

IL DESIGN ACUSTICO FRA MUSEI E NATURA

Antonello Ricci

Il design acustico

All'inizio degli anni settanta del Novecento il compositore e studioso di aspetti sonori R. Murray Schafer (1985) progettava e realizzava un'idea che avrebbe rivoluzionato il modo di intendere l'ambiente, il territorio, il paesaggio, aprendo la via a una consapevole attenzione verso l'ecologia acustica. Si trattava del World Soundscape Project avviato da Schafer nel 1971 presso il Sonic Research Studio del Communication Department della Simon Fraser University, British Columbia, Canada, dove ancora il WSP ha sede. Tale progetto ha svolto ricerche sulla percezione acustica in differenti contesti geografici, sul valore simbolico dei suoni sia dal punto di vista sincronico sia da quello diacronico, sull'inquinamento acustico, dando vita a un orientamento disciplinare ed etico definito di "ecologia acustica". L'orientamento e la pratica del *design acustico* nasce e si sviluppa all'interno di tale progetto e di tale prospettiva culturale. Seguendo l'orientamento di Schafer, nel 1993 è stato fondato il World Forum for Acoustic Ecology,¹ un organismo internazionale con diramazioni in molti paesi prevalentemente occidentali, che associa un gran numero di esperti, artisti, professionisti nel campo del design acustico. Ricordando l'importante ruolo svolto dal Bauhaus nell'ambito dell'estetica, del design industriale e della produzione di massa, Schafer ritiene che sia giunto il momento di coniugare la pratica di una nuova disciplina che si può definire

“design acustico”, che riunisca musicisti, studiosi di acustica, psicologi, sociologi e chiunque desideri studiare il paesaggio sonoro del mondo, al fine di proporre delle soluzioni utili a un suo miglioramento. Raccolta della documentazione, analisi delle differenze, dei parallelismi e delle linee di tendenza, protezione dei suoni minacciati di estinzione, studio degli effetti prodotti da nuovi suoni prima che questi vengano indiscriminatamente diffusi nell'ambiente, studio del profondo valore simbolico che i suoni hanno sempre avuto per gli uomini, studio delle diverse modalità del comportamento umano nei diversi contesti sonori (Schafer, 1985:15).

Questi sarebbero secondo il compositore canadese alcuni dei possibili campi di indagine. Ancora Schafer sottolinea con forza che «il paesaggio sonoro non è un sottoprodotto accidentale della società, ma è al contrario una costruzione deliberata, una composizione che può distinguersi tanto per la sua bellezza quanto per la sua bruttezza» (Schafer, 1985:327). Egli ricorre alle qualificazioni di *hi-fi* e di *lo-fi*. Nel primo caso l'autore intende «un sistema caratterizzato da un rapporto segnale/rumore soddisfacente. Il paesaggio sonoro *hi-fi* è quello in cui il basso livello del rumore ambientale permette di udire con chiarezza i singoli suoni in maniera discreta» (Schafer, 1985:67). Nel secondo caso Schafer (1985:105) chiarisce che «il paesaggio sonoro *lo-fi* apparve con la rivoluzione industriale e venne ulteriormente incrementato dalla successiva rivoluzione elettrica. Il paesaggio sonoro *lo-fi* nasce dalla congestione sonora». Si tratterebbe, dunque, di paesaggi sonori equilibrati e paesaggi sonori squilibrati: nel primo caso, ad esempio, i paesaggi sonori rurali; nel secondo caso molti paesaggi sonori propri dell'urbanizzazione occidentale. L'autore canadese ci suggerisce che non sempre un paesaggio sonoro inquinato deriva dalla forte densità di popolazione presente su di esso, come è usuale rilevare nelle metropoli occidentali e non. Ad esempio, in ambienti fortemente popolati come i *souk* arabi, il contesto sonoro si caratterizza per essere privo di disturbo. «È molto più facile – egli sostiene – che la fogna sonora si realizzi in una società che ha scambiato le sue o-

recchie con i suoi occhi» (Schafer, 1985:327). Mettendo in evidenza la mortificazione del senso dell'udito nell'orientamento culturale dell'occidente industrializzato.

L'orientamento suggerito dal design acustico può essere un buon incentivo a porsi nuovamente in ascolto di sistemi acustici e di paesaggi sonori equilibrati, per l'attenzione e la consapevolezza con cui è necessario ascoltare i suoni che ci provengono dall'ambiente naturale o antropico che sia. Il design acustico può essere utile per orientarci verso capacità di giudizio e verso modalità critiche di intendere il sistema di suoni che ci circonda, ma anche per indicare suggerimenti di correzione di paesaggi sonori eventualmente squilibrati. Secondo Schafer (1985:328), il designer acustico dovrebbe tendere a mettere in pratica una serie di principi quali:

1. *Rispetto per l'orecchio e per la voce*: quando l'orecchio soffre d'uno spostamento di soglia e quando la voce non riesce più a farsi sentire, l'ambiente è nocivo.
2. *Consapevolezza del valore simbolico del suono*: un suono è sempre qualcosa di più di un segnale funzionale.
3. *Conoscenza dei ritmi e dei tempi del paesaggio sonoro naturale*.
4. *Comprensione dei meccanismi di equilibrio grazie ai quali è possibile correggere un paesaggio sonoro compromesso*.

