



Giacchino Palma

## Passeggiata sonora a braccetto coi media

**1.** *L'ambiente di vita* tecnologico comincia gradualmente ad abolire lo strumentario. Ci stiamo incamminando verso un mondo *ultramediale*, un mondo cioè che tende a fare scomparire il medium tecnico, a renderlo sempre meno percepibile dai nostri sensi abituali, pur essendo al contempo sempre più pervadente. Questo forse significa che in futuro il sonoro potrà prendersi la rivincita rispetto al visivo: una volta scomparsi gli "strumenti", il medium immateriale, fluttuante, evanescente, ci restituirà la dimensione acustica del mondo amplificandola rispetto alla "visione" delle cose. Il sociologo canadese Marshall McLuhan aveva compreso a fondo – e in tempi non sospetti – questo passaggio. In una lettera inedita datata 16 dicembre 1974 egli scrive a Murray Shafer:

Viviamo per la prima volta in un'era acustica. Questo vuol dire, a mio parere, che l'ambiente elettrico è simultaneo. L'ascolto è strutturato dall'esperienza del raccogliere informazioni che provengono contemporaneamente da ogni direzione. In questo stesso istante, l'intero pianeta esiste sotto questa forma di compresenza immanente e nello stesso tempo discontinua di ogni cosa.

[Lettera citata da STEVE MCCAFFERY, *Marshall McLuhan: linguaggio per musica*, in «Musica/Realtà» n. 10, Aprile 1983, p. 73.]

Questa affermazione era dettata in primo luogo dalla constatazione che nel linguaggio si stava gradualmente passando dalle procedure scritte a quelle elettriche, che favorivano il recupero dell'oralità e della percezione acustica rispetto a quella visiva. Come sappiamo la scrittura ha per altri

versi recuperato terreno negli anni successivi, e proprio tramite la tecnologia; ma la sostanza del discorso non cambia: l'età tecnologica ha ritrovato quella matrice primordiale, fisica, essenzialmente acustica, da cui l'umanità si era progressivamente allontanata.

La realtà virtuale e l'intelligenza artificiale hanno paradossalmente riscoperto la corporeità come strumento primario di percezione nell'era delle nuove tecnologie. Nella realtà virtuale dell'ultimo decennio le sperimentazioni hanno privilegiato una dimensione frammista nella quale si dà uguale peso alla dimensione fisica e a quella virtuale. In questo tipo di ambienti interattivi – talvolta definiti *installazioni* – la componente acustica è sempre essenziale. I suoni sono provocati dai movimenti degli utenti ed emessi nello spazio fisico, moltiplicato e frammentato. I corpi visualizzati graficamente nell'ambiente virtuale – gli *avatar* – interagiscono con l'ambiente stesso, creando a loro volta *soundscape*s che producono nuove relazioni, nuove composizioni visivo-sonore. Lo spazio virtuale determina una sorta di architettura acustica, prodotta attraverso la stimolazione di "oggetti" che generano effetti sonori. I suoni, spesso attivati da sensori stimolati tramite i movimenti degli *avatar*, assumono anche una funzione di orientamento all'interno dello spazio. In contesti di interazione tra più persone i suoni divengono il mezzo per comunicare: creano un dialogo tra gli utenti, aumentando la loro consapevolezza di essere nello spazio virtuale grazie ad un nuovo strumento di conoscenza, che è il proprio corpo che (ri)suona.

Le sperimentazioni di questo tipo sono ormai molteplici e multiformi, al punto che è impossibile circoscriverne le evoluzioni. Le



suggerzioni di partenza sono da ricercarsi nel grande impatto che suscitavano esperienze come quella del padiglione *Philips*, realizzato a Bruxelles nel 1958 in occasione dell'Esposizione Universale. Il padiglione fu commissionato all'architetto Le Corbusier, e vi collaborarono i musicisti Iannis Xenakis e Edgard Varèse. Varèse realizzò per l'occasione il *Poème électronique*, un brano elettroacustico sincronizzato con eventi visuali. La struttura prevedeva l'utilizzo di 425 altoparlanti pilotati da 20 amplificatori, che diffondevano il suono attraverso percorsi di movimento diversificati. I visitatori erano immersi in una dimensione sonora totalizzante, che cominciava a scoprire le potenzialità della scomposizione dello spazio acustico.

