

# La dimensione aurale

## Nota per un'urbanistica sensoriale

*di Andrea Mubi Brighenti*

Pecqueux, Anthony (a cura di)  
*Les bruits de la ville*  
 «Communications» [numero monografico], 90  
 Paris, Seuil, 2012, 232 pp.

Il rapporto tra la città e la dimensione percettiva sensoriale è un tema ampio che suscita sempre più interesse tra gli studiosi. Attraverso il prisma della dimensione sensoriale («estetica» in senso letterale) è infatti possibile scomporre e ricomporre tutte le tensioni culturali che caratterizzano la modernità. Si consideri ad esempio la tensione tra l'anestesia e l'iperestesia urbana. Da un lato, il processo di civilizzazione teorizzato da Norbert Elias (1939) dovrebbe condurre logicamente a una tendenziale e progressiva anestetizzazione, o se si vuole sterilizzazione, degli spazi urbani, epurati da tutte le manifestazioni sensoriali «eccessive» – tendenza accompagnata inoltre da un progressivo abbassamento delle soglie percepite come eccessive (basti pensare solo alla intolleranza verso il fumo nei luoghi pubblici). Dall'altro lato, tuttavia, una spinta verso l'eccesso sensoriale, o iperestesia, sembra connaturato all'esperienza urbana stessa: come analizzato classicamente da Georg Simmel (1903), l'abitante urbano compie un costante lavoro «intellettuale» volto a creare delle protezioni contro gli eccessi sensoriali dell'ambiente metropolitano, definito non semplicemente dalla quantità degli stimoli sensoriali bensì dal loro ritmo e dalla loro imprevedibilità che corrispondono a un «consumo di consapevolezza» del singolo ben superiore a quello richiesto all'abitante rurale.

Naturalmente carenza ed eccesso sensoriale costituiscono solo indicazioni quantitative di massima, che andrebbero integrate da uno studio delle qualità, ovvero del modo in cui rumori, odori, sapori, contatti e visioni vengono anzitutto definiti, classificati, diversificati, circoscritti, misurati, regolati, gestiti, per poi essere utilizzati ora come utensili ora come armi, ora come strumenti di sfida simbolica ora come funtori di valorizzazione dei luoghi, in una costante modulazione del bilanciamento, inerente alla vita urbana, tra bisogno di sicurezza (controllo) e ricerca di avventura (spettacolo). Sulla base di queste semplici osservazioni disporremmo già di elementi a sufficienza per configurare i lineamenti e i contenuti

di una «urbanistica sensoriale» – per renderci subito conto di quanto tale modo di comprensione dell'urbano fosse stato già preconizzato da Walter Benjamin (1974) nei suoi ritratti di città risalenti agli anni Venti. Vale solo la pena osservare, in tal senso, come la teoria sociale dell'urbano in Benjamin sia ben più ampia di quanto la frusta immagine del *flâneur* che ci è stata consegnata dalle mille introduzioni alla teoria urbana lasci credere.

L'ultimo numero della rivista «Communications», coordinato da Anthony Pecqueux, mostra bene quanto la questione del controllo dei suoni all'interno della città fornisca un importante campo di applicazione per un'urbanistica sensoriale. Intesa come esperienza acustica, la città si compone in effetti di un continuo di ambienti sonori che non cessano di riversarsi gli uni negli altri, ciascuno dei quali si compone a propria volta di elementi eterogenei e coesistenti, e può pertanto essere definito una «ecologia». La questione della «misura» dei suoni e dei rumori – vale a dire dei loro rapporti, della loro gerarchia, dei loro sconfinamenti e contenimenti – all'interno dell'ecologia sonora urbana diviene perciò essenziale: il rapporto tra le diverse emissioni sonore chiama inevitabilmente in gioco il rapporto tra diversi attori sociali, la loro rispettiva «autorità» (corrispondente al grado di legittimità delle diverse attività umane) e le loro politiche di definizione (corrispondente a diverse strategie di «qualificazione» dei rumori in questione, a cominciare dalla distinzione stessa tra suono e rumore).

