

Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture

Recensione di Stefania Antonioni



In cosa una cucina è differente da una salotto e una sala da concerti da una chiesa cattolica? Non è solo questione di arredamento nel primo caso e di funzione o definizione in senso pragmatico dello spazio nel secondo; si tratta piuttosto della progettazione architettonica di questi luoghi, la quale include anche gli specifici attributi e stimoli uditivi che contribuiscono a renderne più completa la percezione e la funzionalizzazione stessa degli spazi.

Siamo infatti solitamente abituati a pensare che la nostra esperienza dei luoghi e dello spazio avvenga eminentemente attraverso la dimensione visiva, socializzati e culturalizzati come siamo allo strapotere del visivo, ma in realtà l'esperienza dello spazio e di conseguenza anche l'architettura, che quello stesso spazio contribuisce ad organizzare e ad antropizzare, si serve anche degli elementi uditivi che, in questo senso, potrebbero essere utilizzati anche in maniera strategica. Se, infatti, gli artefatti architettonici ci dicono qualcosa della società che li ha prodotti, delle modalità relazionali prevalenti, dei rapporti di potere in essa emergenti, indizi ulteriori su di essa ci vengono forniti dallo sviluppo in termini acustici dell'architettura.

Se l'interesse per gli "altri" campi sensoriali può annoverare contributi quali quelli di A. Corbin con la sua Storia sociale degli odori, di A. Gusman con la sua Antropologia dell'olfatto, di D. Le Breton con il recentissimo Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi, o ancora i vari studi sul concetto di sinestesia in ambito artistico e tecnologico, fino ad approdare all'approccio ai media in qualche modo pionieristico di M. McLuhan, sicuramente uno dei tasselli

mancanti è rappresentato dalla dimensione uditiva dell'architettura.

Il libro di Blesser e Salter ci conduce, infatti, in quel territorio quasi del tutto inesplorato, e forse proprio per questo ancor più affascinante, del disvelamento della dimensione sonora dell'architettura, in tutti i suoi elementi materici, prodotta anche grazie alle innegabili co-implicazioni con il sistema sociale e con la cultura della quale è espressione. Il pregio del testo, tra gli altri, è proprio quello di tentare non solo la sistematizzazione di una materia poco esplorata quanto oggetto di curiosità e di ricerca, soprattutto da parte del mondo dell'arte contemporanea (uno degli ultimi esempi a poter essere citati in tal senso è costituito dalla mostra Silenzio. Una mostra da ascoltare, recentemente ospitata dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino), ma anche quello di rifuggire da un intento puramente didascalico e facilmente deterministico, attraverso il contributo di diverse discipline (dalla fisica, all'acustica ovviamente, alla storia dell'arte e dell'architettura, alla fisiologia umana, alla sociologia) per cercare di rendere quanto più complesso possibile il quadro di riferimento nella ricerca di una serie di chiavi di lettura del fenomeno stesso.

L'attività dell'ascolto, infatti, viene inquadrata come uno dei processi produttori di cognizione, da intendersi quindi come produzione enattiva da parte dell'individuo di ciò che può essere considerato come lo spazio esterno, attività che ha sì connotati socio-culturali – «L'apprendimento uditivo dipende anche da fattori culturali, oltre che fisici, perché se una cultura enfatizza l'importanza dell'udito allora sarà più attenta ai fenomeni uditivi e quindi tenderà a riprodurre questo tipo di familiarità e l'ambito di conoscenza uditiva tra i suoi membri» – ma alla quale viene riconosciuta una imprescindibile specificità individuale: «Ascoltare è più di sentire; è più di sentire, percepire e discernere tra suoni. Ascoltare è l'atto di conferire senso a un'esperienza uditiva incorporando ciò che si ricorda di altre precedenti esperienze» (p. 328).

Alla ricerca, quindi, della imbricazione tra elementi individuali (intesi sia nella loro dimensione emotiva che in quella fisiologica), sociali e culturali nella definizione del rapporto tra manipolazione dello spazio e sua resa sonora, gli autori ci guidano attraverso una carrellata storica di luoghi, personalità fondamentali per lo studio e lo sviluppo del versante sonoro dell'architettura, esempi, per fornire una sorta di guida evolutiva al loro oggetto di studio.

Si parte quindi dal teatro greco che, attraverso la sua struttura e i suoi elementi acustici, doveva favorire la partecipazione agli spettacoli di un grandissimo numero di persone, diffondendo e rendendo concretamente esperibile il valore della democrazia. Un passaggio importante è rappresentato dalla costruzione del teatro elisabettiano del sedicesimo secolo che, avendo una funzione diversa rispetto a quello greco, ovvero non politica ma di puro intrattenimento, segnando in tal modo una sua prima privatizzazione, non aveva bisogno di grandi spazi. Un ulteriore ed interessante cambiamento sarebbe avvenuto, secondo gli autori, con la Riforma Protestante che spostò risorse e potere istituzionale dalle organizzazioni religiose a quelle laiche, ponendo in tal modo termine alla egemonia, nell'ambito dell'architettura sonora degli spazi pubblici, fino a quel momento esercitata dalla Chiesa Cattolica.

