il duplice obiettivo della presente ricerca: qui prende forma la volontà di abbracciare la nozione di ascolto non solo sul piano metaforico ma soprattutto su quello reale, interpretandola come strumento di conoscenza per orientare l'azione.

Partendo da queste premesse si può affermare che quelle metodologie che tentano di mettere in crisi e di riformulare il quadro consoci-

tivo di un conflitto apparentemente irrisolvibile continuano ad utilizzare solo metaforicamente la pratica dell'ascolto, e perdono così la possibilità di cogliere all'interno di un contesto quelle chiavi di lettura rintracciabili esclusivamente nell'ambiente sonoro.

A questo proposito, se attraverso Forester ci domandiamo come "possiamo applicare le nostre teorie mentre stiamo ad ascoltare?" una possibile risposta è fornita da Marianella Scavi e quella che ha lei stessa definito "arte dell'ascolto".

Secondo la Scavi *l'ascolto attivo, l'autoconsapevolezza emozionale e la gestione creativa dei conflitti* sono i tre elementi, fortemente interconnessi tra loro, che sintetizzano l'arte dell'ascolto (Scavi, 2003). Ogni genere di conflitto può allora essere affrontato uscendo dalle cornici implicite nelle quali siamo immersi attivando, attraverso l'ascolto, il reciproco apprendimento. Inutile in questo processo epistemologico separare gli aspetti razionali da quelli emotivi, così come lo stile cognitivo dai modi di convivenza: la dimensione dell'ascolto attivo è polifonica, cerca un'interazione di reciprocità tra conoscenze dotate di pari diritto e pari significato.

L'arte dell'ascolto smaschera inoltre le trame linguistiche laddove imparare a riflettere sulla complessità di una comunicazione e sulla sua struttura dinamica, porta a riconoscere i nessi tra forme di conoscenza e forme di convivenza che diventano intrinseci, problematici ed espliciti alla comunicazione stessa. Il nodo che la Scavi cerca di risolvere è la complementarità del valore "artistico" e di quello "scientifico" nell'indagine su una determinata questione. Il saper cambiare abitudini sia percettive che valutative attraverso quella sensibilità che si avvicina con pertinenza ai significati dei contesti (o meglio ai contesti dei significati) è una competenza definita nel mondo occidentale come "non scientifica" - quindi "artistica" - e pertanto impossibile da spiegare o quantomeno indagare "correttamente". Ed è qui che interviene l'ascolto nel riportare la pratica "artistica" a strumento di conoscenza ad uso non solo contemplativo, bensì profondamente progettuale.

Partendo dalla *frame analysis* la Scavi riconosce il sistema di *premesse implicite* che è spesso condizionante a tal punto da impedire di potersene criticamente distaccare per raggiungere una soluzione; il vero problema è allora cambiare le premesse, non tanto arrivare ad una soluzione, ovvero procedere per successivi disorientamenti:

«un’epistemologia dell’ascolto attivo, un’epistemologia olistica alla Bateson va [...] verso la valorizzazione della dissonanza e dello spiazzamento, verso la moltiplicazione delle cornici, l’esplorazione dei mondi possibili, verso la metacomunicazione. Coinvolgimento e distacco, distacco e coinvolgimento.» (Sclavi, 2003)

Queste premesse, condivise peraltro dalle metodologie partecipative, chiamano in causa gli approcci e le “tecniche per l’ascolto” ad uso dei modelli inclusivi alle decisioni pubbliche.

«Una delle maggiori frustrazioni che patiscono i cittadini, ma anche i rappresentanti di associazioni, gruppi o istituzioni è la sensazione di non essere ascoltati. “Non ci ascoltano”, “Non ci hanno ascoltato”: sono le recriminazioni che sentiamo in qualsiasi occasione. E infatti non sempre le amministrazioni riescono ad ascoltare. Spesso si limitano ad un ascolto di tipo passivo, ossia registrano le opinioni o i punti di vista dei cittadini o degli *stakeholder* senza entrare in un vero dialogo con loro e senza porsi il problema di capire quello che essi cercano (spesso faticosamente o confusamente) di esprimere. Ci sono molti modi per provare ad ascoltare in modo attivo. Si può “andare fuori a cercare” (*outreach*), si possono promuovere iniziative di *animazione territoriale*, si possono organizzare *passeggiate* con le persone interessate, si possono aprire *punti* o *sportelli*, si possono riunire piccoli gruppi per mettere a fuoco un tema (*focus group*) o per trovare soluzioni inedite a un problema (*brainstorming*).» (Bobbio, 2004; p 76)

Questo insieme di strumenti, guidati dall’ascolto critico - ovvero dall’arte dell’ascolto - è certamente indispensabile per un reinquadramento del sistema di conoscenze ad uso dell’istituzione, ma si rivela ancora intrappolato nella metafora dell’ascolto come semplice “avvicinamento” ad un contesto e ad un quadro di attori. Dalle questioni di sotto-rappresentanza, di negoziazione e mediazione, e di democrazia partecipativa emerge infatti una lacuna nella consapevolezza stessa del ruolo che l’ascolto può svolgere nell’implementazione delle politiche pubbliche urbane e nell’*empowerment* delle comunità locali. La maturazione della consapevolezza all’ascolto ri-

definisce infatti la nozione di *empowerment* come conseguenza della creazione di un pubblico, o meglio di un “potere” che non utilizza le modalità del potere politico. Si tratta di una “riallocazione” di valori, dunque, dove attraverso l’attenzione all’ambiente sonoro è possibile riaffermare la consapevolezza dell’uso e della cura di uno specifico contesto urbano e territoriale. In questa direzione vanno letti i limiti ma soprattutto le potenzialità degli strumenti partecipativi, specialmente laddove essi dimostrano la curiosità di interfacciarsi a quelle pratiche artistiche che sono in grado di “scuotere” con sensibilità e lucidità contesti e collettività marginali.

In questi termini l’*empowerment* riprende il “problema del pubblico” la cui costruzione deve descrivere quella tensione verso l’auto-rappresentazione, dove «l’esigenza essenziale è il miglioramento dei metodi e delle condizioni del dibattito, della discussione e della persuasione. E’ questo il problema del pubblico» (Dewey, 1971)

Ritrovare un pubblico attraverso l’interpretazione dell’ambiente sonoro diventa allora un preciso obiettivo politico attorno al quale una collettività si riconosce come comunità e ribadisce l’importanza dell’ascolto “fuori” metafora nei processi partecipativi.

«L’orecchio è ben più pronto ad entrare in contatto stretto e vario con un pensiero e un sentimento capaci di esternarsi in maniera vitale di quanto non lo sia l’occhio. La vista è spettatrice, l’udito è partecipante.» (Dewey, 1971; p 170)

L’*ascolto* rappresenta quindi un metodo per migliorare le condizioni del dibattito politico perché si dedica all’autoascolto inteso come quel progetto collettivo capace di esplicitare la conoscenza implicita nelle pratiche, e attento alle differenze culturali (ovvero territoriali) di cui diventa il custode.

#10 Relazioni



Luogo:

Rosarno (RC)

Data:

settembre 2013

Oggetto:

Laboratorio dove parallelamente all'indagine sul paesaggio sonoro di un paese dalle forti problematiche sociali si affronta il tema dell'intervento effimero nello spazio pubblico. Un progetto estemporaneo, ideato e subito realizzato, è lo stimolo per la maturazione di consapevolezza territoriale degli abitanti e dei migranti costretti ad occupare gli edifici abbandonati di uno dei quartieri centrali del paese. Il lavoro si concentra contemporaneamente su una serie di interviste effettuate per definire il senso comune dominante e sviscerare il rapporto tra popolazione autoctona e migranti. Le tracce convergono in un audio-documentario che sarà poi parte integrante di un'installazione conclusiva.

Promotore:

A di città, Festival di rigenerazione urbana

Progettista:

Nicola Di Croce, Luigi Greco, Collettivo Detto Fatto

Soggetti coinvolti:

Abitanti del paese

Articolazione:

Se la *rigenerazione*, in ambito medico o biologico, spiega il riprodursi in un organismo animale o vegetale di parti, organi, tessuti traumatizzati o perduti sperimentalmente o accidentalmente (Treccani, alla voce “rigenerazione”); in ambito urbano, invece, affrontare la nuova vita che può assumere un tessuto traumatizzato non richiede soltanto uno sforzo “formale” - ovvero progettuale in senso verticale: che parta quindi da una volontà istituzionale e si concretizza in strumenti attuativi come i piani d’intervento e di manutenzione - ma necessità di uno sforzo di lettura critica dell’organo traumatizzato.

Necessita di uno sguardo distante, proveniente dall’esterno: di un coinvolgimento attivo del contesto sociale su cui è possibile articolare ogni possibile proposta progettuale.

Pertanto l’obiettivo del festival “A di città” è di formulare letture alternative e piccole azioni puntuali all’interno di un quartiere molto particolare e delicato nel centro della città di Rosarno.

Si tratta di un luogo prima di tutto incompiuto, disastroso dalla speculazione, abbandonato poi da molti abitanti e conteso successivamente da migranti di varie nazionalità, arrivati a Rosarno da diversi centri d’accoglienza e in cerca di un rifugio provvisorio. La condizione di estrema precarietà e l’incuria da parte dell’amministrazione locale hanno innescato negli abitanti un circolo vizioso, dove le rispettive responsabilità sono puntualmente rimbalzate tra le parti.

Nel corso degli anni questa disattenzione si è tradotta in una grave incuria dello spazio pubblico e in forme più o meno esplicite di razzismo: si è affermata infatti un’atmosfera di sfiducia istituzionale per cui buona parte della cittadinanza si è sentita gradualmente abbandonata ed ha iniziato a guardare di cattivo occhio la forte presenza di stranieri, finendo per chiudersi in se stessa. Ne è testimone l’incuria degli spazi di pertinenza delle abitazioni a cui è corrisposto il graduale degrado fisico e sociale dello spazio pubblico.

La ricerca propone una raccolta di registrazioni audio che dalla pluralità di suoni e voci, dall’insieme delle testimonianze che emergono dal dialogo con gli abitanti, siano in grado di guidare le azioni e di influenzare l’esito dei piccoli progetti che alcuni collettivi di architetti e *designer* sono stati chiamati ad elaborare e realizzare.

La prima raccolta di registrazioni interessa il paesaggio sonoro del quartiere. I suoni dominanti testimoniano una forte povertà di elementi naturali, appiattiti nella maggior parte dei casi dal larghissimo uso di automobili e motorini: nelle strade e nei principali spazi aperti è difficile riuscire anche solo a parlare senza alzare notevolmente il tono di voce. Il contesto naturale sembra infatti quasi assente: se lo spazio pubblico è interamente invaso dalle automobili, appare subito evidente il contrasto con le aree invece abbandonate, ricche di vegetazione spontanea, così come di qualità sonora.

Una seconda raccolta di registrazioni si concentra invece sulle testimonianze orali degli abitanti: ne deriva una moltitudine di storie sullo stato del quartiere di via Sandulli che girano attorno al tema dell'incuria dell'amministrazione e del difficile rapporto con i migranti. Un abitante ricorda: «L'anno scorso se vedevi quello che c'era, era una cosa proprio..sporcizia per le strade, brutto brutto, gli africani si bisticciavano, non ti dico cos'è successo..»

Questa situazione spinge infatti molti abitanti a interrogarsi sulle modalità di convivenza con i migranti: «Siamo più a contatto con gli emigrati che non con i fogli nostri..ci credi?»

Risulta poi evidente come il conflitto generato da questa convivenza sia stato causato dalla forte presenza di edifici abbandonati, che sono stati successivamente occupati dai migranti in cerca di un riparo. Una signora spiega così la situazione:

«Una casa non nuova però abitabile ancora, perché quando sono andati via i proprietari, l'hanno lasciata così abbandonata, ed erano entrati questi ragazzi a vivere lì dentro, per cui non è una questione anche di non volerli aiutare, però poi alla fine sei impossibilitato, ce ne sono tantissimi, non c'è qualcuno..veramente, le istituzioni che se ne occupano, è un gran macello..tu da persona puoi fare quello che puoi fare, ma alla fine..a me non davano fastidio anche perché erano pulitissimi, ce n'erano due pulitissimi, una cosa proprio incredibile..tenevano la casa..avevano messo tutti i tappeti appesi.»

La questione dell'incuria e quella del sovraffollamento di occupanti si sovrappongono e si influenzano a vicenda: molti abitanti denunciano infatti lo stato di abbandono delle aree occupate abusivamente

dagli africani e si dichiarano impossibilitati ad intervenire, ovvero a sostituirsi al compito dell'amministrazione. L'unico intervento del comune per arginare queste tensioni è consistito nello sgombero delle case occupate murandone gli ingressi; così facendo l'intera area è ritornata rapidamente in uno stato di totale abbandono.

Proprio grazie a questa lettura critica si sceglie di intervenire su una delle aree menzionate durante le interviste: si tratta di un gruppo di case abbandonate, divenute col tempo ruderi, e del loro spazio di pertinenza che si presenta come un discarica a cielo aperto. L'obiettivo è provare a mettere in relazione il tema dell'intervento (o del mancato intervento) dell'amministrazione nelle aree abbandonate con quello dell'integrazione tra abitanti e migranti.

Attraverso una nuova raccolta di registrazioni, si approfondisce questa volta la storia di alcuni migranti ripercorrendo i racconti del loro arrivo in Italia, delle loro difficili condizioni lavorative e successivamente dell'occupazione di alcuni ruderi inoccupati e della vita che si era costruita in quel segmento di quartiere. Ecco la testimonianza di un migrante:

«La storia è un po' brutta, molto brutta, dieci anni fa, otto anni fa a Rosarno non era facile per trovare casa, per dormire, anche per conosciuto qualcuno, come fai per trovare lavoro, come fai per sistemare i documenti, tutto? Era molto brutto; prima quando chiedere alle persone che hanno casa qua, non facile che ti danno, non è facile, prima devi andare a dormire sotto i ponti, dopo dormiamo sopra i cartoni, poi..una vita che abbiamo passato molto qua brutto.»

Da questi incontri informali e dal desiderio di condividere la volontà di intervenire in una storia così delicata il primo passo è stato quello di stabilire un rapporto di fiducia reciproca con i migranti da cui è poi scaturito il processo di progettazione e costruzione.

Il progetto si è concretizzato nella pulizia e nella sistemazione dell'area in questione, nella costruzione di alcune sedute, nella piantumazione di un albero e nella decorazione delle facciate abbandonate. Di fondamentale importanza è stato l'aiuto dei migranti stessi, che si sono spontaneamente offerti di aiutare i lavori di sistemazio-

ne e di decorazione. Così facendo è stato stimolato anche l'interesse dell'amministrazione comunale che, visti i risultati raggiunti (peraltro dichiaratamente insperati), ha contribuito con la manutenzione del sistema di illuminazione e con la pulizia dei rifiuti abbandonati.

Si è innescata così una reale mediazione tra cittadini e amministrazione nella riattivazione di un'area abbandonata: lo scopo dell'intervento era di dimostrare come i migranti, ritenuti la causa delle problematiche e dell'abbandono, potessero essere i responsabili di un sensibile miglioramento dello stesso spazio che erano stati accusati di degradare.

Nella giornata di inaugurazione dell'intervento un'installazione audio accompagna la visita al nuovo spazio lasciando parlare i testimoni del suo recupero (le interviste fatte ai migranti), e dimostrando la volontà di ricucire i rapporti non solo tra migranti e abitanti, ma tra cittadini e istituzione.

Esiti e proposte:

L'elaborazione di un progetto da realizzare in pochi giorni e senza particolari risorse economiche si confronta, durante i lavori, con l'opinione comune degli abitanti, i quali pur osservando un gesto d'interesse nei confronti del luogo in cui vivono, confondono il ruolo del gruppo di progettisti del festival con quello degli amministratori comunali, e di fatto rischiano di mettere in crisi il modello consolidato di intervento istituzionale.

I risultati raggiunti in una settimana di lavori e le relazioni instaurate con gli abitanti (con i rosarnesi e con i migranti) dimostrano infatti quale importante ruolo svolga un evento informale, nel generare ripercussioni istantanee sulla qualità di alcuni spazi pubblici, e nel provare a riallacciare, anche solo attraverso gesti simbolici, il contatto perduto tra cittadini e istituzioni.

Interrogandosi su chi e cosa sia in grado di innescare un processo di rigenerazione urbana, questa sensibilità di lettura e di intervento mettono alla prova tanto il paradigma assistenzialista quanto lo spirito di auto-organizzazione che è qui il motore propulsivo dell'intervento. Se infatti risiede nel tessuto stesso la possibilità di rigenerarsi, l'intervento deve allora articolarsi come "mediatore" tra abitanti e

amministrazione locale, attualmente incapaci di dialogare tra loro.