**2.** Il paesaggio sonoro attuale è inondato dalla musica diffusa dai media. La conseguenza di questa affermazione - che rappresenta ormai un dato di fatto ampiamente digerito dalla coscienza collettiva - comporta due riflessioni distinte. Il primo aspetto (A) riguarda l'enorme vantaggio culturale acquisito dall'ascoltatore, il quale può scegliere di nutrirsi di tutte le musiche di cui ha voglia, senza limitazione alcuna, con enorme facilità. Interviene un sentimento di libertà incomparabile rispetto alle epoche in cui non c'era la riproducibilità tecnica. Nei confronti della tecnologia, ancora più riconoscente degli appassionati d'arte o di letteratura dovrebbe essere il musicofilo: in fondo le biblioteche e le riproduzioni visive erano già molto diffuse nel XIX secolo, e di certo la possibilità di fruirne, pur non massificata, si basava soltanto sulla capacità di leggere o di osservare un quadro, attività più alla portata del pubblico di allora rispetto alla lettura o all'interpretazione di una partitura.

Il secondo aspetto (B), direi il rovescio della medaglia, è che questa incomparabile ricchezza si è impadronita del mondo. La sensazione di poter scegliere tutto si è velocemente trasformata in sentimento di rassegnazione: siamo ormai condannati ad ascoltare *tutti i suoni e tutte le musiche del mondo*, e spegnere gli interruttori non è sufficiente a far cessare il flusso. Le tanto auspicate "ecologie dell'ascolto", grande moda musicologica degli ultimi anni, non chiariscono i termini della questione. Il più delle volte, in nome della lotta all'inquinamento acustico e musicale, esse

contrappongono semplicemente una abitudine percettiva a un'altra, uno stile musicale a un altro.

**2.1.** L'ascolto moderno quindi, per scelta o per coazione, è "onnivoro". Tornando al primo aspetto (A) (che chiameremo *ascolto onnivoro per scelta*) è proprio vero che tutti, approfittando delle enciclopediche offerte della modernità tecnologica, *scelgono* di ascoltare tutte le musiche del mondo? Io penso di no. La mia sensazione è che ciascuno di noi, pur avendo la possibilità di spaziare, in fondo scelga di ascoltare fatalmente solo ciò che sente più vicino alla propria sensibilità musicale. Il fenomeno non è irrilevante: è vero che in una stessa comunità coesistono numerose alternative in ordine ai differenti generi musicali, ma ciascun individuo attua dei percorsi d'ascolto profondamente orientati rispetto alla propria esperienza, con rare incursioni - il più delle volte casuali - nei repertori poco familiari. Salvo poche categorie sociali che realmente sfruttano le attuali potenzialità tecnologiche di apertura e conoscenza musicale (alcuni addetti ai lavori, appassionati viscerali e curiosi, maniaci con turbe di natura enciclopedica), tutti gli altri sono intimiditi dalla enorme entità del materiale a disposizione.

La settorialità dell'ascolto, paradossalmente, è ancora più marcata che in passato. Le lotte tra partiti musicali sono feroci e ricche di argomenti teorici, che sopravanzano di gran lunga la conoscenza reale della musica. Si parla e si teorizza di musica molto più di quanto non la si ascolti con attenzione. Occorre quindi distinguere - e raramente lo si fa - tra ciò che è possibile e ciò che accade. Le analisi dotte in merito all'ascolto onnivoro per scelta, al contrario, lo descrivono come una pratica diffusa e abituale e, inevitabilmente, ne traggono indebite conseguenze

**2.2.** Diverso è il discorso se spostiamo la prospettiva sul secondo aspetto (B) (*ascolto onnivoro per coazione*) cioè l'impossibilità di sottrarsi al costante flusso di suoni e rumori che il mondo ci impone in mille forme. In questo caso siamo realmente onnivori, anche se ciò non dipende dalle nostre scelte. Il mondo e i media ci rimpinzano costantemente, e la nostra soglia d'attenzione si riduce in proporzione diretta alle quantità ricevute il più delle



volte passivamente. È inevitabile: l'ascolto diventa distratto, parziale; una salutare forma di difesa non senza conseguenze però. L'ascolto distratto si trasforma in abitudine riflessa, e si estende anche alle attività in cui l'ascolto dovrebbe essere più attento (è una condizione che trascende l'ambito strettamente sonoro: non si legge più lentamente, non si scrive più lentamente, non si agisce più lentamente, non si pensa più lentamente). Il tempo dell'attenzione e della riflessione si è drasticamente ridotto.