Altre fertili nozioni proprie del pensiero di Schafer sono quelle di “tonica” e “impronta sonora”. Il primo termine, direttamente discendente dal lessico musicale, sta a indicare l'ambiente sonoro che caratterizza un luogo, un orizzonte culturale, e che viene percepito in maniera inconscia, viene “sovrascoltato” come dice lo stesso autore, vale a dire che le persone non ci fanno caso essendo immerse in tale *habitat* sonoro, ma esso fa parte integrante del loro percepire culturale. Il secondo termine riguarda tutti quei suoni che conferiscono identità a un luogo, a un orizzonte culturale: sono “suoni comunitari”, secondo la definizione del compositore canadese. Essi vengono prodotti e/o percepiti in maniera conscia, vale a dire che le persone li individuano chiaramente e consapevolmente e, a volte, possono diventare veri e propri emblemi sociali. Tra i compiti di un designer acustico ci dovrebbe essere quello di individuare le “toniche” e le “impronte sonore” su cui lavorare per comporre, a partire da esse, nuovi sistemi sonori, per consentire una loro percezione consapevole e orientare il sentire culturale e anche per operare per la loro “conservazione”. Conservazione da intendersi certo non nel senso archeologico del termine, ma, al contrario, con atteggiamento “antropologico”, volto a una loro individuazione in quanto facenti parte di un sistema di valori condivisi e, pertanto, appartenenti a una cultura viva. In tal senso, anche quando un'impronta sonora ha perso la sua connotazione originaria potrebbe diventare ed essere conservata come “*souvenir* sonoro”, inserendosi nell'orizzonte della modernità, ad esempio dei contesti turistici.

Il design acustico e l'etnografia

Ruoli, compiti e prospettive del design acustico si possono inserire in un orizzonte di ricerca etnografica volta all'individuazione della posizione e del significato che i suoni ricoprono in un preciso contesto sociale. Fare etnografia dei suoni vuol dire individuare “toniche” e “impronte sonore” di una comunità, di un sistema cerimoniale, di una pratica lavorativa, di un territorio “naturale”.

Più volte in antropologia si è sottolineato il ruolo determinante della vista e la capacità conoscitiva dell'osservazione nel lavoro di rilevamento etnografico, tanto da aver coniato la definizione di una vera e propria pratica della ricerca sul terreno come “osservazione partecipante”, che pone in primo piano il senso della vista su ogni altro. Bisognerebbe fermarsi a riflettere per far emergere il reale peso che gli altri campi sensoriali, primo fra tutti l'udito, occupano nell'esperienza di ricerca sul terreno da cui scaturisce l'etnografia come pratica di conoscenza. Se ci fermassimo a riflettere su quante informazioni, fra quelle che vanno a costituire un resoconto etnografico, sono passate attraverso i nostri occhi e quante attraverso le nostre orecchie avremmo sicuramente qualche sorpresa: pensiamo ai dialoghi, colloqui, interviste, canti, musiche e suoni di ogni genere, appresi direttamen-

te, con la consapevolezza di un ascolto attento, o fermati mediante registrazioni su cui appuntare l'attenzione dell'ascolto successivamente. Probabilmente avremmo una mole di gran lunga superiore a quella costituita dai dati acquisiti con gli occhi direttamente o mediante supporti visivi. Accanto a un'osservazione partecipante, andrebbe coniugata un'altrettanto partecipante "ascoltazione". Delimitando la nostra attenzione al suono nel senso più ampio del termine, non solo come fenomeno fisico ma anche e soprattutto, come contesto entro cui avviene la dinamica culturale e sociale, il rapporto fra pratica del design acustico e pratica etnografica confluisce in un unico alveo entro cui vengono convogliati flussi di dati, di pratiche, di contesti naturali e antropici immersi in un "bagno acustico" (Fornari, 1984) che li connota come fatti vivi, vale a dire iscritti nell'ordine della vitalità e dell'esserci². Scrive, ad esempio, Giovanni Piana (1991:67): «la nostra esistenza ha bisogno di un mormorio discreto, e così vi è anche una condizione sonora per la percezione della vitalità stessa della vita». Tale condizione acustica della consapevolezza dell'esserci viene ribadita diffusamente da molti autori che si occupano dei sistemi di trasmissione orale del sapere, di sistemi culturali con prevalente veicolazione del sapere tramite il circuito bocca/orecchio (Ong, 1970). Fare etnografia dei suoni equivale, con un'espressione ridondante, a fare etnografia del presente nel senso di una descrizione della vitalità stessa della vita. Vale la pena ricordare alcuni dei tratti di distinzione più profonda fra il vedere e l'udire: mentre il primo seziona la realtà fornendone rappresentazioni parziali, il secondo totalizza la realtà fornendone rappresentazioni complessive; il primo riplasma il tempo e le rappresentazioni visive possono anche farne a meno (fotografia, fermo immagine), il secondo non può riplasmare in nessun modo il tempo avendone bisogno per la sua rappresentazione (riproduzione sonora), non possiamo fermare una registrazione sonora e continuare a udirne il frammento su cui ci siamo fermati, analogamente a quanto succede se fermiamo un film su un determinato fotogramma. Mi sembra che si possa dire che la riproduzione di un "oggetto sonoro", nel senso di Pierre Schaeffer (1966), equivalga a riattualizzarne nel tempo la rappresentazione di un suo frammento di vita. Non soltanto, ma il lavoro del design acustico può contribuire a organizzare una nuova vita di tale oggetto, mediante l'applicazione dei principi cui fa riferimento Murray Schaeffer.