L'ascolto critico del contesto urbano e delle sue storie hanno facilitato, in questo processo, il contatto con le dinamiche sociali, indirizzando il progetto e determinandone gli esiti.

Il ruolo dell'ascolto è stato infatti da un lato quello di individuare la qualità degli spazi pubblici attraverso l'analisi dei suoni ambientali ed antropici rilevati, dall'altro di attraversare le diverse storie che abitano la città di Rosarno, lasciando emergere le posizioni di ciascuno riguardo il combattuto rapporto tra degrado, istituzione ed immigrazione.

Registrare, editare e presentare poi al pubblico le testimonianze orali raccolte - ovvero i *frame* entro cui erano fermi i vari gruppi sociali - ha rappresentato un momento di confronto molto importante, che ha sottolineato l'incapacità dell'amministrazione a conciliare le esigenze dei gruppi in conflitto.

L'ascolto si rivela quindi uno strumento indispensabile per interpretare le narrazioni sociali dei gruppi o delle comunità incapaci di auto-rappresentarsi su un piano istituzionale, e destinate quindi a rimanere inascoltate. L'indagine critica dell'ambiente sonoro di un'area marginale con queste caratteristiche fornisce dunque alla ricerca gli spunti per promuovere progetti di sviluppo endogeno, lavorando sul tema del sapere locale come risorsa da cui trarre beneficio.

In sintesi, dare continuità ad esperienze di dialogo con gli attori lasciati quotidianamente in disparte, e lasciare che i piccoli esiti di un laboratorio come questo si sommino ad altre esperienze e portino a un radicale miglioramento delle condizioni di vita di un luogo, sembrano il passaggio obbligato per un festival che si propone di rigenerare un contesto urbano molto problematico attraverso la mediazione tra interventi informali ed esigenze istituzionali.

Tracce audio:

22 Rosarno, audiodoc - min. 5:00

Audiodocumentario realizzato alternando i suoni caratteristici del contesto abitativo del quartiere di via Sandulli e le testimonianze dei suoi abitanti. Emerge subito il rapporto apparentemente conflittuale con i migranti, e la volontà di integrazione rallentata dall'inoperato dell'amministrazione locale. La popolazione si trova impossibilitata a contribuire con i propri mezzi all'emergenza abitativa e sono inevitabili i malcontenti. Altro tema di grande interesse è quello degli edifici sfitti, che ha dato inizio alle occupazioni dei migranti in cerca di un rifugio.

23 Rosarno, audiodoc migranti - min. 6:07

Audiodocumentario realizzato raccogliendo le testimonianze dei migranti giunti a Rosarno dai più diversi paesi africani. Ogni storia di vita sintetizza le estreme difficoltà affrontate dai migranti per raggiungere l'Italia e poi per la ricerca di un lavoro. Emerge anche dal loro punto di vista la questione degli appartamenti sfitti, occupati per necessità e successivamente sgomberati. Il tema del lavoro è poi cruciale, molti migranti dimostrano una estrema lucidità nel rivendicare i propri diritti di lavoratori ormai inseriti nel tessuto sociale rosarnese.

4.4 Autoascolto come dispositivo di empowerment

Si è finora tracciato un percorso di interpretazione dell'ambiente sonoro finalizzato all'implementazione di quelle politiche pubbliche che si relazionano, spesso senza successo, alle questioni marginali, ovvero alle politiche che non considerano le conseguenze inattese dell'agire progettuale. Bisognerà ora approfondire le potenzialità della maturazione di consapevolezza territoriale - e di consapevolezza acustica - tale da innescare un processo di *empowerment*. L'ascolto diventa allora stimolo per l'autorappresentazione: non solo fonte di conoscenza ad uso dell'istituzione, ma strumento di autoascolto e di autodeterminazione per individui, collettività e comunità. A questo proposito l'indagine sui contesti marginali e liminali si dimostra estranea a quelle pratiche di accompagnamento che, sia pure in maniera velata, nascondono e presuppongono un dispositivo di guida dall'esterno.

Nel mettere in discussione la figura dell'accompagnatore, possiamo allora confrontare la pratica e le metodologie innescate dall'ascolto con i metodi di negoziazione, mediazione e partecipazione precedentemente intercettati. L'esempio offerto dalla città di Chelsea (Massachusetts) è emblematico nel descrivere una possibile strategia (andata peraltro a buon fine) di costruzione di pubblico - dunque di maturazione di autocoscienza civile - attraverso la scrittura condivisa dello statuto cittadino.

Nel 1993 la cittadina di Chelsea è messa sotto commissariamento per malgoverno. Sotto incarico del governatore l'intervento di Susan Podziba, in qualità di facilitatrice e mediatrice, è stato quello di accompagnare la cittadinanza a scrivere uno statuto condiviso della città.

Siamo qui di fronte alla creazione di uno strumento di "costruzione del consenso" in grado di coinvolgere la comunità in profondità: un esempio di "buona pratica" che ha avuto risultati positivi e inizialmente non sperati. L'operazione sperimentale è stata infatti molto coraggiosa nel non adottare modelli esterni, e nel creare invece uno statuto tagliato su misura della città: un documento in grado di proteggersi legalmente da futuri tentativi di corruzione che è il risultato di un impegno civile degno della migliore democrazia, o della miglior forma di autogoverno.

«Il processo di costruzione dello statuto di Chelsea suggerisce che il metodo usato per creare una struttura di governo può contribuire non solo a progettare un sistema calibrato specificamente su coloro che dovrà governare, ma anche a garantire la capacità di questo stesso sistema di conservarsi nel tempo e riportare alla salute una popolazione reduce da una grave degenerazione politica. Oltre allo statuto, questo processo creò un'intelaiatura invisibile: la fiducia nella propria capacità di autogoverno.» (Podzida, 2010; p 116)

L'apporto del procedimento adottato vuole così passare dalla «costruzione del consenso» alla «costruzione pubblica del consenso», «con l'aggiunta di strumenti di accesso alla voce della gente comune e con garanzie che venisse ascoltata.» (ivi, p 36)

Quella della «garanzia all'ascolto» è una strada sicuramente percorribile nel consolidare il capitale sociale residuo di un contesto marginale, e per favorire - per "condurlo" verso - una possibilità di autogoverno. Resta da capire quanto questa "conduzione" sia un dispositivo esogeno di controllo, un dispositivo di potere che è compito della ricerca svelare. Per questo l'ascolto può avvicinarci e può rendere manifeste quelle costruzioni di senso collettive, quelle rappresentazioni sociali (Moscovici, 1989) che guidano le azioni (le pratiche quotidiane come le tattiche di "sopravvivenza") e ne condizionano il successo o l'insuccesso.

Tornano allora in primo piano i meccanismi che il potere mette in campo per soffocare la produzione di decisioni andando a manipolare proprio il senso comune dominante, ovvero i miti su cui si fonda la vita sociale e i rapporti con l'istituzione. A questo proposito Bachrach e Baratz suggeriscono che il potere non ha a che fare soltanto con comportamenti e decisioni osservabili, ma assume anche una forma non osservabile, da essi denominata *non decision making*. Il *non decision making* può essere definito come «the practice of limiting the scope of actual decision-making to "state" issues by manipulating the dominant community values, myths, and political institutions and procedures.» (Bachrach & Baratz, 1963).

Dunque sono direttamente coinvolte quelle stesse rappresentazioni sociali che sottilmente indirizzano l'agire collettivo.

Sono allora i meccanismi di potere a produrre rappresentazioni sociali?

Partendo dal presupposto che opinioni e atteggiamenti dominati siano definiti da certe “convenzioni di gruppo”, Moscovici arriva alla nozione di “rappresentazione”:

«[...] per designare il legame profondo tra opinioni, atteggiamenti ecc. e l’universo mentale che essi formano. Ma anche il fatto evidente che, attraverso i nostri scambi, le nostre relazioni, noi creiamo degli “oggetti” più o meno conformi delle nostre rappresentazioni.» (Moscovici, 1985; p 11)

In sintesi è il gruppo che esprime il suo consenso verso ciò cui la persona aderisce, dunque l’affermarsi di una rappresentazione sociale fa prevalere un sistema di contenuti su un altro. Ovvero esclude le risorse latenti e le conoscenze tacite del gruppo culturalmente più debole. Ora riscoprire queste risorse latenti - ricucire il legame col saper fare locale - costituirà quindi l’ulteriore obiettivo di una ricerca che trova sostegno nell’ascolto per individuare le rappresentazioni sociali diffuse tra le culture più deboli o tra le più schive ad allinearsi ad un organismo di potere, e per ridefinirle attraverso l’autoascolto.

È in questa prospettiva che deve collocarsi un’educazione all’ascolto capace di porre le basi per imparare a penetrare nei contesti seguendo le tracce acustiche da esso offerte, e per attivare così strategie di autorappresentazione (di autoascolto, dunque di consapevolezza di sé). Seguire queste tracce può avvicinare la ricerca alla lingua degli attori marginali e liminali.

Da queste premesse l’epistemologia dell’ascolto, letta attraverso la letteratura proposta dai *policy studies*, mostra una serie di convergenze e divergenze rispetto al quadro della *policy inquiry* che meritano di essere esaminate più a fondo.

Per la *policy inquiry* è possibile analizzare i processi decisionali senza il riferimento ideale di razionalità ed economicità: qualunque proposta di intervento pubblico deve partire riconoscendo che i problemi di *policy* affondano le loro radici in complesse interazioni sociali e conflitti politici. L’obiettivo è arrivare ad una ricostruzione il più possibile realistica e disincantata dei processi, orientata a trasforma-

re questa conoscenza in un appropriato strumento di intervento. In quest'ottica l'idea che esista un formato universalmente valido per l'adozione di buone pratiche è del tutto fuorviante; quello che serve è invece pervenire ad una rappresentazione più realistica del contesto in cui ad essere in gioco sono le politiche.

Uno dei temi più interessanti rilevati dalla *policy inquiry* riguarda la mobilitazione di risorse umane per il ribaltamento delle scelte già adottate dalle istituzioni rappresentative (mobilitazione che è capace di non fuoriuscire dai confini della legalità). Si può così sintetizzare la cosiddetta "intelligenza della democrazia" (Lindblom, 1965) messa in atto da organizzazioni più o meno informali riunite attorno ad un interesse comune.

Così come succede per le leggi autoregolative del mercato, si afferma nella *policy inquiry* l'idea che una libertà e soprattutto un'autonomia dell'iniziativa individuale siano in grado di realizzare gli strumenti capaci di influenzare le scelte amministrative, togliendo di fatto peso alla "regolazione". Questa impostazione *bottom-up* assegna alle comunità locali e agli ultimi anelli della catena gerarchica istituzionale un ruolo fondamentale nella concreta risoluzione dei problemi di interesse collettivo.

È un modo di fare e di pensare che abbatte la demarcazione tra presupposti teorici e linee di ricerca; gli approcci adottati non sono importati dall'esterno, ma sono elaborati sulla base di evidenze alimentate da concreti esperimenti di *policy making*. Conoscenza e politiche pubbliche sono pertanto intimamente legate nel verificare le ipotesi attraverso un processo di pubblico dominio: si tratta di un'idea di conoscenza che è in grado di aiutare il *policy making* nella misura in cui è capace di comprendere i condizionamenti e i profondi legami che le attività cognitive hanno con i contesti culturali, politici ed economici.

Lindblom e Wildavsky (Lindblom, 1990; Wildavsky, 1979) concordano infatti nel condannare il *problem solving* che sembra voler mettere in salvo il concetto di razionalità; si cerca pertanto di andare oltre il dualismo problema/soluzione proprio perché le politiche non sono semplici decisioni che hanno un potere risolutivo; bensì operazioni dal tragitto non lineare, dove alle limitate capacità di calcolo degli esseri umani si aggiungono altri tipi di competenze tramite cui gli attori accantonano, accerchiano, ridefiniscono e infine superano i de-

ficit cognitivi riguardanti i fenomeni sociali che li circondano. L'idea di conoscenza che ne deriva non è una semplice elaborazione di dati, ma una capacità di dare valore agli eventi: ci si sposta pertanto verso il *problem setting*, per cui l'originalità sta nel porsi le giuste domande per cui si è in grado di azzardare delle risposte.

Difficilmente infatti una politica pubblica si limita ad allocare beni, nel farlo racconta in quale considerazione sono tenuti i diversi gruppi sociali e i relativi ambiti territoriali. Tutti questi temi propongono una svolta argomentativa: a caratterizzare l'esperienza umana interviene la capacità di interpretare, di dare significati alle azioni, alla storia, al sé. Per questo la *policy inquiry* evita la trappola nichilista della contemplazione passiva, ricordando le sue origini pragmatiche e cercando di tenere aperta una prospettiva di cambiamento dove proporre nuovi schemi di interazione: una proposta che tende ad un continuo processo e non ad un fine.

La matrice teorica della *policy inquiry* si basa sull'articolazione del ruolo che l'interazione svolge tra gli attori nel disegno delle politiche pubbliche; si è infatti convinti che la complessità delle società democratiche metta a disposizione degli attori risorse sufficienti per evitare una direzione centralizzata e unitaria dei processi politici.

Sul piano prescrittivo questa concezione si traduce nel principio della fiducia nelle capacità auto-regolative dei gruppi sociali portatori di interessi specifici. Si tratta di uno stile di intervento che scommette sulle capacità di coordinamento dal basso anche quando queste ultime si frammentano o si sovrappongono; e va a comporre una visione fiduciosa nell'autorganizzazione e nella capacità di un gruppo di produrre trasformazione.

In questo quadro l'analista si può descrivere come colui che insegna ad imparare, non in maniera verticistica, ma contingente: è lo scambio della rete (orizzontale) infatti la metafora che la *policy inquiry* sostituisce al modello piramidale. L'analista svolge il suo lavoro in un contesto di forte indeterminazione, ed impara ad apprezzarne le virtù accettando e sintetizzando informazioni e prospettive; è quindi un "professionista riflessivo", capace di coltivare l'aspetto artigianale e artistico del suo lavoro. Si arriva così alla teoria degli aggiustamenti incrementali portata avanti dagli stessi Lindblom e Wildavsky, per cui il confronto e la progressiva sistemazione tra posizioni rappresenta l'unica forma incisiva di azione. La fiducia nell'ag-

giustamento reciproco si accompagna ad una forte denuncia della disegualianza dei diversi gruppi sociali nella distribuzione delle risorse e dei diritti di accesso. Così facendo la *policy inquiry* sovverte il dualismo osservatore/osservato così come l'imparzialità della stessa osservazione, e considera gli implementatori come i protagonisti della sperimentazione delle politiche pubbliche, riducendo quindi la distanza che separa la valutazione dall'implementazione. Questo approccio alle politiche pubbliche ragiona in termini processuali - sono infatti molto rare grandi svolte o rotture - e garantisce invece nella ripetizione (*routine*) un legame col passato prossimo ed una maggior possibilità di risultati incrementali che interrogano direttamente l'epistemologia della conoscenza ad uso delle stesse istituzioni.

«Sono i governi ignoranti, perché incapaci di trovare una grande strategia, o è la ricerca di una strategia ad indicare che qualcosa non va nella loro intelligenza?». (Hecló & Wildavsky, 1974)

Se la *policy inquiry* parte da una critica delle "competenze esperte" e si muove verso un'idea interattiva di produzione della conoscenza, la figura dell'analista può essere sicuramente assimilabile a quella del ricercatore che indaga attraverso l'ambiente acustico le dinamiche e le politiche urbane e territoriali. L'obiettivo è per entrambi quello di pervenire ad una rappresentazione alternativa del contesto, capace di informare l'istituzione e di accompagnarla nel processo di continuo aggiustamento, ovvero nell'implementazione delle politiche pubbliche. Questo spostamento verso il *problem setting* è peraltro il fulcro di un approccio che per entrambi i casi è rivolto alla proposta di nuovi schemi interattivi e interpretativi dove una prospettiva di cambiamento svela la natura processuale tanto della *policy inquiry* quanto dell'ascolto.

L'ascolto, definito come metodo di reinquadramento di determinate questioni urbane, può allora essere letto, in maniera certamente prossima all'attitudine di analisi della *policy inquiry*, come strumento attraverso cui sperimentare con le politiche pubbliche.

Cosa succede invece nei contesti marginali e liminali?

In casi come questi il tema dell'intelligenza della democrazia è infatti messo a dura prova da un sistema sociale storicamente dominato da forze altre - dall'«*altro da se*» a cui si riferisce Ernesto de Martino a proposito del meridione italiano - dove la prassi, per l'abitante di

un territorio, è di essere subalterno ad un ordine superiore che stabilisce le sue priorità: da qui il distacco, lo scollamento, tra cittadino e istituzione.