L'abitudine all'immersione nel flusso sonoro delle nostre città, delle nostre case, ha tolto spazio alla pratica dell'ascolto protratto: manca il "conseguente", direbbe un mio vecchio insegnante di composizione.

Per quel che riguarda la musica in particolare, occorre anche qui registrare una situazione paradossale: i media audiovisivi, pur inondandoci, orientano l'ascolto nella direzione dell'omologazione e della ridondanza. Ad esempio, per la gente comune la musica colta tonale si riduce a un decina di brani (a voler esagerare) ripetuti ossessivamente in televisione, dei quali si conosce il frammento iniziale o quello intermedio di particolare pathos. (Con qualche specificità legata al territorio: in Italia avremo *E lucevan le stelle* della Tosca cantato da Pavarotti e il Verdi di circostanza, in Inghilterra le musiche di corte e le canzoni di Purcell, e per tutti i frammenti celeberrimi come *La cavalcata delle valchirie* o *Per Elisa* - della durata massima di 20, 30 secondi - sdoganati dalle pubblicità). Non è diverso per la *popular music* o per quella cinematografica d'"annata". Quando tra amici si vuole scherzare su una situazione di *suspence*, ecco che si canticchia, con annesso crescendo, il bicordo ripetuto de *Lo Squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). Nella televisione italiana, i programmi di prima e seconda serata ci somministrano ossessivamente per le sospensioni tensive di *suspence* gli archi acuti dello *Psyco* (*Psycho*, 1960) di Hitchcock - Ermann (che è difficilmente canticchiabile, forse per questo non esce fuori dal video), oppure gli *incipit* più efficaci della filmografia Leone - Morricone. L'elenco potrebbe continuare, ma non per molto. Esiste quindi una forma di coagulazione sonora e musicale che proprio a causa dell'inondazione mediatica, si

concentra su pochi frammenti riconoscibili ed entrati nell'immaginario collettivo come ineludibilmente associati ad un'immagine, ad un pensiero, ad uno stato d'animo.

**3.** Poi ci sono le memorie virtuali. C'è troppo da ascoltare in un *i-pod* da quattro giga, nel quale posso mettere tutto Mahler, Schumann, Webern, Paolo Conte, Miles Davis, i Beatles, ecc. È un dato di fatto indiscutibile. Allo stesso modo si potrebbe affermare che ci sono troppe immagini, oppure che ci sono troppe parole. Nelle memorie virtuali c'è spazio per tutto. Anche per l'opera omnia di Dante insieme a quella di Shakespeare, di Calvino, di Platone e di Proust, con le quali posso andare nel parco e sedermi su una panchina a leggere. Ma la musica pare avere un residuo di sovrabbondanza rispetto alle altre forme espressive, almeno nella nostra percezione. L'enormità del patrimonio musicale stipato nelle memorie ci spaventa più di quello letterario o pittorico. Questa singolare differenza, a mio avviso è una falsa illusione che deriva dal particolare rapporto che la musica intrattiene da sempre con il tempo. La musica la misuriamo costantemente, e i media attuali non sfuggono a questa pratica. La musica non la si misura solo in mega o in gigabyte, ma in secondi, minuti, ore. Ci basta dare un'occhiata sul display e notiamo un tempo preciso, che scorre inesorabilmente per ogni singola traccia. Quaranta minuti per la *Sinfonia KV 550* di Mozart: ne ha scritte cinquantadue. E i quartetti? E i concerti? Trenta minuti per una cantata di Bach, come farò ad ascoltarne trecento? Siamo sopraffatti dalla misurazione che compiamo come atto riflesso, senza rendercene conto. Non misuriamo così le tragedie di Shakespeare e l'opera omnia di Aristotele anzi, l'immaterialità della memoria virtuale ci nasconde addirittura la consistenza del cartaceo. Nessun display ci indica il tempo necessario per leggere un libro: se ci fosse, avremmo lo stesso disorientamento temporale che ci investe quando misuriamo la musica. È tutto qui. La musica, si sa, ha sempre avuto un rapporto privilegiato col Tempo, che con lei deve sempre uscire allo scoperto; poi però il Tempo si vendica, e lampeggia silenzioso sul display.