Suoni nella natura

Il principio numero tre di Schaeffer, *Conoscenza dei ritmi e dei tempi del paesaggio sonoro naturale*, orienta la pratica del designer acustico verso una profonda attenzione ai sistemi sonori e alle fonosfere presenti sul territorio. Molti possono essere i contesti su cui addensare la propria attenzione etnografica. Ad esempio Steven Feld (1990; 1996; 2004),³ tra i maggiori esponenti di un rinnovato orientamento dell'antropologia della musica, studia da più di trent'anni la cultura sonora dei Kaluli, una popolazione della Papua Nuova Guinea, con particolare riferimento al rapporto che essi intrattengono con l'ecosistema acustico della foresta pluviale.

Nel corso di una mia personale esperienza di ricerca pluridecennale in luoghi e contesti meno esotici, ma altrettanto significativi dal punto di vista dell'indagine sul paesaggio sonoro, come il territorio dell'Appennino centro-meridionale italiano e il sistema culturale dei pastori che lì vivono, è emersa una sorprendente articolazione di linguaggi, di forme espressive e sistemi simbolici e rappresentativi incentrati intorno all'orecchio e all'ascolto, insieme a un altrettanto sorprendente intersezione di legami fra il paesaggio sonoro naturale e l'elaborazione culturale dei suoni e dell'ascolto nel contesto naturale (Ricci, 1996; 2004). In tale contesto, il senso dei luoghi si manifesta tramite le molteplici modalità di sonorizzazione della natura proprie dell'attività pastorale: suoni dei campanacci, richiami, fischi, comunicazioni sonore a distanza, definiscono il paesaggio sonoro *hi fi* dei pastori. Un esempio tra i più interessanti è l'uso dei campanacci per l'allevamento del bestiame.

Dietro l'apparenza un po' rustica e campagnola dello scampanio degli animali al pascolo, si nasconde un'insospettata complessità di aspetti tecnologici, funzionali, simbolici e musicali. Di estremo interesse è proprio il valore culturale attribuito al suono dei campanacci, che può essere definito l'"impronta sonora" dei pastori e allo stesso tempo anche la "tonica" del loro paesaggio sonoro. Essi, infatti, percepiscono il suono dei campanacci come un vero e proprio emblema sonoro da esibire in luoghi e tempi deputati e secondo modi più o meno formalizzati. Allo stesso tempo la sonorità di questi oggetti impregna la scansione quotidiana della loro vita e la percezione ne appare in un certo senso condizionata. I campanacci vengono costruiti da artigiani specializzati, in grado di forgiare i metalli per uso sonoro. Gli artigiani e, molto spesso anche gli stessi pastori, accordano i campanacci mediante una complessa e attenta martellatura effettuata in precisi punti della campana. La scelta dei campanacci e la successiva accordatura si basano su criteri di carattere musicale differenti da zona a zona, ma sempre indirizzati a ottenere un preciso risultato sonoro. Una volta messi al collo degli animali i campanacci devono suonare accordati gli uni con gli altri.

A Mesoraca, paese della Sila in provincia di Crotona, in Calabria, i campanacci vengono comprati a coppia, selezionandone uno *maschio* e uno *femmina* in base al suono. A Picinisco, paese della catena dei monti della Meta in provincia di Frosinone, nel Lazio, i pastori scelgono le campane a gruppi di tre alla volta, definendoli a *cunzertu* o a *musica*. A Mesoraca, in base al tipo di animale, si usano campanacci di differenti misure. Per le capre, ad esempio, sono impiegate fino a cinque differenti misure, per le vacche si distinguono, per dimensione e sonorità, le campane da viaggio e quelle da pascolo. Anche a Picinisco esistono differenti campanacci per ogni tipo di animale.

A Mesoraca esiste un legame tra suono del gregge e suono della zampogna le cui canne sonore, in alcuni casi, vengono equiparate alle diverse misure di campanacci: quelli più numerosi equivalgono ai bordoni, quelli dalla sonorità più squillante alle canne melodiche soliste. Soprattutto in passato in occasione della domenica di Pasqua, si addobbava il gregge con tutti i campanacci posseduti per poi condurlo al pascolo al suono della zampogna, in sintonia con le campane delle chiese che suonavano il Gloria. A Villa Latina, paese della valle di Comino in provincia di Frosinone, dove esiste una radicata tradizione d'uso della zampogna, lo strumento veniva frequentemente suonato, soprattutto durante il periodo primaverile, per guidare gli armenti al pascolo dopo averli addobbati con sonori campanacci, come ritorna spesso nei ricordi di molte persone del paese. I pastori si ritengono in grado di distinguere le proprie campane da ogni altra, al punto di essere in grado di accorgersi, nell'insieme del suono di un gregge, se ne manca qualcuna e quale manca. Il riconoscimento degli animali avviene, dunque, anche in via uditiva: al suono di una determinata campana corrisponde un determinato animale. I campanacci vengono ereditati in linea maschile, non possono essere regalati, scambiati o venduti. Lo scambio è ammesso, in via eccezionale, soltanto fra parenti, sempre di sesso maschile. Si ritiene che i campanacci debbano rimanere all'interno del nucleo familiare, se li ereditasse una donna si disperderebbero, perché le donne sposandosi abbandonano il nucleo familiare d'origine. Oltre all'aspetto economico (i campanacci costano molto), l'eredità comprende anche il loro suono, la cui qualità acustica permane all'interno della propria famiglia.