Se è vero (come illustrato da Lindblom e Wildavsky per il caso americano) che il ruolo svolto dalle organizzazioni di interesse abbia un peso decisionale considerevole nel ribaltare le scelte già adottate dalle istituzioni rappresentative; questa capacità organizzativa ed auto-regolativa informale spesso non trova spazio nei contesti marginali e rurali: non ha sufficiente forza di imporsi sul piano istituzionale. Allo stesso modo le istanze liminali che si attivano nel sottobosco urbano, agiscono resistendo ad un ordine politico-economico che si dimostra sicuramente disinteressato a favorirne gli obiettivi. L'autonomia dell'iniziativa individuale si scontra infatti (quantomeno nel caso italiano) con le radicate abitudini assistenzialiste, con un problema di scala e con l'ignoranza degli strumenti di opposizione più adeguati: a perpetuarsi è dunque il peso alieno delle istituzioni sulla collettività.

Se le istituzioni governano senza curare l'implementazione delle politiche pubbliche destinate alle categorie difficilmente in grado di rappresentarsi - o che mostrano un palese disallineamento con le gerarchie di potere - l'ascolto tenta invece di riscrivere la storia dalla prospettiva del subalterno. In questo senso l'epistemologia dell'ascolto si discosta dalla *policy inquiry* sottolineando non tanto un atteggiamento di sfiducia nei confronti della capacità auto-regolativa dei gruppi più o meno informati, quanto un riconoscimento della necessità di lavorare allo sviluppo di questa stessa capacità.

È qui che la consapevolezza all'ascolto diventa dispositivo di *empowerment* nella misura in cui il processo di maturazione non ricalca logiche esogene. Questo l'anello che conduce, attraverso il riconoscimento delle caratteristiche dell'ambiente sonoro, dalla coscienza territoriale alla sua cura, o meglio ad un progetto condiviso di trasformazione (auto-governo).

La maturazione di consapevolezza all'ascolto, che possiamo qui definire come capacità di autoascolto, può allora essere assimilabile a quel ruolo di sviluppo alternativo a cui rimanda la lettura di *empowerment* proposta da Friedman:

«[The role of alternative development is to] seek a change in the existing national strategies through a politics of inclusive democracy, appropriate economic growth, gender equality, and sustainability in intergenerational equality» (Friedman, 1992; p 34)

Friedman tratta l'esclusione come fenomeno rintracciabile nelle politiche ed affrontabile da un modello di democrazia inclusiva nel quale è posto in primo piano il miglioramento della qualità della vita degli attori marginali. *L'empowerment* (e lo stesso può dirsi dell'ascolto e dell'autoascolto) cerca infatti di riscrivere la storia dell'esclusione dal potere economico e politico esperita da una grande maggioranza della popolazione.

L'ascolto diventa così uno strumento di democrazia inclusiva e allo stesso tempo un dispositivo di "monitoraggio" delle trasformazioni territoriali e delle conoscenze messe in atto attraverso le pratiche quotidiane; presuppone e rimanda costantemente ad un *savoir fare* in completa controtendenza col quadro di potere che incentiva al *disempowerment* per favorire la sola logica di profitto economico. Il "saper fare", così come il "saper ascoltare" si allontana dall'istituzionalizzazione della conoscenza, dal «graduale *sottosviluppo* della fiducia in sé stessi e nella collettività» (Illich, 1972) infatti:

«Ricchi o poveri concordano nel ritenere che il curarsi da soli sia segno d'irresponsabilità, che lo studiare da soli non dia sicurezza e che qualunque iniziativa comunitaria, se non è pagata dalle autorità competenti, sia una forma di aggressione o di sovversione. Essendo condizionati dalle istituzioni entrambi i gruppi guardano con sospetto a ciò che si realizza indipendentemente da esse.» (Illich, 1972; p 13)

Si vuole qui ripensare al confine tra marginale e al liminale come allo spazio provvisorio e decisivo entro il quale apprendere una "lingua", spazio in cui predisporre all'ascolto - che è ascolto della marginalità e delle pratiche di "resistenza" - per lanciare il germe dell'auto-ascolto, che è invito costante all'auto-rappresentazione.

L'ascolto acquista così rilevanza tale da proporsi come dispositivo di *enactment* (Weick, 1993), come attivatore di un sistema latente di pratiche che si muovono verso lo sviluppo endogeno e la rigenera-

zione. «Mettere in atto» vuol dire, infatti, costruire contesti di interazione dove l'ascolto, in quanto pratica interattiva, elabora significati, dunque schemi interpretativi in grado di orientare l'azione (sia essa formale o informale, individuale o collettiva). Ascolto e autoascolto sono pertanto il teatro dell'autorappresentazione e lo stimolo a favorire occasioni reali di *empowerment*.

5 Conclusioni, applicazioni, direzioni

«I would like that sound becomes a natural part, an input source for the city discourse, for the daily life discourse, and that people realize that listening and sound is maybe one of the major forces in the war of attention between reality and virtuality.» (Cusack, 2012; p4)

5.1 Ascoltare la “questione meridionale”

Introdurre l’ascolto e soprattutto l’autoascolto come dispositivi di *empowerment* e di *enactment* ci porta a rileggere lo sviluppo locale, ovvero la lingua degli attori marginali e liminali e il loro contesto ambientale, da una prospettiva sonora inesplorata, ricca di suggestioni e applicazioni.

Tale prospettiva ci conduce ad esaminare il caso rappresentato dal mezzogiorno italiano come perfetta sintesi di un quadro marginale che l’ascolto critico può analizzare criticamente, aiutando a reinquadrarne puntualmente le dinamiche.

Già a partire dagli esempi offerti nel secondo dopoguerra dal mezzogiorno italiano è possibile identificare quelle logiche assistenzialiste che si sono insediate nel meridione d’Italia, e tentare di comprendere le ragioni dell’allocazione e riallocazione di fondi pubblici stanziati con l’obiettivo di aiutare alcuni di quei territori in maggiore difficoltà economica. A questo proposito appare di grande aiuto l’analisi condotta da Rossi-Doria prima, e da Hirschmann subito dopo riguardo alcuni importanti progetti di sviluppo finanziati nel dopoguerra dalla Banca Mondiale.

«La cassa del mezzogiorno era stata incaricata di realizzare un

ampio complesso di programmi e le sue attività raggiungevano virtualmente ogni angolo del vasto territorio di sua competenza. Nel corso dell'attuazione dei suoi programmi di lavori pubblici, tuttavia, alla cassa compresero presto che alcuni di questi erano più efficaci nel promuovere lo sviluppo di altri. Nel 1958, un illustre meridionalista, distinguendo tra l'osso (inservibile) e la polpa (di valore effettivo) dell'agricoltura meridionale, sottolineò il fatto che la polpa - quella parte del territorio nella quale gli investimenti della cassa potevano risultare più redditizi - comprendeva solamente un mezzo milione di ettari irrigui o irrigabili. Il resto delle terre sulle quali la cassa aveva operato - cioè circa undici milioni di ettari - furono allora classificati come osso e quindi non recuperabili. La proposta fatta dalla cassa di concentrare gli sforzi sul territorio irrigabile, divenne in effetti il suo nuovo programma agricolo quando la sua attività venne prorogata ulteriormente, per altri quindici anni, nel 1965; con una grossa differenza, quindi, rispetto al programma globale per il quale la cassa era stata a suo tempo creata: [...] così in capo a quindici anni di "attuazione" del suo piano onnicomprensivo, la cassa aveva scoperto che per rendere redditizi i suoi programmi agricoli, la cosa da fare era concentrare le proprie attività sulle poche, fertili pianure che punteggiano le coste del mezzogiorno» (Hirschman, 1975).

Da questo resoconto risulta evidente come un progetto di sviluppo nato per migliorare le condizioni di un vasto territorio ricalchi, invece, una logica puramente quantitativa a vantaggio di comparti territoriali limitati. Investendo solo dove i margini di guadagno erano (e sono tuttora) più affidabili questa logica ha di fatto tralasciato quelle aree poco redditizie su cui invece bisognava, da programma, insistere (Rossi-Doria, 2005). Sicuramente stiamo considerando una situazione che ha subito interventi pesantemente esogeni: nati come forme di facilitazione allo sviluppo, questi "aiuti" hanno presto rivelato un modello fortemente assistenzialista. Dall'indagine di Hirschmann e dalla sua lettura dell'analisi condotta da Rossi Doria risulta evidente come gli aiuti calati dall'alto si siano sempre concentrati sulla "polpa" (che rappresenta peraltro le aree meno marginali tra quelle prese in esame), lasciando "l'osso" a se stesso, e contribuendo ad acuirne l'isolamento.

Dunque oltre all'isolamento fisico, riprendendo la metafora proposta dall'assistenza sociale, la marginalità ha subito negli anni anche quella forma di assistenzialismo che ricalca una logica di vero e proprio "accompagnamento". In questo modo gli attori marginali, in qualità di assistiti, nel perdere la capacità di autodeterminarsi - ovvero di esprimere quella consapevolezza territoriale capace di riverberare nel quadro delle politiche - hanno perso con essa anche quel legame identitario e quella consapevolezza sonora che segna il rapporto tra abitante e territorio.

Se c'è infatti una crisi del rapporto (uno scollamento si direbbe) tra cittadini e istituzioni nel meccanismo di rappresentanza, questa crisi si ripercuote nel rapporto tra collettività e territorio, dunque tra una comunità e il suo governo (e autogoverno). Questo distacco identitario genera allora una difficoltà a riconoscere e riconoscersi in un sistema territoriale, e a costruire di conseguenza con esso un legame affettivo, economico, produttivo e culturale.

«I principali problemi di carattere territoriale, in termini di interessi sociali diffusi, sono quelli riferibili agli squilibri territoriali e alla connessa questione delle aree marginali, che altro non era in realtà che l'inevitabile conseguenza del tipo di sviluppo che si andava affermando, ove la dimensione quantitativa privilegia le aree più forti, più attrezzate, più competitive.» (Cellamare, 1999; p 45)

Se gli interventi esogeni hanno sgretolato la capacità di autogoverno, mettere in crisi tale logica assistenzialista corrisponde, da una prospettiva sonora, ad elaborare strategie di maturazione di consapevolezza acustica. Qui Ian Chambers ci aiuta da una parte a reinquadrare la marginalità, dall'altra ad esaminare le strategie più adatte a costruire, a partire da essa, una narrativa radicalmente nuova.

«La "questione meridionale" e l'"arretratezza" del Sud italiano sono qui parte integrante dell'interrogativo pressante che proviene dal Sud del mondo. Ciò dà luogo ad un eccesso supplementare non rappresentato e subalterno, e che tuttavia persiste e resiste nel suono, nel gusto, nel divenire affettivo della vita quotidiana.» (Chambers, 2012; p 18)

Ancora una volta siamo consapevoli del residuo del subalterno nelle pratiche quotidiane e in particolare nei suoni da esse prodotti, infatti:

«L'importanza dei suoni non sta unicamente nella forza narrativa, ma anche nella capacità di sollevare questioni critiche. I suoni ci attirano verso ciò che sopravvive e persiste come risposta culturale e storica capace di resistere, turbare, interrogare e scardinare la presunta unità del presente. [...] Se i sistemi di potere consolidati si rifiutano di ascoltare, come spesso accade, allora questi suoni delineano un'altra proiezione, perlopiù ignorata e al di fuori di ogni disciplina, che getta un'ombra sulla superficie piatta delle interpretazioni vigenti.» (*ivi*, p 8)

Maturare consapevolezza sonora sarà allora una pratica di decodifica dell'ambiente acustico e un avvicinamento all'oralità laddove - mentre le tattiche liminali operavano nel sottosuolo della cultura dominante - gli attori marginali si sono espressi storicamente attraverso una cultura orale che non disponeva di traduzioni scritte.

«Nell'ascoltare i frammenti della corporeità vissuta dei suoni, e le inflessioni delle lingue in base ai luoghi e alle identità, appare possibile proporre un'interrogazione, un'interruzione e una resistenza al valore astratto delle formazioni politiche, delle loro memorie mummificate del passato, e la loro relativa presa sul presente.» (*ivi*, pp 59-60)

Questa attitudine all'ascolto dell'oralità sposta ancora una volta il quadro della ricerca verso un'indagine dei contesti marginali attraverso cui è possibile identificare quelle tracce sonore ambientali e verbali, che segnano il processo di conoscenza e di "avvicinamento" agli attori più isolati dal discorso politico e sociale.

Interrompendo la metafora dell'"accompagnamento", la ricerca che procede attraverso l'ascolto non si propone infatti di accompagnare un assistito. Se infatti gli schemi sono sovvertiti allora il ricercatore impara dal suo interlocutore, mette in gioco con lui le sue vicende e le sue competenze in un processo di scambio orizzontale che crea subito i presupposti per un nuovo dialogo con le istituzioni

e per la progettazione e l'adozione di politiche pubbliche sensibili.

Il ricercatore - che in questo caso è ascoltatore critico - parte dal racconto offerto dai suoni di un territorio e dalle testimonianze dei suoi abitanti per divenire l'interprete di una collettività che sembra silenziosa non tanto per incapacità a comunicare, quanto per l'impossibilità di essere ascoltata. Non si tratta infatti semplicemente di interpretare un bisogno che il singolo non ha strumenti per soddisfare, ma di interpretare un approccio al territorio radicalmente alternativo, che in seguito alla sua "distanza" è stato storicamente relegato, lasciato appunto ai margini.

L'oralità ricostruisce quindi il primo elemento di "presidio" di un territorio colpito dal disinteresse pubblico, laddove prima ancora di arginare dissesti idrogeologici, o modalità di cura del patrimonio rurale storico, è necessario mettere a sistema la memoria collettiva ancora in vita: custodire quindi quel rapporto con il territorio che fa capo ad un "presidio sociale".

A questo proposito, rileggendo Donolo, è possibile affermare come il compito della narrativa non sia quello di "prendere per buono" il racconto che gli abitanti fanno di se stessi, ma di usarlo senz'altro come traccia di lavoro. Non si tratta di accettare una condizione e imparare a subirla passivamente, ma di capire come ibridarla con saperi altri, con politiche pubbliche orientate alla ristrutturazione della consapevolezza ambientale.

«In molti posti del sud capita di sentire che una realtà così stratificata nel tempo e in cui si intrecciano tanti tempi storici diversi, non può essere oggetto di accurata rappresentazione scientifica, neppure antropologica, piuttosto richiama l'esigenza di una voce che parli quasi mimeticamente. Ed infatti ciò che sappiamo del sud dipende in misura sorprendente da come ce lo hanno raccontato e presentato nelle opere d'arte e di lettere. Senza queste interpretazioni i dati statistici sarebbero muti e menzogneri.» (Donolo, 1999; p 72)

E allora se il Sud, o meglio il "mediterraneo interiore", si afferma in Italia come metafora del margine, le modalità per raccontarlo attraverso i propri suoni, le proprie narrative e soprattutto gli ambien-

ti sonori di cui quotidianamente si compone, non sono altro che il presupposto di uno sviluppo locale capace di comprendere a fondo il contesto in esame.

Maturazione di consapevolezza all'ascolto, dunque, come sinonimo di sviluppo locale, laddove: «Senza sapere locale non è possibile sviluppo locale. Solo lo sviluppo locale valorizza il sapere locale e lo rende fruibile anche a tutti gli altri livelli della vita sociale e dello sviluppo.» (*ivi*, p 115)

Con queste premesse è possibile leggere la recente “Strategia Aree interne” (2015) frutto di un lavoro coordinato dall'ex ministro per la coesione territoriale Fabrizio Barca, nato per elaborare una strategia nazionale capace di affrontare le questioni più problematiche dell'entroterra italiano. Chiarite le questioni dello spopolamento e dell'isolamento delle aree montane e premontane centro meridionali, l'approccio della strategia è di premiare le comunità già mobilitate, ovvero quelle che esprimono al proprio interno una *leadership* capace di indirizzare alcuni precisi obiettivi, e in grado quindi di esprimere una visione comunitaria già matura a sufficienza per essere “premiata” con l'allocazione di specifici fondi regionali ed europei.