In ultimo, questi rapporti rispecchiano differenti concezioni della città di cui diversi gruppi e attori sociali, a livello più o meno consapevole e più o meno esplicito, si fanno portatori. Al proposito, Pecqueux (2012, 6) prende le mosse da un paradosso, o meglio un'aporia, tra, da un lato, una città ricorrentemente percepita e descritta come «troppo rumorosa» e, dall'altro, l'impossibilità di concepirne una totalmente silenziosa, tanto il rumore è intrinseco alla vita urbana. Così se il rumore pertiene alla serie delle *nuisances* quotidiane del vivere urbano, oggetto di elezione del piagnisteo e della protesta di ogni buon cittadino, il silenzio evoca la città fantasma che ricorre nei suoi incubi e nell'immaginario apocalittico collettivo, il guscio vuoto di edifici che riducono il territorio urbano a una muta rovina. Tuttavia sappiamo anche che la definizione e il significato del rumore sono culturalmente mutevoli. Al *soundscape* urbano corrisponde in ogni epoca uno specifico «orecchio urbano» del cittadino. I lavori di storici quali Jean-Pierre Gutton (*Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore* [2000]) e Bruce Smith (*Acoustic World of Early Modern England* [1999]) hanno mostrato la diversa funzione dei suoni nel corso della storia moderna della città europea. Negli spazi urbani aperti, i suoni animali, la voce umana (dai banditori ai venditori di strada, dalle conversazioni private alle liti tra vicini) e gli strumenti (dalle campane ai tamburi) formavano un tessuto di rumori semanticamente connotati, in grado di contenere informazioni sulle attività e la vita stessa della città.

Alcuni autori hanno di conseguenza proposto di contrapporre a un rumore significativo della tradizione un rumore essenzialmente asignificativo corrispondente al portato della modernità (epitome ne sarebbe in questo senso, il rumore del traffico automobilistico). Evidentemente però anche questa distinzione è relativa a un orecchio in grado, o non in grado, di leggere il «senso» di un ambiente, ovvero anche di ascrivervene uno (si potrebbe infatti subito aggiungere che il rumore del traffico è in realtà molto significativo per un numero rilevante di attori sociali). In riferimento a questo problema, un urbanesimo sensoriale dovrebbe però anche consentirci di capire che, oltre i cinque sensi percettivi, e proprio *attraverso* essi, esiste per l'abitante urbano un *sesto senso*, un senso di orientamento, un *senso pratico* che da un dato paesaggio sonoro è in grado di estrarre delle indicazioni, una coordinazione, un ritmo, o forse meglio un *taskscape*, un paesaggio di attività significative. L'udito, come nota Agnès Levitte nel suo contributo al numero di «Communications», è estremamente importante nel sostenere la navigazione ordinaria del pedone nello spazio urbano aperto. Oltre a ciò, si dovrebbe aggiungere che l'udito determina delle vere e proprie «comunità acustiche» che utilizzano le *affordances* e le occorrenze sonore per rendere possibile la coordinazione tra i membri della comunità nello svolgimento di dati compiti o routine.

Ma il paesaggio sonoro non è solo di tipo funzionale, o non lo è sempre in modo preponderante e univoco. Al contrario, esiste sempre un insieme di qualità difficilmente strumentalizzabili e, soprattutto, sembra esservi in ogni paesaggio sonoro qualche elemento unificante che lo rende riconoscibile, identificabile, in grado di marcarne e per così dire *contrassegnarne* l'identità. Questa è del resto la qualità che Simmel (1913) attribuì alla nozione di paesaggio, ed è curioso constatare che il termine tedesco con cui Simmel designò il contrassegno singolare di un paesaggio, *Stimmung*, appartenga precisamente al registro acustico (al punto che si potrebbe tradurre la *Stimmung* come la *vocazione* di un paesaggio). Oggi la nozione di *ambiance*, la cui genealogia è accuratamente tracciata da Jean-Paul Thibaud in un altro articolo del numero di «Communications» (si tratta di un termine moderno, che pare essere stato introdotto inizialmente negli ambienti letterari simbolisti di fine Ottocento), viene vieppiù utilizzata per indagare quel contrassegno singolare che identifica uno spazio e lo rende distinto (con Benjamin [1935], si potrebbe parlare persino di *aura*, nel senso che ogni *soundscape* è l'originale di se stesso). Thibaud, che tra l'altro lavora in un *laboratoire* interamente consacrato allo studio di questa prospettiva di ricerca, il CRESSON di Grenoble, descrive l'*ambiance* come il «basso continuo» o «la tela di fondo» di un ambiente sonoro, che ne costituisce la tonalità affettiva dominante. Prima ancora che attraverso la veicolazione di un significato simbolicamente codificato, le *ambiance* si costituiscono affettivamente, in presa diretta sui corpi e le loro reazioni immediate – anche se, in un altro contributo, Philippe Woloszyn sembra tentare un recupero del primato della dimensione simbolica attraverso la nozio-