Sul piano simbolico, come già detto, i campanacci sono veri e propri emblemi sonori da esibire in forme e occasioni determinate. Ad esempio tanto in Calabria che nel Lazio, oltre alle già dette occasioni primaverili, le greggi vengono addobbate con i campanacci in occasione della transumanza, che può essere definita una "ostentazione sonora" dei pastori e dei mandriani mentre conducono i loro animali ai pascoli montani. In Calabria l'insieme dei campanacci della transumanza, detto *'ncampanata*, viene mantenuta al completo per molti dei giorni successivi al trasferimento in montagna, poi, come si dirà, i campanacci più grandi vengono eliminati uno dopo l'altro; nel Lazio si usa togliere subito la maggior parte dei campanacci lasciandone soltanto pochi per il controllo degli armenti. Al ritorno, non sempre capre e pecore vengono nuovamente dotate di tutte le campane, mentre le vacche sono sempre addobbate con le grandi campane da viaggio: i mandriani sostengono che esse le "richiedono" per utilizzarle secondo un comportamento a cui si accennerà tra breve.

Spazio e suono: il comportamento acustico fra i pastori

Nell'Appennino calabrese e laziale, ho potuto rilevare una serie di dati, molto spesso coincidenti, relativi al comportamento acustico dei pastori in relazione alla definizione dello spazio. I campanacci, secondo l'opinione comune di pastori e mandriani, servono sia agli uomini, sia alle bestie. Tramite i campanacci il pastore riesce a mantenere il controllo del gregge anche a distanza, soprattutto nel fitto della vegetazione montana. Ho potuto personalmente constatare il grado di dettaglio con cui è possibile operare la sorveglianza mediante ascolto, individuando, ad esempio, se gli animali, stanno bevendo, pascolando, correndo o ruminando. Di notte l'intensità dello scampanio avverte della presenza di eventuali pericoli (lupi, orsi, ladri). Capre e pecore sono spronate dal suono a percorrere lunghi tragitti, sfruttando l'intero territorio del pascolo. In Calabria, durante la permanenza in montagna la consuetudine prevede una serie di scadenze, secondo cui, gradualmente, vengono tolti un certo numero di campanacci a cominciare da quelli più grandi e risonanti. Tale pratica, che ha a che fare con il fonocomportamento, si configura come una vera e propria tecnica per lo sfruttamento dei terreni: all'inizio gli animali vengono incitati dal pastore e spronati dal suono a raggiungere i confini del terreno di pascolo, poi, man mano che la pastura viene consumata, diminuendo il numero dei campanacci, gli armenti diventano più facilmente controllabili e meno propensi ad allontanarsi. Un certo numero di quelli di medie dimensioni viene comunque mantenuto per facilitare, con il loro suono potente, il controllo e l'individuazione delle bestie, come si avrà modo di leggere più avanti. Un'altra funzione dei campanacci è quella di aiutare gli animali a non rimanere catturati in greggi estranee, infatti, il suono non familiare delle altre campane, disturbandoli, li allontana. Infine, tramite il segnale sonoro, le pecore e soprattutto le capre mantengono attiva una forma di controllo che consente agli animali dispersi, o soltanto lontani, di ritrovare il proprio gregge. Analoghe funzioni hanno i campanacci dei bovini. Per questi animali, allevati allo stato brado e dispersi su vaste porzioni di territorio, diventa indispensabile un sistema di controllo a distanza da parte del vaccaro e di attivazione del meccanismo di autocontrollo tra le bestie. Senza campanacci sarebbe impossibile riuscire a identificarli tutti, sparsi come sono a volte nel raggio di centinaia di metri. Le vacche vivono riunite in mandrie, ma amano pascolare in maniera solitaria, al più in due o tre individui. I campanacci rappresentano per esse un'importante funzione di controllo territoriale: si chiamano e si rispondono, ma è soprattutto mediante i campanacci che riescono a rimanere sempre unite. Una vacca dispersa fa risuonare fortemente il suo campanaccio per avvertire le altre, che a loro volta rispondono nello stesso modo. Va poi aggiunto che gli animali dominanti, quelli che guidano la mandria durante la transumanza, svolgono una vera e propria azione di raccolta agitando il loro strumento sonoro, in sostanza, si può dire che per questi animali si mette in pratica un vero e proprio sistema di condizionamento sonoro mediante il quale viene organizzata e tenuta sotto controllo la gestione dello spazio naturale del pascolo.⁴ Soprattutto durante il pascolo montano si attuano molti dei comportamenti uditivi che mostrano chiaramente una profonda cultura dell'ascolto. Sia in Calabria che nel Lazio, a più riprese ho potuto assistere a episodi di "ascolto del territorio". A Mesoraca, ad esempio, nel corso di una transumanza, durante una sosta effettuata per attendere un gregge di capre intradato a percorrere il costone della montagna lungo il quale gli animali potessero anche pascolare, il pastore, dopo aver eseguito alcune brevi suonate con il suo inseparabile flauto di canna, mi racconta episodi di ascoltazioni a distanza per individuare animali dispersi e ritrovati con l'aiuto del suono dei campanacci, di dialoghi fra pastori da un costone all'altro, di suonate con il flauto e di canti "lanciati" a grandi distanze ricevendone risposta. Così dicendo mi fa cenno di porre ascolto verso la macchia boscosa che abbiamo di fronte: si comincia a sentire il suono dei campanacci. Gli animali non sono ancora in vista, ma i loro contrassegni sonori sono sempre più distintamente percepibili. Pian piano egli li individua, chiamandoli uno per uno per nome, riconoscendoli soltanto dal suono delle campane. Ancora un altro esempio a cui ho assistito in Sila, riguarda il comportamento di un capraio in prossimità dell'arrivo a uno stazzo montano