«Come chiarito nell'Accordo di Partenariato si è [...] deciso di: assicurare una concentrazione territoriale, anche come requisito di adeguata coesione fra i Comuni partecipanti; dare peso a “criticità negli indicatori demografici, economici, sociali o ambientali” e a “dati elaborati *ad hoc* riguardanti i servizi di scuola, salute e mobilità”; tenere conto della capacità progettuale e di “ulteriori informazioni emergenti da incontri partenariali sul territorio”, con particolare attenzione al grado di coesione interno all'area, alla visione di sviluppo a medio lungo termine esistente e alla presenza di una *leadership* condivisa, riconosciuta ed esercitabile.» (Strategia aree interne, 2015; p 9)

Le considerazioni da cui muove tale approccio sembrano quindi ricalcare una logica simile a quella perpetuata nel dopoguerra dalla Banca Mondiale: l'attenzione è indirizzata infatti su quei contesti in grado di garantire una più facile riuscita del progetto. La ricerca di quelle collettività e quei territori maturi a sufficienza per rientrare

nei parametri di scelta della strategia sembrano allora continuare a penalizzare quelle aree marginali più bisognose di una nuova consapevolezza territoriale.

«La finalità della verifica di campo è quella di approfondire gli elementi raccolti nella fase di diagnosi, di confrontarli con i soggetti rilevanti del territorio, di constatare il grado di maturazione di una visione condivisa dei problemi e delle opportunità, di verificare il grado di coesione, la volontà e capacità di riconoscere una *leadership* all'interno dell'area, la capacità di associazione dei Comuni.» (ivi, p 22)

Sembrerebbe dunque che così facendo le aree interne selezionate possano di fatto rispondere agli obiettivi posti dal programma, ma resteranno esclusi da questa logica quei contesti che, invece, sono tuttora incapaci di elaborare autonomamente una strategia di sviluppo locale. Ci si domanda allora in che modo una siffatta strategia penetri con efficacia nei contesti, in che modo “resti ad ascoltare” la loro voce, ed in che modo si dimostri capace di stimolare l'autogoverno di quelle realtà immobilizzate da una cultura assistenzialista tuttora imperante.

Partendo da presupposti profondamente differenti, l'ascolto critico delle aree interne italiane porterebbe sicuramente ad una mappatura, e soprattutto ad un indice di priorità, probabilmente dissimile a quello proposto dalla “Strategia aree interne”; un indice curioso di approfondire la situazione di quei contesti marginali di cui si era, e si è, completamente persa fiducia: di quelle aree che si continua a giudicare “irrecuperabili”.

In sintesi l'ascolto della marginalità chiama in causa la necessità di *governance*, intesa come processo in parte spontaneo in parte guidato di ricerca, di auto-organizzazione e di regolazione. Solo seguendo questa strada coordinata è possibile ridefinire le aspettative e le preferenze: questo è il tema dell'autogoverno dello sviluppo locale che l'ascolto sollecita.

#11 Cagliari sonora



Luogo:
Cagliari

Data:
novembre 2014

Oggetto:

Laboratorio dove attraverso la danza, e più in generale attraverso il lavoro sul corpo, si indagano le possibilità offerte dall'indagine sull'ambiente sonoro nella lettura delle aree urbane che offrono maggiore qualità di ascolto. Soffermandosi sul centro città si affronta il tema dello spopolamento così come quello della perdita di elementi identitari legati alle pratiche quotidiane.

Nella continua ridefinizione degli usi dello spazio pubblico, il tema della marginalità va di pari passo con quello della liminalità. L'obiettivo è disegnare una mappa attraverso cui si va a plasmare il nuovo ambiente sonoro del centro città.

Promotore:

Da dove sto chiamando Festival, Cagliari, novembre 2014

Progettista:

Nicola Di Croce, IAC Centro Arti Integrate Matera

Soggetti coinvolti:

Abitanti, gruppo di lavoro interno al laboratorio

Articolazione:

Il laboratorio rappresenta un'occasione multidisciplinare per affrontare il tema dell'educazione all'ascolto attraverso metodi e strumenti che fanno capo all'uso del corpo nello spazio pubblico e all'interazione diretta con i cittadini.

In una prima fase esplorativa il gruppo di lavoro procede all'analisi e al rilevamento diretto dei segnali più rappresentativi dell'ambiente sonoro cittadino. L'attenzione è subito posta su quei contesti che offrono maggiore qualità di ascolto; ci si ricollega infatti al concetto di *Hi Fi Listening* come misura della presenza e dell'assenza di pratiche quotidiane rintracciabili nell'ambiente sonoro. Questa indagine iniziale si relaziona subito a quei contesti che, dalle loro caratteristiche sonore, mostrano un forte impoverimento dei segnali acustici, dunque una graduale perdita di identità sonora.

Nozioni di questo tipo sono senz'altro agevolate dall'incontro diretto con abitanti e attori "informati"; ne segue un primo direccionamento della ricerca verso il tessuto del centro storico. Particolare attenzione va al quartiere Castello, che sorge su un colle che domina l'intera città.

Una serie di esercizi di "pulizia" dell'ascolto e di rappresentazione e descrizione dei paesaggi sonori incontrati si sono rivelati di grande importanza nella presa di coscienza, tra i partecipanti al laboratorio, dell'operazione che si andava a sviluppare.

Segue a questa fase di preparazione una prima raccolta di scenari acustici che si è deciso di annotare semplicemente attraverso segni grafici, per evitare di aggiungere allo specifico lavoro sul corpo la complessità derivante dalla lettura e dalla decifrazione delle registrazioni ambientali.

L'obiettivo è infatti quello di fare esperienza dei suoni offerti dal centro cittadino attraverso un preciso sistema di annotazioni, così da poter richiamare facilmente particolari contesti per un successivo utilizzo. Si sono così raccolte e mappate una serie di aree particolarmente interessanti, sotto un profilo acustico, sia per l'assenza di usi dello spazio, sia per la presenza dei "nuovi" usi adatti a testimoniare le trasformazioni in atto nella composizione sociale del centro storico.

Tra gli usi inaspettati dello spazio si può portare ad esempio la presenza di nuovi locali di ritrovo prima assenti nel tessuto, dove si raduna un pubblico molto eterogeneo che ha di fatto trasformato radicalmente l'ambiente sonoro di alcune aree del quartiere. Un altro esempio interessante è rappresentato dai giovani *skater* che innestano nel tessuto urbano una pratica ricreativa in grado di caratterizzare fortemente lo spazio pubblico da una prospettiva tanto sonora quanto più in generale sociale.



Ci si chiede a questo punto come utilizzare il materiale raccolto e come “riconsegnare” alla città le esperienze accumulate durante le esplorazioni urbane, cercando di comunicare attraverso una serie di *performance* estemporanee l'approccio al paesaggio sonoro a quanti vivono quotidianamente lo spazio pubblico senza prestarne spesso la dovuta attenzione.

Questa attitudine sperimentale assume forme molto diverse tra loro, a cominciare dall'occupazione di piccoli segmenti di spazio

pubblico dove si tenta di interagire con i cittadini che si trovano ad utilizzare quegli stessi spazi. Si mettono così in atto vere e proprie azioni di provocazione che chiamano in causa la pratica dell'ascolto attraverso una riflessione diretta sulla presenza del corpo nell'ambiente sonoro e sulla capacità del primo di intervenire sul secondo ed trasformarlo percettivamente.

A questo proposito ci viene in aiuto il filosofo Ian Chambers, che con estrema chiarezza sottolinea - a cominciare da una prospettiva "musicale" che possiamo tranquillamente assimilare, in questo contesto, ad una chiave di lettura "sonora" - le possibili relazioni tra suono ambientale e pratica d'uso simbolico del corpo nello spazio.

«Nelle sue istanze performative, la musica enuncia un sapere acustico o aurale che restituisce il corpo ai propri sensi. Un recupero delle geografie sensoriali induce a considerare la musica come epistemologia sensuale che allude ad un sapere altro, subalterno e soppresso, situato nel corpo ravvisato nel suono, registrato nel ritmo, trasmesso nella persistenza di una storia del e dal basso.» (Chambers, 2012; p 20)

E ancora:

«Sospeso nella potenzialità dell'infinito tra segnale e silenzio, il corpo del suono, che diventa corpo nel suono, registra quell'istante che annuncia un inizio. Qui, al di là dell'implacabile logica sostenuta dalla storia, il suono taglia il tempo per esporlo a un senso diverso.» (Chambers, 2012; p 83)

È proprio l'idea di "corpo del suono che diventa corpo *nel* suono" che le *performance* intendono approfondire, stimolando prima di tutto la curiosità di quanti si sono trovati ad assistere senza alcun preavviso alle "coreografie sonore" proposte dal gruppo di danzatori.

Esiti e proposte:

Le varie fasi del laboratorio hanno così accompagnato i partecipanti ad avvicinarsi al concetto di paesaggio sonoro, sperimentando attraverso la danza le modalità di rappresentazione degli elementi caratteristici dell'ambiente acustico del quartiere Castello.

Non meno importante è stata poi la scelta dei luoghi d'azione, selezionati per creare attenzione, e di conseguenza per stimolare consapevolezza acustica e "territoriale" al resto della cittadinanza. L'invito è ricordare e sottolineare l'esistenza di quegli specifici luoghi che sono caduti o rischiano di cadere nell'oblio, ovvero di quelle aree che il disinteresse istituzionale e le logiche di sviluppo urbano hanno relegato a luoghi marginali sebbene si tratti di aree in pieno centro storico, dunque potenzialmente strategiche per ospitare gli usi più diversi.

L'assenza di elementi sonori peculiari porta infatti il centro storico a perdere le proprie caratteristiche identitarie: si innesta così una riflessione non solo sul calo di abitanti nel centro, ma anche sulla conseguente scomparsa di pratiche quotidiane e di quei mestieri antichi e moderni che caratterizzano fortemente lo spazio pubblico.

Se l'obiettivo è quello di riportare attenzione sui contesti marginali e di chiamare in causa l'opinione pubblica per un ripensamento degli stessi, le *performance* si propongono allora di instaurare una partecipazione diretta con il pubblico. Il lavoro di danza suggerisce così le interpretazioni più diverse sul futuro delle aree marginali del centro storico di Cagliari, e ribadisce il ruolo del paesaggio sonoro del centro storico come patrimonio culturale da tutelare e da implementare.

Entrambe queste prospettive meritano un approfondimento del quadro di politiche che direttamente o indirettamente interessano il settore abitativo (per stimolare un possibile ripopolamento delle aree spopolate) così come di quello dedicato alle licenze commerciali e alle concessioni di suolo pubblico (per attività culturali, ma non solo) attraverso cui riconfigurare pratiche quotidiane e usi dello spazio.

A conferma dell'interesse verso il settore abitativo, ed in particolare verso il patrimonio edilizio sfitto, il comune già nel 2014 ha elaborato un primo piano anti-spopolamento per alcuni dei quartieri centrali,

in particolare, Marina, Castello, Stampace e Villanova, ovvero quella fascia identificata come la più soggetta a perdita demografica, che coincide peraltro con i quattro quartieri storici della città. Si propongono agevolazioni per l'acquisto o il recupero di case situate in questi quartieri purchè si tratti di edilizia anteriore al 1975. Il bando, oltre ad incentivare sia pure timidamente il ripopolamento delle aree centrali, ha poi il preciso obiettivo di preservare il patrimonio immobiliare degli edifici storici, che rischiano danni consistenti nel caso restino inabitati per lunghi periodi. Lo spopolamento non sembra quindi essere affrontato se non a partire dal risanamento edilizio.

Ad ogni modo i dati del comune dichiarano che è Casello il quartiere più spopolato, cosa che è peraltro emersa dall'ascolto comparato dei diversi quartieri storici. Questa notazione è infatti molto importante nell'evidenziare i risultati di una ricerca costruita attorno all'ascolto, strumento che risulta in grado di arrivare empiricamente e molto velocemente a conclusioni spesso difficilmente raggiungibili seguendo percorsi convenzionali.

Un altro fattore di interesse è infine la grande duttilità di un lavoro sul paesaggio sonoro e sulla danza nell'identificare e nell'affrontare tematiche urbane di difficile approccio. L'indagine sul paesaggio sonoro della città di Cagliari, ed in particolare lo studio sulla condizione del centro storico (quartiere Castello), conferma infatti la tendenza dell'area a spopolarsi e ne stimola un ripensamento a partire da un miglioramento della qualità dell'ambiente sonoro urbano.

Tracce audio:

24 Cagliari, belvedere - min. 1:44

Registrazione effettuata sul belvedere del bastione di San Remy, grande spazio pubblico utilizzato da giovani *skater* per esercitarsi sulla propria tavola. Il suono delle ruote e i segnali derivanti dalle evoluzioni prodotte da questa pratica hanno un grande impatto sull'ambiente sonoro di un luogo così rappresentativo per la città.

L'uso dello spazio per questa attività sembra essere l'unico a comporre il paesaggio sonoro dell'area.

25 Cagliari, performance - min. 2:46

Registrazione effettuata per cogliere nel suo farsi l'azione performativa oggetto del lavoro del laboratorio. In una prima fase alcune aree del centro storico di Cagliari sono provocate attraverso una riproposizione ed un'interpretazione vocale delle caratteristiche sonore dei contesti abitati del capoluogo Sardo. A questa fase segue un incontro diretto con i protagonisti inconsapevoli della performance, dei quali si raccolgono le impressioni.

5.2 Dalla consapevolezza all'ascolto all'autogoverno

Attraverso la lettura critica delle voci e delle narrative svelate dai paesaggi sonori, l'indagine del contesto acustico riconosce l'impatto evocativo del suono sul sapere locale, e ne affianca l'interpretazione agli strumenti consolidati di produzione di conoscenza. Possiamo quindi leggere lo sviluppo locale come processo che necessita della maturazione di consapevolezza sonora. Grande attenzione andrà allora posta verso l'educazione all'ascolto e le modalità di sperimentazione di auto-educazione.

Se affermiamo dunque che la consapevolezza sonora possa effettivamente portare ad uno sviluppo locale collettivo, una delle domande che bisognerà porsi riguarderà le modalità attraverso cui una simile consapevolezza possa essere stimolata. Un fattore in grado di offrire una consistente maturazione di consapevolezza all'ascolto è sicuramente l'educazione sonora, intesa come dispositivo innovativo ad uso della scala istituzionale, individuale e collettiva. Poiché un'indagine sui segnali sonori che compongono i contesti urbani contemporanei è urgentemente richiesta in un quadro di implementazione delle politiche pubbliche, allora l'educazione sonora può rappresentare il mezzo per riallocare una serie di risorse secondo una logica radicalmente nuova. È necessario inoltre che tali segnali siano individuati dalla collettività stessa, ovvero da comunità che possono dichiararsi tali proprio perché riunite attorno ad una estetica comune e all'obiettivo di migliorare la qualità dello spazio pubblico. Il processo di educazione sonora diviene quindi essenziale tanto per i cittadini quanto per le istituzioni, e chiama in causa l'intervento artistico come catalizzatore di percorsi sinergici tra comunità locali (Flügge, 2014).

A questo proposito, spostandoci dall'educazione musicale (*music education*) all'educazione sonora (*sound education*) è possibile utilizzare il passaggio epistemologico affrontato dalla ricerca musicale del secondo novecento inaugurato da Cage e dalle sperimentazioni di Murray Schafer e di Pauline Oliveros. Si procede alla costruzione di un quadro interpretativo dell'ambiente sonoro consapevole del contributo delle pratiche quotidiane e degli strumenti partecipativi attraverso cui è possibile approcciare la composizione dell'ambiente sonoro

stesso.

«By locating a preferable aesthetic experience in the sounds of everyday life, sound pedagogy permits the de-emphasis and denigration of conventional Western musical training, with its long apprenticeship from novice instrumentalist to creative musician, as unnecessary and perhaps socially pernicious. It is in this way that a pedagogical sonic art might open up possibilities for broader and more immediate participation than Western art music.» (Tinkle, 2015; p 223)

Possiamo così mettere a sistema l'ambiente sonoro, le pratiche quotidiane che lo compongono e l'educazione sonora attraverso cui prendere coscienza di questa articolazione culturale. Quella che Tinkle chiama "pedagogia sonora" è in effetti il frutto di un processo di ascolto e partecipazione nel quale si tenta di far scomparire l'azione e l'influsso del "maestro" sul "pubblico", tentando di andare oltre una certa tendenza pedagogica diffusa non solo nel mondo accademico ed istituzionale (l'assistenzialismo di cui sopra) ma anche in quello artistico.