Per i protestanti «le chiese erano un posto che doveva servire per condividere la religione più che proporre la visione di una casa celeste. Il servizio era guidato da un ministro la cui liturgia si focalizzava sulle parole, le idee, il ragionamento. In supporto di questi grandi cambiamenti teologici, una nuova generazione di costruttori di chiese iniziò ad enfatizzare la chiarezza dell'acustica e l'intimità spaziale attraverso dei soffitti più bassi ed una minore ampiezza delle stanze. Automaticamente con volumi spaziali ridotti e assemblee più dense, le nuove architetture produssero un tempo di riverberazione più breve [...] Ad esempio la originale Thomaskirche di Lipsia, per la quale Bach compose la Passione secondo Matteo e la Messa di Pasqua, acusticamente era più simile ad una piccola sala da concerti che ad una grande cattedrale [...] Bach ed altri compositori si adattarono a questi cambiamenti acustici modificando il loro fraseggio e inventando nuove forme musicali» (pp. 100-101).

Le evoluzioni ulteriori sono costituite dalle prime sale da musica londinesi, di ampiezza ridotta, sino ad arrivare alle moderne concert hall, le quali vedono ampliate le loro dimensioni per adattarsi alla logica del profitto, allo stesso tempo incidendo sulla tipologia di artifici architettonici da utilizzare nella loro veste sonora, ma inducendo anche a modificare la numerosità dell'organico delle orchestre e la tipologia degli strumenti musicali utilizzati. Ovviamente l'ultimo passaggio è rappresentato dalla creazione di spazi "virtuali" attraverso la multiforme fruizione di musica digitalizzata. Per fare un esempio di come la contingenza dell'ascolto possa modificare la nostra percezione dello spazio, consideriamo che il semplice utilizzo degli auricolari stereo colloca lo spazio della performance all'interno della nostra testa. Ma un altro esempio in tal senso, meno estremo del precedente, può essere rappresentato dall'automobile che, nel desiderio di costruire uno spazio privato di trasporto – cosa peraltro già riconosciuta anche da G. Debord che vi ravvede un ulteriore elemento di atomizzazione sociale – produce nuove modalità di rapportarsi visivamente ed uditivamente con lo spazio.

Questo processo porta ad individualizzare e a privatizzare l'ascolto dello spazio, modificando pertanto il modo di esperirlo. Il disaccoppiamento dell'esperienza spaziale dalla realtà fisica, la fruizione di uno spazio più fluido, dinamico, attraverso l'esperienza di suoni prodotti e fruiti digitalmente, correlati a spazi acustici dei quali si fa esperienza mediata, porterebbe a configurare degli ascoltatori emotivi, non in grado di valutare o descrivere la loro esperienza uditiva. Se quindi questo, da un lato, porterebbe ad una maggiore contingenza dei processi di ascolto ma anche del modo di esperire lo spazio, sempre più incentrato sul singolo individuo, dall'altro lato paradossalmente condurrebbe ad un depauperamento dell'ambiente sonoro normalmente esperito, e quindi ad un minore varietà delle esperienze sonore, traducibili in una minore "consapevolezza" dello spazio in generale.

Ma d'altronde se accettiamo come frame teorico di riferimento il fatto che questo cambiamento sia il prodotto della coevoluzione e della co-determinazione tra differenti dimensioni (e talvolta gli autori non paiono essere sempre coerenti con questo assunto), non possiamo non considerare che si tratti di nuove, diverse modalità di sentire, percepire, fare esperienza, immaginare lo spazio. Piuttosto mi paiono interessanti (per qualcuno forse anche preoccupanti) i possibili sviluppi in chiave strategica che l'applicazione dei dettami di un'architettura che sappia valorizzare anche i propri elementi sonori in chiave emozionale potrebbe avere ed in parte ha già. Penso, ad esempio, a quelle correnti del marketing che si autodefiniscono sensoriali, emozionali, ecc., oppure all'effetto di immersività ricercato dall'industria cinematografica a partire dal Dolby Surround per arrivare fino

all'IMAX, nel quale la panoramizzazione dello sguardo si accoppia ad una sorta di panoramizzazione dell'ascolto.

Insomma, l'analisi del rapporto tra le diverse dimensioni sensoriali, l'esperienza e la creazione di un differente concetto di spazio è solo all'inizio.