condiviso con altri pastori alla fine del viaggio di transumanza. Nell'ultimo tratto il capraio, eccitato per la conclusione imminente del viaggio, per avvertire gli altri pastori che già si trovano presso lo stazzo, dà inizio all'emissione di una serie di alte grida, incitamenti, fischi, colpi del bastone sugli alberi, "forzando" le capre a percorrere velocemente le ultime centinaia di metri in modo da far risuonare vigorosamente i loro contrassegni sonori come a voler acusticamente rappresentare l'appropriazione del suo spazio di pascolo. Durante la permanenza in montagna, nel corso del pascolo i pastori usano frequentemente scambiarsi visite, oppure incontrarsi lungo i sentieri incisi sul terreno dal continuo passaggio delle greggi, le *carrere* e i *carroli* in Calabria, i *tratturi* nel Lazio. Di grande importanza nell'orizzonte della comunicazione sociale sono a questo proposito i cenni di saluto che, soprattutto i caprai, si inviano mediante lo scampanio del gregge insieme con i richiami fischiati e urlati. Ancora un esempio ascoltato nella macchia boscosa della Sila rende evidente tale comportamento. Il pastore si annuncia dal costone soprastante una fiumara, lanciando fischi e richiami e, soprattutto, *secutannu* (facendo correre) le capre imprimendo loro mutamenti di direzione. In tal modo i loro campanacci eseguono una sequenza di movimenti sonori a scatti. L'altro pastore risponde immediatamente a questa serie di segnali, che si configurano inequivocabilmente come saluti, nello stesso modo: fischia, grida e cambiamenti di direzione alle capre. Per alcuni minuti la stretta valle risulta satura di sonorità di ogni tipo: i penetranti sibili dei fischi, le figurazioni quasi melodiche dei richiami vocali enfaticamente lanciati con lunghi e vibranti suoni di gola, il clangore altissimo e frenetico dei campanacci misto ai belati trillanti delle capre, l'abbaiare concitato dei cani e il sottile tintinnio dei loro collari, il crepitare e lo schioccare di rami e arbusti, il profondo calpestio sullo spesso strato di foglie, lo scroscio e il gorgoglio del corso d'acqua. Il suono dei campanacci costituisce forma di rappresentazione, di comunicazione e di definizione del territorio. Il passaggio di un pastore col suo gregge, la testimonianza della sua presenza su un terreno, il controllo dei confini di pascolo, vengono segnalati proprio dallo scampanio degli armenti. Al contrario, quando si progetta di condurre le bestie in luoghi dove non si potrebbe, i campanacci vengono "zittiti", riempiendoli con dell'erba o, più spesso, ungendoli internamente con dello sterco. La descrizione di un episodio di una pratica uditiva che si può definire "ascolto a distanza", può ben chiarire a quale livello di dettaglio può giungere l'esplorazione a orecchio di un territorio.