«Yet, as long as artists are the ones specifying the protocols for listening, acting as "sound pedagogues", such self-teaching is an endlessly deferred horizon. This is not to say, however, that sound pedagogy cannot deliver on its promise of a more participatory, horizontal and democratic interaction than most forms of music pedagogy. Listening to the "everyday" sounds of lived space does seem to bend our ear towards what is held in common, across lines of culture, education and background, in an attempt – whether strategic or naïve – to minimise the effects of such interpersonal differences.» (Tinkle, 2015; p 229)

Si procede così oltre la pedagogia musicale verso un ascolto sempre più cosciente dell'ambiente sonoro, capace di superare le differenze culturali e le tendenze educative calate dall'alto. Solo una educazione sonora in grado di auto-alimentarsi può diventare infatti lo strumento per scoprire (e riscoprire) le identità acustiche e i patrimoni culturali e sonori locali. Così l'ascolto si afferma come dispositivo di

empowerment nella misura in cui l'assenza di un "maestro" (in campo artistico, accademico o istituzionale) - ma non per questo in mancanza di un processo che stimoli e inneschi la maturazione di consapevolezza all'ascolto - chiama in causa quegli strumenti partecipativi che danno priorità a trasformare la percezione sonora di individui e collettività (Ultra-red, 2012).

Allo stesso modo con "A sound education", Schafer introduce alcune tecniche di ascolto del quotidiano con lo scopo di sviluppare coscienza sonora e migliorare così l'ambiente acustico pubblico e privato.

«Which are the sounds we wish to keep? How can they be encouraged so that the essential character of our environment can be preserved and become more beautiful? I believe that the way to improve the world's soundscape is quite simple. We must learn how to listen. It seems to be a habit we have forgotten. We must sensitize the ear to the miraculous world of sound around us. After we have developed some critical acumen, we may go on to larger projects with social implications so that others may be influenced by our experiences. The ultimate aim would be to begin to make conscious design decisions affecting the soundscape about us.» (Schafer, 1992; p 11)

Da questo presupposto prendono forma cento esercizi denominati "Ear cleaning exercises" attraverso cui ogni partecipante non segue delle vere e proprie istruzioni, ma è invitato a mettere in discussione la sua normale percezione acustica, l'attenzione è posta verso i segnali sonori per il partecipante più o meno consueti, così come la presenza o l'assenza di quelli capaci di migliorare o peggiorare l'atmosfera di un contesto pubblico o privato. Grande importanza riveste infine l'aspetto partecipativo di questi esercizi, laddove «Many could be performed alone but a group would be best for most of them.» (*ivi*, p 12)

In questa direzione di supporto alla maturazione di consapevolezza sonora e territoriale si muovono quelle pratiche artistiche che, più di qualsivoglia tentativo istituzionale, hanno sperimentato le modalità di volta in volta più idonee per instaurare un dialogo con le comunità locali e per stimolarne le capacità estetiche.

L'ascolto si pone quindi come un dispositivo adatto a dare voce agli

attori “muti”, ovvero a dare risonanza alle pratiche di “resistenza” chiamando in causa quegli strumenti utili a stimolare la partecipazione alle pubbliche decisioni.

«Sono necessarie [...] nuove forme di ascolto degli *attori muti*, dei significati contestuali, attraverso approcci comunicativi in cui la partecipazione divenga autoconsapevolezza che rafforza gli attori deboli indirizzando i risultati dell’interazione sociale verso esiti di auto-sostenibilità.» (Magnaghi, 2010; pp 111-112)

A tal fine può essere messo a sistema un vero e proprio repertorio di azioni artistiche partecipative: dai laboratori alle passeggiate sonore, dalle mappature alle performance; ognuno di questi strumenti può essere inteso come momento di auto-apprendimento, dunque di auto-riflessione attraverso l’auto-ascolto.

Si può così mettere in relazione al repertorio di azioni un repertorio di attitudini di lettura e progetto: l’ascolto può essere allora definito come “campionamento” di interpretazioni sul territorio contemporaneo e come matrice da cui scaturiscono approcci comuni alla trasformazione urbana e territoriale. Quello che resta da chiarire è ora l’effettivo passaggio da questo processo di “mappatura” al progetto, sia esso progetto di politiche o scrittura collettiva delle priorità (sonore, ma non solo) da rispettare.

«Si tratta, cioè, di un progetto di autonomia dell’intera società locale, che significa capacità di pensarsi nel proprio futuro a partire da quello che si è, nella propria condizione economica e culturale, nella convinzione che questo non è un fatto deteriore al confronto con modelli consolidati, ma estranei, quanto piuttosto il punto di forza ed il valore costitutivo su cui fondare il proprio cambiamento.» (Cellamare, 1999; p 130)

Infine, una volta messi in campo tutti questi strumenti, in che direzione può procedere una comunità “acusticamente informata”?

L’auto-governo, stimolato dalla consapevolezza all’ascolto, ci conduce verso un “agire territoriale” che si esplicita attraverso «la creazione di contesti e lo sviluppo di processi costruttivi di progettazione interattiva all’interno di reti sociali.» (*ivi*, p 76) In altre parole una

comunità “acusticamente informata” può esprimere la necessità di stabilire uno “statuto sonoro” dei luoghi, inteso come strumento collettivo di controllo dell’ambiente acustico.

Se infatti il paesaggio sonoro locale è il risultato di un sistema culturale inter-soggettivamente individuato (vedi definizione UNESCO), sarà necessario un documento capace di esprimere la volontà di tutela e le modalità di approccio alle articolazioni dell’ambiente sonoro. Quindi riconoscere quegli elementi che caratterizzano l’identità sonora di un determinato contesto porterebbe a considerare, ad esempio, la tutela di una pratica quotidiana uno strumento in grado di agire su un piano tanto sonoro quanto sociale. Dunque uno “statuto sonoro” dei luoghi altro non sarebbe che un “osservatorio” sullo spazio sonoro urbano, un documento in continua evoluzione da elaborare con il compito di imparare a decifrare le differenze tra usi dello spazio pubblico.

Si può leggere in questi termini il passaggio dalla deterritorializzazione alla riterritorializzazione: nell’affermazione cioè di una ritrovata identità territoriale intesa in senso dinamico come espressione di una comunità che lavora e si accorda su un progetto collettivo di vita. A questo proposito ricostruire - e ridare senso allo - spazio pubblico è una delle prime azioni di riaffermazione dell’identità di luogo. Riterritorializzare vuol dire infatti individuare l’identità territoriale in grado di leggere i processi di trasformazione del territorio contemporaneo: ogni ciclo di territorializzazione esprime infatti una propria sapienza ambientale, e un proprio progetto di insediamento e di tutela del proprio contesto.

Quello che Alberto Magnaghi definisce “Statuto dei luoghi” non è altro allora che il passaggio successivo al riconoscimento e all’affermazione di una società consapevole nella ricostruzione di identità locale verso la stesura di un documento che per sua natura normativa sottoscrive l’insieme delle specificità e delle idee che sono scaturite dalla comunità. Tali idee possono così maturare in regole da mettere in pratica, in indicazioni strategiche attraverso cui dare forma a visioni e scenari progettuali.

«Occorre ancora chiarire che lo scenario, inteso come interpretazione di aspirazioni, bisogni, progetti espressi dal sociale, non ne costituisce una semplice sommatoria e trascrizione lineare; esso ri-

chiede uno scarto progettuale tra la lettura degli input provenienti dal sociale e il loro inserimento in una visione complessiva della trasformazione della città e del territorio che tiene conto dello status dei luoghi.» (Magnaghi, 2010; p 181)

L'ascolto e la consapevolezza della rilevanza degli scenari sonori può allora accompagnare la comunità verso un progetto auto-regolativo in cui lo strumento di rappresentazione scelto mostra il suo potenziale evocativo e trasformativo.

«Le tecniche di analisi, rappresentazione e comunicazione dei valori territoriali divengono a questo punto fondamentali nel progetto: che a sua volta assume la veste di scenario strategico, di simulazione di scenari, a partire dall'analisi dei patrimoni identitari locali per avviare i processi complessi di autorealizzazione della comunità.» (*ivi*, p 287)

Siamo così approdati all'autorealizzazione a partire dalla consapevolezza all'ascolto. Partendo dalle stesse premesse si potrà procedere, per concludere, verso l'implementazione delle politiche pubbliche che l'ambiente sonoro chiama più o meno esplicitamente in causa. In una prospettiva di lavoro dedicata alla qualità dell'ambiente sonoro (al *comfort* acustico), tema cruciale dell'implementazione è infatti quello di favorire il dialogo interno alla pubblica amministrazione nell'adozione di misure comuni di controllo e progetto della qualità (sonora) dello spazio pubblico. Quali licenze allora per regolare le possibili sovrapposizioni tra usi dello spazio? Quali possibili decisioni condivise tra organi preposti a tali compiti? Come favorire il lavoro sinergico tra obiettivi urbanistici, politici, economici e sociali? Avere come obiettivo la qualità dell'ambiente sonoro potrebbe agire da raccordo tra ambiti spesso troppo distanti e favorire certamente il coordinamento degli organi istituzionali, stimolando un lavoro condiviso con individui, collettività e gruppi informali. Il suono è infatti centrale nello sviluppo di un progetto inclusivo: un progetto dove è la collettività stessa a scegliere in quale ambiente sonoro vivere, dunque in quale ordinamento politico le pratiche che essa quotidianamente esprime trovano spazio per prendere forma.

#12 Irsina Sound Netural



Luogo:
Irsina (MT)

Data:
dicembre 2012

Oggetto:
Esperimento di ascolto, registrazione ed archiviazione degli elementi sonori del territorio rurale lucano attraverso un confronto diretto con le realtà locali operanti nell'area del comune di Irsina, paese della provincia di Matera.

Il lavoro è presentato attraverso un audio documentario con lo scopo di raccontare la marginalità ed in particolare di dar voce a quanti sono ancora testimoni del sistema di saperi locali che vanno scomparendo. L'ascolto si affida quindi alle memorie locali e alla cultura orale, ed offre una traccia progettuale per le politiche territoriali di salvaguardia dei borghi dell'entroterra italiano in via di spopolamento.

Promotore:
Progetto finalista del bando Che Fare

Progettista:
Nicola Di Croce, Luigi Greco

Soggetti coinvolti:
Associazione Casa Netural, Associazione Torri umane Irsina, Abitanti di Irsina

Articolazione:

“Irsina Sound Natural” è un prototipo nato per mettere alla prova una metodologia di ricerca-azione incentrata sull’uso strumentale dell’ascolto e della registrazione dell’ambiente sonoro del territorio rurale e montano italiano.

L’obiettivo è quello di stimolare, attraverso suoni ambientali e narrazioni orali, consapevolezza territoriale tra le comunità e le amministrazioni locali coinvolte, e creare contemporaneamente un modello replicabile di rappresentazione che sia in grado di indirizzare il progetto delle politiche di tutela del patrimonio culturale.

A questo tema si lega inevitabilmente la rivitalizzazione di quei borghi rurali che, in seguito allo sviluppo economico della seconda metà del novecento, sono andati spopolandosi perdendo centralità e attenzione istituzionale. Scegliere quindi come prima tappa per l’indagine la Basilicata ha una importanza simbolica nel quadro delle aree marginali italiane. Si intuisce infatti quel ruolo d’avanguardia che solo un territorio isolato può giocare nell’attivazione di processi qualitativi per lo sviluppo territoriale, proprio perché si trova tuttora a contatto diretto con le risorse locali e con i “custodi” delle tradizioni indigene.

Irsina è un piccolo paese della provincia di Matera dalle origini antichissime e dalla spiccata vocazione agricola, che ha visto più che dimezzare il numero dei suoi abitanti tra gli anni 60’ e i giorni nostri (dagli oltre 11.000 si passa ai circa 5.100 abitanti odierni).

L’incontro con gli abitanti, e le successive interviste informali organizzate con alcuni di loro hanno lo scopo di comprendere, attraverso i racconti, la storia più recente del paese e del territorio come pretesto per indagare più a fondo il contesto rurale lucano.

Gran parte dei riferimenti fanno capo al fiorente passato agricolo; un anziano signore ricorda dei periodi di aratura e mietitura dove la quantità di manodopera richiesta raddoppiava quasi il numero degli abitanti: «Qua il paese è morto, nel 60’ quà a Irsina erano quasi 20.000 abitanti..»

Si approfondisce così l’impatto della riforma agraria degli anni 50’ del novecento sull’economia locale; alle fasi di lotta dei braccianti, dei mezzadri e dei contadini per ottenere diritti sui latifondisti, se-

guono profonde trasformazioni nella gestione del territorio. Questo è il racconto di un abitante:

«Hanno tolto le terre ai ricchi proprietari che c'evano, e le hanno date agli agricoltori..però così può sembrare una cosa fatta per bene, però è stato un disastro per noi..Prima di tutto andavano a dare delle piccole proprietà di 7 ettari..che in pianura padana è un conto, quà invece in mezzo alle montagne, in mezzo alle colline è tutta un'altra storia..cioè non ci campi con sette ettari. Un'altra cosa è che gli agricoltori erano agricoltori, erano "cafoni", non erano istruiti, non erano dei mercanti: loro sapevano zappare la terra, non sapevano vendere il grano, e quindi togliendo la capacità tecnica degli imprenditori agricoli benestanti, che avevano anche la capacità di investire, hanno azzerato l'agricoltura, tant'è che nel giro di dieci, quindici anni i piccoli agricoltori hanno venduto il fondo e si è creato di nuovo il latifondo in maniera diversa, e molto più sottile, perché in pratica siamo stati invasi dai pugliesi, in quanto quà c'era e c'è ancora la Banca Popolare di Puglia e Basilicata, che agevolava il credito ai pugliesi di Gravina e Altamura, e non lo dava agli irsinesi, quindi per loro è stato più facile accedere al credito e quindi acquistare i terreni degli irsinesi.»

Il racconto affianca rivendicazioni locali all'esperienza diretta degli abitanti del borgo e alle ripercussioni della riforma in un tessuto sociale dai fragili equilibri. Un anziano sintetizza così:

«C'era ricchezza, adesso è diventata povertà.», «Qua se vai in campagna, prima uno con un pezzo di terreno riusciva a mantenere una famiglia, per vivere. Metteva il vino, c'aveva le olive, c'aveva tutto, piantava..si riusciva a mangiare. Adesso è tutto abbandonato..»

Per contrastare le perdite dall'emigrazione, Irsina ha però avuto la forza e la volontà di conservare una serie di tradizioni locali, di canti e di danze riunite nelle coreografie proposte dalle "torri umane" e nel canto popolare del "pizzicantò". Tutte queste tradizioni sono state puntualmente archiviate, e tenute in vita dall'Associazione Torri umane, che svolge nel borgo un'importantissima funzione di rievocazione.

cazione, di educazione e divulgazione del repertorio della tradizione irsinese.

Ai canti popolari si somma poi un sapere locale, forse più umile ma certamente essenziale, che gli anziani irsinesi tentano ancora di insegnare ai propri figli e nipoti:

«E allora qualche volta io porto mio figlio in campagna, quando viene, e ci sono parecchie erbe che si mangiano, si fa l'insalata si fa..che se la vede uno dice: questa è erba! si mangia? eppure si mangia..»

Da questo come da altri esempi si evince come sia possibile percorrere un cammino progettuale che passa attraverso la messa a sistema dei saperi locali per accompagnare uno sviluppo endogeno del territorio. L'oralità svolge allora un ruolo cruciale: solo attraverso l'ascolto è infatti possibile riportare in vita la memoria locale ed archiviare le sue espressioni per una valorizzazione sensibile del territorio.

L'obiettivo di questo prototipo è allora quello di valutare la potenzialità di un'indagine sul patrimonio culturale che passa attraverso l'ascolto nell'elaborazione di un progetto territoriale capace di chiamare in causa tanto gli abitanti quanto le istituzioni. Le finalità del lavoro di ricerca non si limitano solo ad Irsina, ma si estendono potenzialmente a tutte quelle realtà che condividono le stesse tematiche marginali; il modello è allora scalabile nella misura in cui la raccolta delle narrazioni offre di volta in volta una prospettiva di intervento adatta al contesto.

Prende forma dagli incontri e dalle registrazioni effettuate un primo "archivio dell'oralità", ovvero un sistema di raccolta delle identità locali funzionale ad una successiva fase di approfondimento e progetto. In questo modo l'archivio si propone di mettere in comunicazione quelle fasce di popolazione che non stabiliscono abitualmente un dialogo tra loro: è il caso delle fasce di popolazione più giovani che necessitano di comprendere il potenziale implicito al sistema culturale locale, e di maturare coscienza territoriale.

Non si tratta infatti di tutelare semplicemente i dialetti o i modi di dire, quanto di ridare significato al produrre, ovvero a riconvertire l'economia locale a partire dal repertorio di saper fare, a cominciare

dagli strumenti conoscitivi appresi dalle generazioni precedenti, in un quadro ecologico e sociale. Questo processo non vuole allora tradursi in una banalizzazione etnografica, ma in un vero e proprio modello di auto-insegnamento, consapevole delle proprie potenzialità e parallelamente aperto a stimoli esterni.