Nel 1993 seguivo il lavoro di un gruppo di pastori transumanti di Mesoraca sull'altipiano silano. Una sera, uno di essi scopre che dal suo gregge di capre mancano un certo numero di capi, li elenca uno per uno, oltre che per nome anche tramite il campanaccio che portano al collo. Mi chiede di seguirlo lungo un sentiero e ci allontaniamo dal rumore dello stazzo per raggiungere un luogo il più possibile silenzioso. La serata è sufficientemente calma da consentire un ascolto *hi-fi*. Il pastore comincia a tendere l'udito: tutta la sua attività cerebrale appare concentrata intorno alle orecchie, sembra non aver altro senso in attività, gli occhi non scrutano nessun orizzonte conosciuto e appaiono come disattivati dalla loro funzione. Muove il capo a piccoli scatti, ora a destra ora a sinistra, ora alzandolo leggermente ora abbassandolo, la bocca semichiusa, gli occhi sbarrati, la fronte ora liscia, ora increspata e tesa dallo sforzo dei muscoli sopraccigliari inarcati. A tratti alza la mano destra, tracciando piccoli segni nell'aria come per sgombrarla da qualcosa che ne ostacoli la trasparenza. Dopo poco si accovaccia, come per concentrarsi meglio, in questa posizione, per alcuni minuti, egli continua ad ascoltare l'orizzonte, compiendo innumerevoli microvarianti dei movimenti su descritti: volge alternatamente l'orecchio destro e quello sinistro per fare addensare al massimo la concentrazione uditiva, stende l'arto superiore destro per indicare la direzione verso la quale è rivolto l'udito. Adopera tutte le regole della sua grammatica dell'ascolto a distanza, per poter decodificare le impercettibili presenze sonore di un lontano orizzonte acustico, analogamente a come, guardando luoghi distanti, si è in grado di attribuire significato a piccolissime macchie di colore o a impercettibili linee d'ombra. Tutto il suo corpo appare come un'antenna, ricordando l'idea di Alfred Tomatis,⁵ protesa a cogliere un segnale lontano.

Mi sembra di sentire un leggerissimo scampanìo, ma, non avendo pratica di ascolto a distanza, penso che sia una falsa sensazione uditiva, dovuta alla suggestione e alla forte concentrazione. Nello stesso momento il pastore, alzandosi mi chiede se anch'io ho sentito *na botta 'e campanotteddu* (un colpo di *campanotteddu*). Alla mia risposta affermativa mi propone di raggiungere la località dove, presumibilmente, possono essere le capre. Percorriamo in automobile un impervio tracciato, particolarmente polveroso, aperto dai camion per il disbosco. Egli mi indica la direzione da prendere e sembra seguire un qualche criterio — penso che continui a sentire le campane, io non avverto più nulla — o forse lo guida soltanto l'intuito dell'esperienza. Alla fine di una ripida salita, egli scende dall'auto e mi chiede di "allungare" i fari: a trecento metri davanti a noi ci sono le capre. Il suo immediato commento è: «Chi ricchja, ah?».¹

Applicazioni nell'allestimento museale

Facendo riferimento a una mia esperienza di museografia a Picinisco (Fr), per l'allestimento del locale Museo della pastorizia e della transumanza, vorrei brevemente descrivere in cosa ha consistito la messa in pratica del lavoro di design acustico per organizzare la rappresentazione museale del mondo dei pastori in quest'area del Lazio (Ricci, 2003; 2004a; 2004b).

In primo luogo sono stati effettuati rilevamenti sonori di qualità della maggior parte degli ambienti acustici entro cui i pastori si trovano immessi, utilizzando esclusivamente un registratore digitale DAT equipaggiato con microfono a condensatore. Sono stati ripresi greggi al pascolo in varie situazioni: di tranquillità, di movimento più o meno concitato, di spostamento lento e veloce. È stato così ottenuto un campionario di suoni comprendente vari livelli di presenza e di dettaglio: quelli in primo piano dei campanacci, dei fischi di incitamento, dei latrati dei cani, dei belati delle pecore e delle capre, e, contemporaneamente gli sfondi sonori su cui tali dettagli si stagliano. Mediante la diversa apertura di ripresa del suono che è possibile selezionare sul microfono si è cercato di ottenere le molteplici graduazioni di ampiezza e profondità acustica percepibile in una valle, su un altopiano, lungo un pendio ecc. La raccolta di materiali sonori ha riguardato anche i suoni meno evidenti, ma che contribuiscono a restituire una sensazione realistica, del frusciare delle stoppie sotto gli zoccoli degli animali e dei piedi degli uomini, dei colpi dei bastoni pastorali e delle pietre per incitare e guidare gli armenti, fino a giungere all'estremo minimalista dei ronzii degli insetti durante i momenti di calma in alpeggio. Sono stati ripresi vari momenti lavorativi: la mungitura, durante la quale si possono ascoltare i fischi e gli incitamenti agli animali e anche gli spruzzi di latte nei secchi (questi ultimi particolarmente apprezzati dai diretti interessati, durante la revisione dei materiali registrati); la tosatura, caratterizzata in primo luogo dal fragore delle macchine tosatrici e dall'attrito metallico delle forbici da tosa e, a conclusione di essa, dal grido di augurio *tiell'a cresce patro'* (che possano crescere, padrone), degli amici pastori intervenuti in aiuto, i quali agitano festosamente i campanacci tolti dal collo delle pecore; il gioco della morra alla fine della tosatura, espressione che coinvolge la voce e l'intero corpo nella secca scansione ritmica della conta dei numeri; il bagno delle pecore, attività immersa nella sonorità degli scrosci dei corsi d'acqua e degli sciacqui delle pecore che nuotano immerse negli invasi; l'imposizione dei campanacci prima della partenza della transumanza, quando i diversi contrassegni sonori vengono provati e confrontati per essere attribuiti agli animali più adatti; la stessa transumanza satura delle sonorità umane e animali già ampiamente descritte; i differenti momenti della caseificazione ognuno con un suo peculiare contrassegno sonoro: la frusta agitata nel latte per rompere la cagliata, i colpi delle fiscelle durante la preparazione delle forme di formaggio e della ricotta, la prova sonora, detta "a orecchio", con la frusta sul fondo della caldaia per sentire se la ricotta sta iniziando ad affiorare; infine l'insieme sonoro e musicale del pellegrinaggio al santuario della Madonna di Canneto, durante il quale le compagnie di pellegrini transitano sui medesimi sentieri e tratturi quotidianamente percorsi dai pastori, sovrapponendo la sonorizzazione sacra del percorso devozionale alla sonorizzazione profana dell'itinerario del pasco-

lo. Tutti questi esempi sonori, raccolti nel corso di un approfondito lavoro di terreno sono stati, successivamente, selezionati anche mediante le indicazioni degli stessi pastori, tenendo conto di ciò che avevano da dire sul valore e il senso da dare a ciascuno dei suoni.

Nell'allestimento museale, pertanto, è stato dato ampio spazio alla messa in mostra del suono. In fase di progettazione sono state previste differenti installazioni dove poter ascoltare i differenti contesti acustici del mondo dei pastori e le molteplici formalizzazioni sonore che è possibile riscontrare nel loro lavoro. Idealmente si possono identificare tre diversi temi sonori: i suoni, i paesaggi sonori, la voce. In primo luogo è possibile ascoltare i suoni dei campanacci semplicemente scuotendone alcuni messi in mostra a questo scopo. Sulla base di cinque postazioni interattive costituite da software di navigazione o da DVD indicizzati per poter scegliere le scene da osservare e ascoltare, i tre temi sonori sono distribuiti al loro interno costituendo non delle didascalie sonore a un impianto di rappresentazione visiva, ma uno degli espedienti comunicativi dell'allestimento.

Alcuni esempi:

- a. Una delle postazioni di navigazione è intitolata *L'arte del formaggio* e comprende molte varianti della preparazione casearia a Picinisco e nel Lazio meridionale. Al suo interno il visitatore può esplorare le diverse tecniche e il lessico professionale e dialettale della preparazione casearia, una delle schermate si intitola *Gli oggetti e i suoni* ed è costituita da un pannello fotografico e grafico su cui sono riportati i principali attrezzi utilizzati, ognuno di essi è attivo e toccandolo si ascoltano le voci dei pastori che dicono il nome dialettale dell'oggetto, fornendo così la possibilità di udire frammenti del dialetto locale.
- b. Un'altra postazione multimediale, dal titolo *I luoghi della montagna*, consente una navigazione all'interno del territorio comunale di Picinisco, in particolare dei luoghi frequentati dai pastori. Si tratta di una rappresentazione che utilizza la tecnologia *virtual reality* mediante la quale si possono vedere paesaggi a 360° scorrendo il dito o il mouse. L'esplorazione del territorio avviene per avvicinamenti successivi, vale a dire che, partendo dalla visione a tutto campo che si osserva anche a occhio nudo intorno all'edificio museale, puntando l'indicatore su alcuni luoghi indicati come attivi si accede a un'altra visione del territorio. In ognuna di queste schermate sono presenti dei punti di ascolto attivando i quali le voci dei diversi pastori, in dialetto, dicono il nome della località, quale attività vi si svolge, le eventuali presenze architettoniche, l'appartenenza familiare e via dicendo. In tal modo il visitatore può effettuare una vera e propria escursione virtuale del territorio incontrando, tramite il suono delle voci, coloro che vi abitano.
- c. *Condizione di un gregge di pecore e capre* è il titolo di un DVD indicizzato che racconta l'attività lavorativa pastorale nel corso di un intero anno solare. Seguendone le scene è possibile ascoltare le molteplici formalizzazioni comunicative sonore che costellano il lavoro con gli animali, in particolare fischi, grida, incitazioni, modulazioni onomatopiche della voce.
- d. L'allestimento museale si situa su due livelli all'interno di un unico grande ambiente. La più parte di esso è situato a livello terra e comprende i punti a. e c. su esposti, il punto b. si trova al secondo livello costituito da un camminamento con ampi spazi di sosta e di affaccio su quello inferiore. A questo stesso livello è collocato l'allestimento dei paesaggi sonori e visivi della pastorizia e della transumanza. Grandi pannelli retroilluminati collocati sulle pareti circondano completamente il visitatore, il quale si trova così al centro di un insieme di visioni del paesaggio naturale e culturale; allo stesso modo un sistema di diffusione audio consente di ascoltare a ciclo continuo alcuni paesaggi sonori della pastorizia. Concepito come una vera suite musicale questo sistema di sonorizzazione dell'ambiente museale immerge il visitatore nell'habitat acustico in cui vivono i pastori.