Il materiale raccolto durante la permanenza ad Irsina è infine assemblato e ricomposto in un audio-documentario che si propone come mezzo di rappresentazione del territorio e come primo oggetto di discussione attraverso cui avviare un ripensamento concreto del contesto rurale e della questione relativa allo spopolamento.

Esiti e proposte:

Il tema dell'ascolto e della registrazione sono parti attive del percorso di ricerca: il linguaggio sonoro diventa un tramite narrativo e progettuale, un indispensabile strumento di comprensione e ridefinizione ambientale.

La creazione di un archivio rappresenta allora uno strumento di avvicinamento al territorio, ai suoi abitanti e alle tradizioni che essi hanno storicamente maturato; un intero paese è coinvolto nel recuperare la propria storia e la propria identità, e questo rappresenta forse il carattere più innovativo del progetto.

Ma ascoltare e registrare le narrazioni della comunità locale costituisce anche un modo molto evocativo per riflettere sul senso di isolamento e di esclusione, sul significato di "distanza" così radicato soprattutto nei paesi della fascia appenninica centro meridionale italiana. L'incontro con gli abitanti e l'invito a raccontarsi diventa per questo un fattore di riconnessione col senso di luogo, un aiuto a rintracciare e dare nuova collocazione alle identità locali smarrite dietro lo spopolamento.

La valorizzazione del territorio è allora la prima delle questioni che ci si trova ad affrontare. Ma in che modo dare nuovo senso ad un luogo ora così debole restando lontani da una logica di marketing territoriale che ne impoverirebbe ulteriormente i caratteri identitari?

Qui l'ascolto diventa consapevolezza territoriale, ovvero coscienza

della complessa situazione che il territorio rurale contemporaneo si trova ad affrontare. Si tenta per questo di favorire le occasioni di sviluppo endogeno, di incentivare le possibilità offerte ad esempio da un certo turismo attento alle peculiarità ambientali, ovvero di dare nuovo valore a quel repertorio di approcci ecologici ancora vivo e pronto a riaffermarsi.

Se l'archivio dell'oralità assume le caratteristiche di un progetto di ridefinizione dell'identità territoriale, l'ascolto si presenta come lo strumento più adatto per sperimentare una relazione intima con i contesti marginali.

Tracce audio:

26 Irsina, audiodoc - min. 5:32

Audiodocumentario realizzato per raccogliere le testimonianze orali degli abitanti del comune di Irsina ed alcuni degli elementi caratteristici dell'ambiente sonoro circostante. Si ripercorre così la storia della ripartizione dei terreni agricoli in seguito alla riforma agraria del 1950, la difficoltà di affrontare lo spopolamento del territorio, o ancora la nascita di nuove imprese agropastorali impegnate a rilanciare i prodotti autoctoni nel mercato locale e nazionale.

I racconti delle persone più anziane rimandano a scenari di prosperità, o ancora ad un sistema di saper fare che si tenta con difficoltà di tenere in vita e di tramandare alle nuove generazioni. In questo quadro si colloca la rievocazione di un canto - il *pizzicantò* - e di una danza popolare - le "torri umane" - ad opera di un'associazione locale.

5.3 Quale conoscenza per l'azione? Una sintesi metodologica

La ricerca condotta sull'ambiente sonoro "marginale" e "liminale" ha portato, prima di tutto, a elaborare una serie di strumenti adatti all'indagine, ed ha poi spinto a definire e ridefinire puntualmente la direzione che la ricerca stessa andava prendendo in relazione alle domande poste di volta in volta, e alla "ricettività sonora" dei contesti esaminati.

L'idea di indagare le aree marginali prima, e quelle liminali subito dopo, è arrivata considerando le possibilità offerte dallo strumento sonoro che si era deciso di utilizzare. Inizialmente l'ascolto si è tradotto nella possibilità di penetrare un contesto attraverso le testimonianze orali dei suoi protagonisti; considerando dunque la marginalità come produzione culturale distante dai mezzi consolidati di comunicazione. Era questo il caso delle aree più isolate, dei piccoli borghi e dei contesti montani a cui si legava il tema dello spopolamento, della scomparsa dei saperi locali così come la perdita di identità sonora.

In queste aree registrare la memoria orale ha consentito di ricomporre insieme le testimonianze raccolte consolidando quel "baluardo" dei saperi locali che va inevitabilmente a svanire in molte delle aree marginali italiane. L'intenzione era infatti quella di creare un prototipo per un "osservatorio" della consapevolezza territoriale che passa attraverso l'ascolto e la cultura orale.

Successivamente la ricerca si è spostata dall'oralità ad un'indagine più ampia sulle caratteristiche dell'ambiente sonoro; l'ascolto si è quindi andato affermando come strumento di conoscenza per l'identificazione di quelle questioni problematiche altrimenti difficilmente (e più lentamente) rintracciabili. Così facendo la nozione stessa di marginalità si è allargata alle aree urbane e ai centri cittadini, e si è relazionata al tema della qualità dello spazio pubblico, a quello dei conflitti derivanti dalla sovrapposizione e dalla compresenza tra usi dello spazio e pratiche quotidiane.

Qui il concetto di "liminalità" si è dimostrato essere la chiave di lettura più adeguata a comprendere in che misura alcuni segnali rintracciabili all'interno dell'ambiente sonoro, e le pratiche quotidiane ad essi connesse, rivelassero un'attitudine di "resistenza" all'ordine costituito: una volontà di opporsi - seppure dissimulando il proprio

dissenso nel sistema di azioni quotidiane - ad un certo *status quo*.

Man mano che la ricerca procedeva risultava evidente come il tema dell'identità sonora e quello della qualità dell'ambiente acustico - dunque dell'*ambiance* - si relazionavano ai conflitti tra culture e tradizioni maturati e amplificati da fenomeni come lo spopolamento, la gentrificazione o l'aumento del turismo in particolari realtà dai fragili equilibri. Se questi temi erano spesso interconnessi, il suono ambientale derivante da certe pratiche quotidiane diventava una chiave di lettura privilegiata per descrivere tali fenomeni e per reinquadrarli in una prospettiva progettuale. Il passo successivo era allora quello di esplorare le possibilità offerte dalla lettura sonora di determinate questioni come presupposto per una nuova coscienza comunitaria e istituzionale. Il tema del conflitto tra culture e tra quadri interpretativi, sia che si traduca in lamentele o che scompaia apparentemente nel sottobosco delle pratiche informali di resistenza, domanda comunque un ripensamento "identitario", dunque un intervento condiviso sulla qualità dell'ambiente sonoro.

La metodologia ha preso così forma ed ha sviluppato una particolare attitudine nell'intuire dove trovare il materiale acustico più interessante per ribadire che uno studio critico sulle caratteristiche dell'ambiente sonoro è in grado di arricchire la consapevolezza territoriale e di proporre una progettualità condivisa e capace di centrare di volta in volta il "problema".

È apparso allora sempre più evidente come l'ascolto abbia la possibilità di affermarsi come strumento di conoscenza che non può essere relegato alla semplice regolamentazione quantitativa, ma che domanda una sua autonomia di ricerca.

Un'autonomia è infatti indispensabile per fare dell'ascolto uno strumento trasversale per l'analisi di politiche, ovvero per valutarne l'efficacia integrata, dunque per stimolare il lavoro coordinato dei comparti della pubblica amministrazione che troppo spesso sono incapaci di comunicare tra loro. Ma uno strumento di organizzazione ed efficienza burocratica è allo stesso tempo un dispositivo di consapevolezza territoriale, di empowerment della comunità e dell'istituzione.

In conclusione, ripercorrendo le riflessioni di Crosta riguardo al nesso tra conoscenza ed azione nella costruzione delle politiche urbane

e territoriali, risulta chiaro in che misura la presente ricerca abbia voluto introdurre uno strumento conoscitivo inesplorato.

Se le politiche sono “orientate praticamente” (Crosta, 1998) ovvero nascono con l’obiettivo di trasformare l’ambiente urbano sulla base di una insoddisfazione per lo stato delle cose, l’ascolto indaga, attraverso la produzione sonora delle pratiche quotidiane, questa stessa insoddisfazione: ne intuisce e ne rileva la portata. La percezione dell’insoddisfazione a cui si fa qui riferimento è percezione uditiva: quello che “fa problema” si esplicita su un piano sonoro. Ci si chiede allora:

«Qual’è il ruolo della conoscenza? Innanzitutto, il rapporto conoscenza/azione è mediato, intuitivamente, dalla decisione (per definizione, l’azione intenzionale - l’azione che si propone uno scopo - è azione “decisa”). Chi decide, per decidere bene (=in modo razionale), è bene che s’informi sulla situazione dentro la quale si trova a decidere (e che vuol trasformare, pensando così di risolvere ciò che “fa problema” - che non lo soddisfa - di tale situazione). Essenzialmente, chi decide - a senso comune - si comporta razionalmente se si preoccupa di acquisire elementi di conoscenza circa la situazione in cui/su cui opera, tali da poter valutare se ciò che si propone di fare è possibile, e a quali condizioni.» (*ivi*, p 17)

Posto dunque che la conoscenza sia di supporto alla decisione per orientare l’azione, la domanda successiva da dover affrontare è la seguente:

«E qual è la misura dell’aiuto fornito dalla conoscenza alla decisione, posto che - come abbiamo detto - lascia spazio alla decisione, cioè i dati di conoscenza non entrano automaticamente a formare il programma d’azione (nel qual caso la conoscenza sarebbe sostitutiva della decisione, la annullerebbe, deresponsabilizzando così l’azione)? Infine, da dove la conoscenza deriva i suoi dati, cioè quali sono le fonti dalle quali la conoscenza ricava ciò che serve d’aiuto alla decisione?» (*ivi*, p 18)

Ecco che l’epistemologia dell’ascolto e le sue applicazioni sul disegno di politiche possono fornire una possibile risposta a queste

domande. Una simile approccio “sonoro” può difatti condurre verso una ridefinizione delle priorità e un modo di affrontare i “problemi” in maniera certamente innovativa perché relazionale.

L’ascolto, come pratica relazionale trasversale alla conoscenza esperta e a quella ordinaria, è in grado di fornire un aiuto concreto alla conoscenza per la decisione proprio per la sua attitudine interattiva. Per questo motivo l’ascolto può essere inteso, ai fini dell’azione, come punto d’incontro tra conoscenza ordinaria e “conoscenza prodotta professionalmente”, evitando il primato dell’una sulla conoscenza dell’altra, e viceversa.

L’ascolto avvicina gli attori (i cittadini e le istituzioni) alla conoscenza per l’azione: responsabilizza (rende consapevoli, matura l’*empowerment* degli uni e degli altri) e avvia un processo di costruzione di politiche che possiamo dire “pubbliche” proprio perché nate da un processo relazionale.

Buon ascolto.

Bibliografia

- Agamben G. (2006) *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma.
- Aime M. (2011) *Rubare l'erba, con i pastori lungo i sentieri della transumanza*, Adriano Salani Editore, Milano.
- Amphoux, P. (1992) *À l'écoute du paysage. Paysage et crise de la lisibilité*. Lausanne, Université de Lausanne, Institut de Géographie
- Amphoux, P. (1993) *L'identità sonora des villes européennes. Guide méthodologique*. CRESSON, IREC, Grenoble, Lausanne
- Arminio, F. (2011) *Terracarne. Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia*, Mondadori, Milano.
- Arminio, F. (2013) *Geografia commossa dell'Italia interna*, Mondadori, Milano.
- Attali, J. (1984) *Noise: The political economy of music*, University of Minnesota Press (US)
- Attili G. (2007) *Rappresentare la città dei migranti*. Editoriale Jaca Book, Milano.
- Augè M. (2004) *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Augoyard, J. F. & Torgue, H. (1995) *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Editions Parenthèses, Marseille (trad. it. *Repertorio degli effetti sonori*, Ricordi -LIM, Milano 2003; trad. eng. *Sonic Experience: a Guide to Everyday Sounds*. translated by Andra McCartney and David Paquette, Montreal: McGill-Queen's UP 2006).
- Augoyard, J. F. (1979) *Passo passo. Il percorso quotidiano in ambiente urbano*. Edizioni lavoro, Roma
- Augoyard, Jean-Francois & Torgue Henry (1985) *La production de l'environnement sonore: analyse exploratoire sur les conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonore par les habitants et usager de l'environnement urbain*. Grenoble, Cresson.
- Bachtin, M. (1980) *Il linguaggio come pratica sociale*, edizioni Dedalo, Bari.
- Barthes, R. (1991). Translated by Richard Howard. 'Listening' *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press, Berkeley.
- Beria d'Argentina, M; Curcuruto, S; Simonetti, P. (1997) *Piani comuna-*

- li e inquinamento acustico*, Il Sole 24 ORE, Pirola, Milanos
- Blessner, B; Salter, L. (2007). *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. MIT Press Cambridge, London.
- Bobbio, L. (a cura di) (2004) *A più voci. Amministrazioni pubbliche, imprese, associazioni e cittadini nei processi decisionali inclusivi*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, Roma
- Bonomo B. (2013) *Voci della memoria, l'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Carocci editore, Roma.
- Branzi A. (2006) *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.
- Burroughs, W. (1970), *The electronic revolution*. Expanded Media Editions, Bresche Publikationen, URL: <<http://archive.groovy.net/dl/elerev.html>>
- Cage J. (1996) Kostelanetz R. (a cura di) *Lettera ad uno sconosciuto* Edizioni Socrates, Sesto Fiorentino
- Carlyle, A; Lane, C. (2013) *In The Field: The Art of Field Recording*, Colin Sacket, Devon
- Carlyle, A. (2007) *Autumn leaves. Sound and the Environment in Artistic Practice*. Double Entendre, Paris in collaboraion with CRiSAP, London.
- Cellamare C. (2008) *Fare città. Pratiche urbane e storie di luoghi*. Elèuthera, Milano.
- Cellamare C. (1999) *Culture e progetto del territorio*. Franco Angeli, Milano
- Chatwin, B. (1995) *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano
- Chambers I. (2012) *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Chtcheglov I. *Introduction au Continente Contrescarpe*, in Chtcheglov I., *Écrits retrouvés*, 2006, p 30
- Cisternino N. (1997) *Graffiti sonori*. Luna Editore, La Spezia
- Cognetti, F; Cottino, P. (2009) *Partecipazione oltre la parola. Quattro esperienze nel mondo si confrontano*, Collana ICEI, istituto cooperazione economica internazionale, Milano
- Cox, Franck, Hinant, Miller, Murphy, Paci Dalò, Quinz, Szepanski; Paci Dalò e Quinz (a cura di) (2006) *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*. Cronopio, Napoli.
- Crosta, P. L. (2010) *Pratiche. Il territorio "è l'uso che se ne fa"*, Franco Angeli, Milano.

- Crosta, P. L. (1998) *Politiche*, Franco Angeli, Milano.
- Crosta, P. L. (1990) *La politica del piano*, Franco Angeli, Milano.
- Crosta, P. L. (a cura di) (2009) *Casi di politiche urbane. La pratica delle pratiche d'uso del territorio*. Franco Angeli, Milano.
- Decandia, L. (2004) *Anime di luoghi*, Franco Angeli, Milano;
- Decandia, L. (2000) *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ)
- de Certau M. (2010) *L'invenzione del quotidiano*. Edizioni Lavoro, Roma;
- Deleuze G e Guattari F. (2010) *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Castelvecchi, Roma.
- Deleuze, G. & Guattari, F.(1975) *Rhizome*, De Minuit, Paris.
- Deleuze, G; Guattari, F. (1987) *A Thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- De Martino E. (2008), *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
- Dematteis, G. (1995) *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Franco Angeli, Milano;
- Dente B. (1989) *Politiche pubbliche e pubblica amministrazione*, Maggioli Editore, Rimini.
- Dewey J, (1971) *Comunità e potere*, La nuova Italia editore, Venezia
- Dewey J, (1938) *Logic: The Theory of Inquiry*. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1938
- Di Croce, N. (2016) *Geografie sonore. Dall'ascolto al progetto*, Linaria Edizioni, Roma
- Di Giacomo J. P. (1985) *Rappresentazioni sociali e movimenti collettivi*, Liguori Editori, Napoli.
- Dolci D. (2008), *Racconti siciliani*, Sellerio, Palermo.
- Donolo, C. (1999) *Questioni meridionali, L'ancora del mediterraneo* edizioni, Napoli;
- Donolo, C. (1997) *L'intelligenza delle istituzioni*, Feltrinelli, Milano
- Faburel, G; Guiu, C; Mervant-Roux, M; Torgue, H; Woloszyn, P. (2014) *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Presses Universitaires de Rennes
- Fareri P. (2009) *Rallentare*, Franco Angeli, Milano.
- Farr R; Moscovici S. (1989) *Rappresentazioni sociali*, Il mulino, Bologna
- Feld, S. (2010) *Acustemologia*, in G. Giuriati e L. Tedeschini Lalli, eds. *Spazi sonori della musica*. Palermo: L'EPOS. Pp. 33-44
- Forester J. (1998) *Pianificazione e potere*. Dedalo, Bari.
- Focault M. (1971) *L'ordine del discorso*, Einaudi Editore, Torino.