Seguendo le indicazioni di Schafer in tema di design acustico, i materiali registrati nel corso dei rilevamenti etnografici sono stati utilizzati come vere e proprie parti di una composizione musicale, dando a ognuna di esse respiro e movimento, facendo emergere ora un aspetto sonoro ora un altro come fossero veri e propri assolo strumentali di un'orchestra. Sono state utilizzate le tecniche di missaggio e di edizione che normalmente vengono impiegate negli studi di registrazione per montare una con l'altra le diversi parti della "composizione" sonora. I brani presenti nella sonorizzazione descritta al punto d. prevedono la messa in relazione di più eventi sonori registrati in momenti differenti della ricerca. Ad esempio, uno di essi, in particolare, è costruito a partire da quattro rilevamenti sonori relativi ad altrettante componenti del paesaggio sonoro pastorale: rumori degli spostamenti del gregge e del pastore (passi, calpestio, belati, colpi di bastone), suoni formalizzati (fischii, richiami, scampanii), canto dei pellegrini per la Madonna di Canneto, sonorità dello spazio aperto con ronzio di insetti. Queste componenti sono state allineate lungo un asse temporale di circa quattro minuti e si è proceduto, mediante prove successive, a farle interagire l'una con l'altra, facendole emergere alternativamente o anche contemporaneamente, in base a criteri di carattere estetico e narrativo (vale a dire di evocazione di un racconto attraverso il succedersi dei suoni). Nel caso specifico temi narrativi sono la dimensione itinerante comune alle giornate di pascolo e alle peregrinazioni devozionali e il succedersi, durante gli spostamenti sul territorio, di momenti di tutto pieno sonoro, con altri di relativo silenzio. La diffusione di tutto questo insieme di suoni formalizzati di varia natura, presenti, come si è detto, nell'orizzonte culturale dei pastori, offre, al pari dell'allestimento visivo, un'altrettanto coinvolgente molteplicità di punti di ascolto, ribadendo che tale presenza acustica non costituisce didascalia sonora all'apparato visivo, ma è la messa in mostra di una complessa fonosfera realizzata, mediante un progetto creativo di organizzazione dei differenti piani sonori e delle molteplici componenti acustiche, da restituire all'ascolto del visitatore. In tal senso, non si tratta soltanto di una descrizione sonora a partire dai rilevamenti sul terreno, ma di una vera e propria composizione entro la quale i singoli elementi sonori provenienti dalla ricerca etnografica acquistano un valore aggiunto, esaltandosi vicendevolmente, mediante la loro collocazione in un progetto creativo di design acustico (Torigoe, 2002). Estetica dei suoni, sorpresa acustica ed evocazione di una fonosfera, intesa come spazio uditivo, vengono orchestrati insieme per contribuire con gli altri elementi dell'esposizione museale a suscitare la meraviglia e il godimento del visitatore.

Note

¹ Si veda il sito internet www.wfae.net. Il WFAE pubblica anche una rivista semestrale dal titolo *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*.

² Sul tema del rapporto che l'essere umano intrattiene con il mondo tramite l'orecchio ha scritto molto Alfred Tomatis (1992; 1993; 1998), audiopsicofonologo francese.

³ Si veda anche Ricci e Feld 2004.

⁴ Pur se riferito al contesto rurale francese, su questo aspetto si veda Marcel-Dubois C. e Pichonnet-Andral M-M 1973.

⁵ «Mettersi ad ascoltare altro non è che un impiegare la propria persona come se fosse una grande antenna dispiegata nell'aria» (Tomatis, 1993: 186).

⁶ «Che orecchio, eh?»

Riferimenti bibliografici

Feld S. (1990), *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, Pennsylvania University Press.

Feld S. (1996), *Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosawi, Papua New Guinea*, in Feld S. e Basso K. H. (a cura di), *Senses of Place*, Santa Fe (New Mexico), School of American Research.

Feld S. (2004), *Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo Murray Schafer nella foresta tropicale della Papua Nuova Guinea*, in Colimberti A. (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli, Roma.

Fornari F. (1984), *Psicoanalisi della musica*, Milano, Longanesi.

Marcel-Dubois C. e Pichonnet-Andral M-M. (1973), *L'Aubrac*, tome V, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

Ong W. J. (1970), *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino.

Piana G. (1991), *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati.

Ricci A. (1996), *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia*, Roma, Il Trovatore.

Ricci A. (2003), *Sons en exposition. Une stratégie de l'oreille*, «Cahiers de musiques traditionnelles», 16, pp. 111-122.

Ricci A. (2004a), *I suoni in mostra. Una strategia dell'orecchio*, «AM. Antropologia museale», III, 7, pp. 34-39.

Ricci A. (2004b) (a cura di), *Fra musei e natura*, Roma, Aracne.

Ricci A. e Feld S. (2004), *Musica, antropologia, popoli indigeni*, «AM. Antropologia museale», III, 8, pp. 37-42.

Schaeffer P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil.

Schafer R. M. (1985), *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi-Unicopli.

Tomatis A. (1992), *L'orecchio e la vita*, Milano, Baldini&Castoldi.

Tomatis A. (1993), *L'orecchio e la voce*, Milano, Baldini&Castoldi.

Tomatis A. (1998), *Ascoltare l'universo*, Milano, Baldini&Castoldi.

Torigoe K. (2002), *A Reclamation of the Sonic Geography of Mount Tateyama through the Design of the Tateyama Field Museum*, in Waterman E. (ed. by), *Sonic Geography: Imagined and Remembered*, Manotik (Ontario), Penumbra Press.