- Foucault, (1997) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano. Ed. inglese (1994) *The orther of things. An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books, New York.
- Frassoldati F. e Casonato L. (2010) *Resistence & Transition. Water, farmland and human settlements in the Zhujiang Delta*, Sandu Publishing, Guangzhou.
- Friedman, J. (1992) *Empowerment. The politics of alternative development*, Clark University Press
- Friedman Y. (2009) *L'architettura di sopravvivenza, una filosofia della povertà*, Bollati Borin-ghieri, Torino.
- Gaffikin, F; Morrissey, M; (2011) *Planning in divided cities: collaborative shaping of contested space*, Oxford: Wiley-Blackwell
- Gandy, M; BJ Nilsen (2014) *The Acoustic City*, Gandy, Nilsen Editor
- Geertz C. (2001), *Antropologia interpretativa*, Il mulino, Bologna.
- Gelli F. (2002) *Politica e politiche. Lo studio di caso? Una domanda di ricerca* Giuffrè Editore, Milano.
- Ginzburg, C. (1979) *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Einaudi, Torino
- Ginzburg, C. (1999) *Il formaggio e i vermi, cosmogonia di un mugnaio del '500*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Ginzburg, C. (2006) *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano.
- Goodman, S (2010) *Sonic Warfare: Sound Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA:MIT Press;
- Gopinath, S; Stanyek, J. (Edited by) (2014) *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2*
- Griffero, T. (2010) *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Editori Laterza, Bari.
- Grosjean, M; Thibaud, J. (2001) *L'espace urbain en méthodes*, Éditions Parenthèses, Marseille.
- Hall, E.T. (2001) *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano.
- Hecló, H. & Wildavsky, A. (1974) *The private government of public money. Community and policy inside british politics*, London, Macmillan
- Hirschman, A. (1975), *I progetti di sviluppo. Un'analisi critica dei progetti realizzati nel Meridione e in paesi del Terzo Mondo*, Franco Angeli, Milano.
- Hirschman, A. (1993) *Ascesi e declino dell'economia dello sviluppo*. Rosenberg & Sellier, Torino.

- Hirschman, A. (1979) *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo*. Feltrinelli, Milano.
- Ilich, I. (1972) *Descolarizzare la società*. Mondadori editore, Milano
- Järviluoma, Helmi, Meri Kytö, Barry Truax, Heikki Uimonen and Noora Vikman (2009) *Acoustic environments in change*. Tampere, TAMK University of applied sciences.
- Kang, J. (2006) *Urban sound environment*, Taylor & Francis incorporating Spon, London
- Kleinen, D; Kockelkorn, A; Pagels, G; Stabenow, C, (2008) *Tuned city. Zwischen Klang-und baumspecilation. Between Sound and Space speculation*. Kookbooks, Berlin.
- Koolhaas R. (2006) *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata.
- Kytö, M; Remy, N & Uimonen, H(curated by) (2012) *European Acoustic Heritage*, Tampere University of Applied Sciences (TAMK) & Grenoble: CRESSON Publishers.
- Kuhn T. S. (1969) *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Lanzara G. F. (1993) *Capacità negativa: competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni*, Il Mulino, Bologna;
- Labelle, B. (2010) *Acoustic Territoires / Sound Culture and Everyday Life*. Continuum, New York.
- Latouche S. (2005) *Come sopravvivere allo sviluppo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Lefebvre (1970), *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova.
- Lefebvre, H. (2003) *The urban revolution*, Minnesota University Press, Minneapolis
- Levi, C. (1963) *Cristo si è fermato ad Eboli*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Lindblom, C.E. (1965) *The intelligence of democracy; decision making through mutual adjustment*, Free press, New York
- Lindblom, C.E. (1990) *Inquiry and change: the troubled attempt to understand and shape society*, New heaven, Conn., Yale University Press;
- Little, Jo & Roshi Naidoo (2005) *The politics of heritage .The legacies of 'race'*. London & New York, Routledge.
- Lynch K. (1964) *L'immagine della città*, Marsilio Editore, Venezia.
- Magnaghi A. (2010) *Il progetto locale, verso una coscienza di luogo*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Merleau Ponty, M. (2003) *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano
- Monari, M. (2013) *La piazza che non c'era. Ecologia urbana, paesaggio sonoro cognitivo, luoghi antropici del benessere*, Aras edizioni, Fano.
- Morton, T. (2013) *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press
- Ostrom, E. (1990) *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press. Traduzione italiana: *Governare i beni collettivi*, Marsilio, Venezia, 2006
- Oswalt P. and Rieniets T. (2006) *Atlas of Shrinking Cities*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern.
- Paba G. Perrone C. (a cura di) (2002) *Il coinvolgimento degli abitanti nella costruzione della città*. Alinea, Firenze.
- Portelli S. (2007) *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli editore, Roma.
- Podziba S. L. (2006), *Chelsea Story*, Bruno Mondadori, Milano
- Radicchi, A. (2012), *Sull'immagine sonora della città*, Firenze University Press, Firenze.
- Regonini G. (2001) *Capire le politiche pubbliche*, Mulino Editore, Bologna
- Revelli, N. (2005) *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Einaudi, Torino.
- Rossi Doria, M. (2005) *La polpa e l'osso. Agricoltura, risorse naturali e ambiente*, L'ancora del mediterraneo edizioni, Napoli;
- Russolo, L. (1916) *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "poesia", Milano
- Sandercock L. (1998) *Towards Cosmopolis. Planning for Multicultural Cities*. Wiley, Chichester (trad. it. *Verso Cosmopolis: città multiculturali e pianificazione*. Edizioni Dedalo, Bari).
- Sandercock L. (2004) *Cosmopolis II. Mongrel Cities in the 21st Century*, Continuum, London- New York.
- Schafer M. (1992) *A sound education. 100 Exercises in Listening and Sound-Making*, Arcana Editions, Indian River.
- Schafer M. (1977) *The tuning of the world*. Mc Clelland and Stewart Limited, Toronto (trad. it. *Il paesaggio sonoro*. Ricordi -LIM, Milano).
- Schaeffer, P. (1966) *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil
- Schön D. A. ; Rein M. (1994) *Frame Reflections: Towards the resolution of intractable policy controverscies*, Basic Books, New York.

- Scravi M. (2003) *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Bruno Mondadori Editore, Milano.
- Sennet R. (1999) *Usi del disordine. Identità personale e vita nella metropoli*, Costa & Nolan, Milano.
- Sereni E. (1984) *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza Editore, Bari.
- Szendy, P. (2008), *Listen. A History of Our Ears*, Fordham University Press
- Teti, V. (2004) *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Donizelli editore, Roma
- Teti, V. (2014) *Pietre di Pane, un'antropologia del restare*, Quodlibet, Macerata
- Thompson, E. (2002) *The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America 1900-1933*, Cambridge, MA:MIT Press
- Tomatis, A. (1992) *L'orecchio e la vita*. Baldini & Castoldi, Milano;
- Truax, B. (2001) *Acoustic communication*, Westport, Ablex Publishing
- Turri E. (2004) *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio Editore, Venezia.
- Vazquez, D. (2010) *Manuale di psicogeografia*, Nerosubianco edizioni, Cuneo
- Vexliard, A. (1998) *Le Clochard. Étude de psychologie sociale*, Desclée de Brouwer, Paris
- Weick K. (1993) *Organizzare. La psicologia sociale dei processi organizzativi*. UTET, Torino
- Wildavsky, A. (I ed 1979) *Speaking truth to Power : the Art and Craft of Policy Analysis*, New Brunswick, N.J., Transaction;
- Wissmann, T. (2014) *Geographies of urban sounds*, Ashgate, London

Articoli e documentazione

- AA.VV (2008) *Il punto di vista dell'orecchio. Soundscapes/Paesaggi sonori*, rivista Lo squaderno 10, www.losquaderno.net
- Alonso Cabrón, M. (2013) *Socioacoustic and urban sound ethnography. Reflections on the case of Tarragona's 'part Alta'*. Independent research, URL: <https://www.academia.edu/4786792/Socioacoustics_and_Urban_Sound_Ethnography.Reflections_on_the_Case_of_Tarragonas_Part_Alta>
- Anderson, Sven (2014). *From Noise Control to Urban Acoustic Design: Exploring Civic Responses to an Activated Urban Soundscape*. Paper presented at the *Recomposing the City: Sound Art and Urban Architectures Symposium*, Belfast.
- Akiyama Mitchell (2010) *Silent Alarm: The Mosquito Youth Deterrent and the Politics of Frequency*, Canadian Journal of Communication, Vol. 35 pp. 455-471
- Area Profile of Belfast Metropolitan Urban Area (BMUA), 2001 *Census data*. Northern Ireland Statistics & Research Agency. 2001.
- Augoyard, J. F. (1991) *Les qualités sonores de la territorialité humaine*. Architecture & Comportement/ Architecture & Behaviour, 7(1), (pp 13-24)
- Auinger, S. (2012) in Maag, T (a cura di) *Potentials of public sound art – an interview with sound artists Peter Cusack and Sam Auinger*.
- Auinger, S. & Odland, B. (2009) *Reflections on the Sonic Commons*, In: Leonardo Music Journal, Vol. 19, pp. 63–68, MIT Press.
- Baläy, O. (2004) *Discrete mapping of urban soundscape*. In: *Soundscape (The journal of acoustic ecology : WFAE)*, 2004, n 1, pp 13-14
- Barthes, R. (1991) *Listening' The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press, Berkeley.
- Bain, M. (2008) *Psychosonic and the modulation of public space*, in Kleinen, D; Kockelkorn, A; Pagels, G; Stabenow, C, *Tuned city*, Kookbooks, Berlin.
- Belfast District Council, Northern Ireland (2001) *Comparative demography profile census data*. Northern Ireland Statistics & Research Agency.
- Blesser, B; Salter, L.-R. (2008) *Aural Architecture*, in Kleinen, D; Kockelkorn, A; Pagels, G; Stabenow, C, *Tuned city*, Kookbooks, Berlin.

- Cefai, D. (2014) *Outreach work in Paris: A moral ethnography of social work and nursing with homeless people*; published on *Human Studies*, 2014, vol. 37/4, (special issue on “Sociology of valuation”)
- Chelkoff, G. (2003) *Prototypes sonores architecturaux*, Rapporto di ricerca, URL: <<http://www.cresson.archi.fr/PUBLI/publiMEDIA/pro-tonson-flash/pubMEDIAprotoSON.htm>>
- Competition Act (Northern Ireland) 1998; URL: <<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1998/41>>
- Crosta, P.L. (1990) *Osservare le politiche per venezia: perché?* in *Urbanistica*, marzo 1990;
- Cusack, P. (2012) in Maag, T (a cura di) *Potentials of public sound art – an interview with sound artists Peter Cusack and Sam Auinger*.
- Cusack, P. (2012) *Sounds from dangerous places*, ReR Megacorp, Thornton Heath
- Di Croce, N. (2016) *Audible everyday practices as listening education*, in corso di pubblicazione su *Interference Journal*, issue 5: *Writing About/Through Sound*; URL: <<http://www.interferencejournal.com>>
- Di Croce, N. (2015) *Dall'ascolto alla pianificazione territoriale*, in *Questo (non) è un paesaggio. Conversazioni, immagini, letture* (a cura di Kühtz, S; Marano, F.) Altrimedia Edizioni, Matera
- Di Croce, N. (2015) *Le voci che abitano la città. Ascolto, incontro e confronto tra linguaggi della marginalità*, in *La città, VI seminario interdisciplinare dei dottorandi, dottori di ricerca e ricercatori*, 5-7 Giugno 2014, Universitalia Edizioni, Roma, ISBN 978-88-6507-838-9
- Di Croce, N. (2014) *Dal consumo di suolo allo spopolamento*, in *Urbanistica Informazioni* (no.257, pp. 35-39 *Rivista bimestrale*, ISSN 0392-5005) URL: <<http://www.urbanisticainformazioni.it/IMG/pdf/ui257.pdf>>
- Di Croce, N. (2013) *Montagna e avanguardia*, in *Planum*, the Journal of Urbanism (no.27, vol. 2, 2013, ISSN 1723Ð0993). URL: <http://issuu.com/planumnet/docs/atti_xvi_conferenza_siu_by_planum_n_ca01cf9a41097b/1?e=3882228/6096442>
- English, L. (2015) *An introduction to field recording*, *The conversation*, 8/2/2015 - URL: <<http://theconversation.com/the-sounds-around-us-an-introduction-to-field-recording-36494>>
- English, L. (2014) *A beginners guide to Field recording*, *Fact Magazine*, 18/11/2014 - URL: <<http://www.factmag.com/2014/11/18/a-begin>>

- ners-guide-to-field-recording/>
- Feld, S. (2010) *Acustemologia*, in G. Giuriati e L. Tedeschini Lalli, eds. Spazi sonori della musica. Palermo: L'EPOS. Pp. 33-44
- Ferrarini, L. (2011) *Registrazione con il corpo: dalla riflessione fenomenologica alle metodologie audio-visuali di Jean Rouch e Steven Feld*. In: *De Musica*, 2011: XV
- Flügge, E. (2014) *Sonic Thinking. How Sound-art practices Teach Us Critical Listening to Space*. Invisible Places 18-20 July 2014, Viseu, portugal
- Freud, S. (1976) *Il Mosè di Michelangelo*, Einaudi, Torino (testo originale: *Der Moses des Michelangelo*, in S. Freud, *Gesammelte Werke*, vol. X p 185)
- Griffero, T. (2013) *The atmospheric "skin" of the city*, *Ambiances Journal*, URL : <<http://ambiances.revues.org/399>>
- Hausser, S. (2008) *The eye, the hear and the city*, in Kleinen, D; Kockelkorn, A; Pagels, G; Stabenow, C, *Tuned city*, Kookbooks, Berlin.
- Hellström, B. (2011) *The Sonic Identity of European Cities*. A presentation of the work conducted by the Swiss-French researcher Pascal Amphoux. In: <<http://europeanacousticheritage.eu>>
- Hosokawa, S. (1984) *The walkman effect*. In: *Popular Music*, 4, pp 165-180 <http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143000006218>
- iFEL, Fondazione ANCI, Comuni montani 2012, Istituto per la Finanza e l'Economia Locale, Roma.
- I Quaderni di Careggi (2013) *The role of soundscape in a biocultural perspective*. Issue 03 n. 03 Febbraio 2013 Proceedings from the third Careggi Seminar, Firenze, 16 Aprile 2012
- Kanngieser, A. (2013) *A proposition toward a materialist politics of atmospheric listening*, Royal Geographical Society-Institute of British Geographers annual conference, URL: <<http://anjakanngieser.com/a-materialist-politics-of-listening/>>
- Karlsson, H. (editor) (1999) *From awareness to action. Proceedings from "Stockholm, Hey Listen!" Conference on acoustic ecology*, Royal Swedish Academy of Music
- Kreutzfeldt, J. (2012) *Street cries and the urban refrain. A methodological investigation of street cries*. In: *Sound Effects* vol. 2, n. 1, 2012
- Ladd, K. (2014) *Bad vibrations: infrasound, sonic hauntings, and imperceptible politics*, in Gandy, M; BJ Nilsen *The acoustic city*, Nilsen Editor
- Levi C. (2008), *Le ragioni di Danilo Dolci*. Introduzione a: *Racconti sicilia-*

- ni, Sellerio, Palermo.
- Lex Brown, A. (2012) *A Review of Progress in Soundscapes and an Approach to Soundscape Planning*. In: *International Journal of Acoustics and Vibration*, Vol. 17, No. 2, 2012 (pp. 73-81)
- Maag, T. (2013) *Potentials of public sound art – an interview with sound artists Peter Cusack and Sam Auinger*, Excerpt of the master thesis: *Cultivating urban sound. Unknown potentials for urbanism*. URL: <<http://www.cultivatingurbansound.info/?portfolio=peter-cusack-and-sam-auinger>>
- Minuchin, L. (2014) *Noise, language, and public protest: the cacero-lazos in Buenos Aires*, in Gandy, M; BJ Nilsen *The acoustic city*, Nilsen Editor
- Moscovici, S. (1985) pref. in Di Giacomo J. P. (1985) *Rappresentazioni sociali e movimenti collettivi*, Liguori Editori, Napoli.
- Mubi Brighenti, A., (2013), *La dimensione aurale. Nota per un'urbanistica sensoriale*, Studi culturali, Anno X, n1, Aprile 2013, pp. 135-141.
- Northern Ireland Peace Agreement (1998) *The Good Friday Agreement*, United Nations <<http://peacemaker.un.org/uk-ireland-good-friday98>>
- Office for national statistics (2009) *A demographic portrait of Northern Ireland*, Population trends 135, Spring 2009
- Ouzounian, G. (2015) *Sound installation art: from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics*. In *Music, Sound and Space Transformations of Public and Private Experience* (edited by Georgina Born) Cambridge University Press
- Ouzounian, G. (2014) *Acoustic mapping: notes from the interface*, in Gandy, M; BJ Nilsen *The acoustic city*, Nilsen Editor
- Ouzounian, G. (2013) *Recomposing the city: A Survey of Recent Sound Art in Belfast*, Leonardo Music Journal, Vol. 23, pp 47-54
- Ouzounian, G; Lappin, S. (2014) *Soundspace: A Manifesto*, in *Architecture and Culture*, Vol.2 Issue 3, November 2014, pp 305-314
- Pecqueux, A. (2013) *Tempesta sonora o fuoco di campo sonoro: Do the Right Thing, interazione e ascolto musicale (in) pubblico*, in *Studi Culturali - Anno X, N. 1, Aprile 2013*
- Plöger, J (2007) *Belfast City Report*, CASE, Centre for analysis of social exclusion, LSE
- Pointer; Graham (2007) *The UK's major urban areas*. UK National Statistics; URL:<http://web.archive.org/web/20071130215510/http://www.statistics.gov.uk/downloads/theme_compendia/fom2005/03_

FOPM_UrbanAreas.pdf>

- Remotti, F. (2011) *L'ossessione identitaria*, pubblicato in *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, XXV, 2011, 1, pp. 9-29.
- Roulston, S. (2006) *Urban Structure: Growth of Belfast, Geography in Action*. National Grid for Learning. Archived from the original on 15 April 2007. Retrieved 18 May 2007
- Said, N. (2015) *Les crieurs publics: un dispositif sonore dans les quartiers populaires du Caire*, in *Soundspaces : Espaces, expériences et politiques du sonore*. Guiu, C; Faburel, G; Mervant-Roux, M; Torgue, H; Wołoszyn, P. (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Schön, D. A. (1979) *Generative Metaphor: A Perspective on Problem-setting in Social Policy*, In: A. Ortony *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press: 254-283.
- Schön D. A. (1989) *L'intervento pubblico sulle reti sociali informali*, In: *Rivista trimestrale di Scienza dell'Amministrazione* n.1, MIT Cambridge;
- Senesi, E. (2010) *Sonic Rendezvous: Experiences of Urban Sound Art and Public Encounters in Shared Acoustic Spaces*, Master Digital Media Arts Dissertation, University of Brighton
- Southworth, M. (1969) *The sonic environment of cities*, in: *Environment and behaviour*, June 1969
- Stebenow, C. (2008) in Kleinen, D; Kockelkorn, A; Pagels, G; Stabenow, C, *Tuned city*, Kookbooks, Berlin.
- Strategia aree interne (2015) *Relazione annuale sulla Strategia nazionale per le aree Interne*; ai sensi del comma 17 dell'articolo 1 della Legge di Stabilità 2014 URL: < <http://www.sosvima.com/attachments/article/331/relazione%20annuale%20snai.pdf>>
- Street Trading Act (Northern Ireland) 2001; URL: <<http://www.legislation.gov.uk/nia/2001/8/contents>>
- Thibaud, J. (2013) *Giving voice to urban atmospheres* (pp 75-78) in Carlyle, A; Lane, C. (2013) *On Listening*, Uniformbooks, Axminster
- Thibaud, J. (2003) *The sonic composition of the city*, in: Bull, M. & Les Back, *The Auditory Culture Reader*. Berg Publishers, Amsterdam, (pp. 329-341)
- Thibaud, J.-P. (1998). *The Acoustic Embodiment of Social Practise*, in *From Awareness to Action. Proceedings from "Stockholm, Hey Listen!" Conference in acoustic ecology*. Stockholm, The Royal Swedish Academy of Music.

- Tinkle, A. (2015) *Sound pedagogies: Teaching listening since Cage*; in: Organised Sound, 20, pp 222-230 doi:10.1017/ S1355771815000102
- Ufficio Stampa, Comune di Cagliari (2010) *Cagliari è una città per vecchi ma rallenta lo spopolamento*, URL: <<http://www.comunecagliarinews.it/rassegnastampa.php?pagina=12539>>
- Ufficio Stampa, Comune di Cagliari (2014) *Dal comune un milione contro lo spopolamento*, URL: <<http://www.ufficiostampacagliari.it/rassegnastampa.php?pagina=39888>>
- Ultra-red (2014) *Constitutive Utopias: sound, public space and urban ambience*, URL: <http://temporaryservices.org/served/wp-content/uploads/2014/07/constitutive_utopias.pdf>
- Ultra-red (2012) *Five Protocols for Organised Listening*; URL: <www.ultra-red.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf>
- Vazquez, D.
Creare atmosfere: il mondo invisibile delle immagini o della comunicazione non visuale, URL:
 <<http://www.luoghisingolari.net/teoria-sociale-spazio/2014/10/13/creare-atmofere-il-mondo-invisibile-delle-immagini-o-della-comunicazione-non-visuale/>>
- La psicogeografia e la pelle atmosferica della città*
 <<http://www.luoghisingolari.net/teoria-sociale-spazio/2014/03/16/la-psicogeografia-e-la-pelle-atmosferica-della-citta/>>
- Il ruolo dei dispositivi nei divide socio-spaziali tra ricchi e poveri*
 <<http://www.luoghisingolari.net/teoria-sociale-spazio/2013/10/07/il-ruolo-dei-dispositivi-nei-divide-socio-spaziali-tra-ricchi-e-poveri/>>
- Vettoreto, L. (2001) *Dibattito Seminario*, in Marson A. (a cura di) *Rappresentanza e rappresentazione nella pianificazione territoriale. Dare voce agli interessi e alle differenze, ripensare le forme di rappresentazione del territorio*, atti seminario
- Waldock, J. (2011) *Soundmapping: Critiques and reflections on this new publicly engaging medium*, Journal of Sonic Studies 1/1 (October 2011). Online at <<http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a08>> last accessed 26/6/2015
- Westerkamp, H. in Carlyle, A. (2007) *Autumn leaves. Sound and the Environment in Artistic Practice*.

Rassegna stampa

- Belfast Telegraph, 2010; *Police stop rioters with ice cream van music*, URL: <<http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/police-stop-rioters-with-ice-cream-van-music-28538357.html>>
- Belfast Telegraph, 2010; *"Ice cream music" policeman rapped*, URL: <http://www.belfasttelegraph.co.uk/breakingnews/breakingnews_ukandireland/ice-cream-music-policeman-rapped-28538244.html>
- Il Ciriaco, 8 novembre 2015; URL: <<http://www.ilciriaco.it/focus/item/13357-il-business-dell%E2%80%99eolico-pacco,-dop-pio-pacco-e-contropaccotto.html>>
- Irish Central, 2011; *Police used ice cream music to embarrass teen rioters in Belfast*, URL: <<http://www.irishcentral.com/news/police-use-ice-cream-music-to-embarrass-teen-rioters-in-belfast-95103964-237697751.html>>
- Linkiesta, 2013 *"Affitti più bassi? Tassiamo chi tiene le case sfitte"*, URL: <<http://www.linkiesta.it/tassa-case-sfritte>>
- The conversation, 2015; *We need a new relationship with urban noise*, URL: <<https://theconversation.com/we-need-a-new-relationship-with-urban-noise-46207>>
- The Guardian, 2013; *Noise: a human history of sound and listening*, URL: <<http://www.theguardian.com/books/2013/apr/15/noise-human-history-hendy-review>>
- The Guardian, 2014; *What will our cities sound like in the future?* URL: <<http://www.theguardian.com/cities/2014/mar/13/sounds-city-technology-urban-centres-peaceful>>
- The Guardian, 2010; *Ice-cream van music used to calm Belfast riot a mistake, say police*, URL: <<http://www.theguardian.com/uk/2010/may/28/ice-cream-van-belfast-riot>>
- The Scotsman, 2004; *Ice cream trial judge slams appeal verdict*, URL: <<http://www.scotsman.com/news/scotland/top-stories/ice-cream-trial-judge-slams-appeal-verdict-1-1300336>>

Sitografia

- Abitare, *From Archive to Desire*; URL: <<http://www.abitare.it/it/category/dallarchivio-al-desiderio/>>
- Accademia del silenzio; URL: <<http://www.lua.it/accademiasilenzio/>>
- Acoustic ecology journal, *From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology*; URL: <<http://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html>>
- Andres Bosshard; URL: <http://kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/bosshard_a-e.html>
- Anna Raimondo; URL: <<https://annaraimondo.wordpress.com>>
- Archivio italiano paesaggi sonori; URL: <<http://www.archivioitalia-nopaesaggisonori.it>>
- Berlin sonic places; URL: <<http://sonic-places.dock-berlin.de>>
- Binaural nodar; URL: <<http://binauralmedia.org/news/pt/>>
- Brenda Hutchinson; URL: <<http://www.sonicportraits.org>>
- Bruce Odland; URL: <<http://www.bruceodland.net>>
- Carsten Stebenow; URL: <<http://www.carstenstabenow.de>>
- Cities and Memory; URL: <<http://citiesandmemory.com>>
- Codase; URL: <<http://www.ce-codase.fr/présentation-du-ce/>>
- Comune di Venezia; URL: <<http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/27082>>
- Comuni in estinzione. Gli scenari dello spopolamento in Sardegna - Progetto IDMS D 2013; URL: <http://www.sardegnaprogrammazione.it/documenti/35_84_20140120091324.pdf>
- COST Network on Soundscape of European Cities and Landscapes
URL: <http://soundscape-cost.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=30&Itemid=50>
- Cultivating urban sound, unknown potentials for urbanism; URL: <<http://www.cultivatingurbansound.info>>
- Cultural equality; URL: <<http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>>
- Daniel T. Nelly; URL: <<http://danieltneely.com/?cat=10>>
- Davide Tidoni; URL: <<http://www.davidetidoni.name>>
- Doppiozero, una storia del rumore; URL: <<http://www.doppiozero.com/materiali/glittering/una-storia-del-rumore>>
- Ear Wave Event Journal, *Relational Listening : The Politics of Perception*; URL: <<http://earwaveevent.org/article/relational-liste>>

ning-the-politics-of-perception/>
Elisabetta Senesi; URL: <<http://www.elisabettasenesi.me>>
Enrico Coniglio; URL: <<http://www.enricoconiglio.com>>
EU Noise Policies
<http://ec.europa.eu/environment/noise/index_en.htm>
European Environment Agency; URL: <<http://www.eea.europa.eu/publications/noise-in-europe-2014>>
Favourite sounds; URL: <<http://favouritesounds.org>>
Femmes SDF, URL: <<http://association-femmessdf.fr/lassociation>>
Field studies; URL: <<http://www.field-studies.org>>
Firenze Open Data; URL: <http://opendata.comune.fi.it/elenco_dataset_indice/beni_culturali_immateriali.html>
Fondazione Aurelio Petroni; URL: <<http://fondazionepetroni.org>>
Forum for Alternative Belfast; URL: <<http://www.forumbelfast.org/projects/cul-de-sac-city.php>>
From Archive to Desire. *A visual design workshop in Klaipeda*, Lituania, Marzo 2013 <www.vokas.net>
Grenoble le changement (Facebook Group), URL: <<https://www.facebook.com/pages/Grenoble-le-changement/204959392961783?fref=ts>>
Grenoble (Wikipedia), URL: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Grenoble>>
Hildegard Westerkamp; URL: <<http://www.sfu.ca/~westerka/index.html>>
Indymedia Grenoble <<http://grenoble.indymedia.org/2015-07-24-ATTENTION-PETITION-DEGUEULASSE>>
Interference Journal; URL: <<http://www.interferencejournal.com>>
Invisible places, sounding cities; URL: <<http://invisibleplaces.org>>
IRZU, Institute for sonic art research; URL: <<http://www.q-o2.be/en/>>
Jana Winderen; URL: <<http://www.janawinderen.com>>
John Grzinich; URL: <<http://maaheli.ee/main/>>
Journal of sonic studies; URL: <<http://journal.sonicstudies.org>>
La Baf, URL: <<http://labaf.org/>>
Laboratorio di simulazione urbana Fausto Curti; URL: <http://www.labsimurb.polimi.it/index_it.html>
La carte du bruit routier; URL: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2a-sp/fr/environnement/bruit/carto_jour_nuit/cartobruit.html>
Leandro Pisano; URL: <<http://www.leandropisano.it>>
Leonardo music journal; URL: <<http://www.mitpressjournals.org/loi/>>

lmj>
Les arpenteurs / Parlons-en, URL: <<http://www.arpenteurs.fr/Parlons-en/>>
London Sound survey; URL: <<http://www.soundsurvey.org.uk>>
Luoghi singolari; URL: <<http://www.luoghisingolari.net>>
Mapping for rights. URL: <http://www.mappingforrights.org/participatory_mapping>
Maire de Grenoble, URL: <http://www.grenoble.fr/TPL_CODE/TPL_ACTUALITE/PAR_TPL_IDENTIFIANT/233/2-cadre-de-vie.htm>
Matilde Meireles; URL: <<http://matildemeireles.com>>
Manual for Acoustic Planning and Urban Sound Design; URL: <<http://map.minorarchitecture.org>>
Michel Chion; URL: <<http://michelchion.com>>
Morts de rue, URL: <<https://mortderuegrenoble.wordpress.com/>>
National Observer, Gitga'at students use acoustic mapping to fight Enbridge tankers; URL: <<http://www.nationalobserver.com/2015/07/20/news/gitgaat-students-use-acoustic-mapping-fight-enbridge-tankers>>
O+A; URL: <<http://www.o-a.info>>
Pétition Grenette, URL: <<http://petitiongrenette.blogspot.fr/>>
Phonopolis; URL <<https://phonopolis.wordpress.com>>
Q-O2; URL: <<http://www.q-o2.be/en/>>
Rachel Ni Chuinn; URL: <<http://www.rachelnichuinn.com>>
Rapporto sui comuni montani, disponibile su Fondazione ANCI nella sezione Studi & Ricerche iFEL; URL: <<http://www.fondazioneifel.it/Studi-Ricerche-IFEL/Volumi/Comuni-montani-2012>>
Recomposing the city; URL: <<http://recomposingthecity.org>>
Richard Coyne; URL: <<http://richardcoyne.com>>
Rue 89 Lyon, URL: <<http://www.rue89lyon.fr/2014/11/24/a-grenoble-prefet-et-maire-dos-a-dos-sur-hebergement-sdf/>>
Sam Auinger; URL: <<http://samauinger.de>>
SILENCE; URL: <<http://www.silence-ip.org/site/>>
Sonic field; URL: <<http://sonicfield.org>>
Sounds from dangerous places; URL: <http://sounds-from-dangerous-places.org/sonic_journalism.html>
Soundscape of European Cities and Landscapes; URL: <<http://soundscape-cost.org>>
Sounds of Europe; URL: <<http://www.soundsofeurope.eu>>

Sounds of the city <<http://www.socasites.qub.ac.uk/soundsofthecity/>>
Luoghi singolari <www.luoghisingolari.net>
Sound studies lab; URL: <<http://www.soundstudieslab.org>>
Sven Anderson; URL: <<http://www.svenanderson.net>>
Steven Feld; URL: <<http://www.stevenfeld.net>>
Temporeale; URL: <<http://www.temporeale.it>>

The Journal of Sonic Studies <<http://sonicstudies.org/about>>
The new music box, Why landscape music is more important than ever; URL: <<http://www.newmusicbox.org/articles/why-landscape-music-is-more-important-than-ever/>>
The sampler, Field Recording as a Performative Act, by Isobel Anderson; URL: <<http://read.thesampler.org/2015/09/14/field-recording-performative-act-isobel-anderson/>>
The World Sounscape Project <<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>>
Ultra-red; URL: <<http://www.ultrared.org>>
UNESCO:
Intangible heritage; URL: <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=34325&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>
Definition of intangible heritage; URL: <http://www.unesco.org/services/documentation/archives/multimedia/?id_page=13&PHPSES-SID=cdf1c1b605ebc498950fa399d2ed8658>
WalkingLab; URL: <<http://walkinglab.org>>
WFAE, World forum for acoustic ecology; URL: <<http://wfae.proscenia.net>>