ne di «ambiotopo», che dovrebbe indicare la «territorialità identitaria e culturale» corrispondente a una *ambiance*.

Da un punto di vista analitico, mi sembra si possa dire che una questione centrale nelle territorializzazioni sociali delle dimensioni sensoriali abbia a che fare con il fatto che i limiti e le soglie tra i diversi domini percettivi non sono necessariamente coincidenti. In termini più semplici, una barriera visuale può non coincidere con una barriera sonora, né una barriera sonora con una olfattiva, e così via. L'udito e l'olfatto, in particolare, sono dei sensi difficili da circoscrivere e che tendono a «infiltrarsi». Questo semplice fatto ha delle conseguenze significative: l'ecologia sonora urbana è intrinsecamente attraversata da contestazioni, controversie, conflitti e inevitabilmente anche collusioni di confine. Come osserva infatti Pecqueux,

lo spazio pubblico urbano non si compone unicamente di una giustapposizione di bolle private, ermetiche le une rispetto alle altre; per lo più continuiamo a condividere un medesimo spazio sensibile, anche se ciascuno di noi occupa in esso una posizione specifica che può cambiare la prospettiva sull'insieme (2012, 13).

Lo spazio pubblico è spazio comune, necessariamente condiviso, spesso malvolentieri. Si delinea di conseguenza una precisa rilevanza *politico-morale* del suono: vi sono suoni legittimi e illegittimi, suoni buoni e cattivi, suoni accettati e inaccettabili. Sin dalla fine dell'Ottocento, di fronte all'avanzare del suono meccanico della modernità, gli «urbanofobi» si sono fatti interpreti di una preoccupazione che si è progressivamente configurata come ciò che oggi chiamiamo «inquinamento ambientale» e che mira a «civilizzare» lo spazio urbano abolendone la «cacofonia», ovvero silenziandolo («La cultura – scrisse Theodor Lessing (1908), fondatore nel 1908 della prima lega antirumori, l'*Antilärmverein* – è un'evoluzione verso il silenzio!»). Di converso, gli «urbanofili» si sono spinti fino alle famose celebrazioni del rumore meccanico compiute dai poeti futuristi; non è difficile infatti comprendere l'associazione tra rumore, azione, dinamismo (la città che mai non dorme) e tensione produttiva (per non parlare della guerra).

L'idea di «disturbo inevitabile», riflette Pecqueux, emerge come un *trade-off* o un compromesso tra queste diverse istanze. Si dovrebbe aggiungere che ogni compromesso transita di fatto per una misurazione, più o meno esplicita, più o meno formalizzata e più o meno tecnicizzata (si consideri che i sistemi attuali di misurazione del rumore sono stati introdotti solo a partire dagli anni venti del Novecento). La rilevanza della misura è a ogni modo, come già si diceva, centrale: da un lato la «fastidiosità» del rumore e l'esigenza di una sua limitazione, dall'altro l'inevitabilità del rumore nella città industriale moderna, le questioni più spinose sono quelle relative alle soglie e i limiti dell'accettabilità di vari tipi e quantità di rumori. L'elemento tecnico ha qui solo una valenza intermedia, poiché,

anche una volta definita una procedura affidabile di misurazione, resta la questione delle percezioni soggettive e delle «irritazioni» episodiche o sistematiche. Ci troviamo in altre parole di nuovo di fronte a un problema di gestione delle distanze critiche, il che ci conferma quanto, in senso specifico, l'ecologia sonora sia una formazione territoriale a pieno titolo.

La politica dei rumori ha proceduto così, e in effetti ancora procede, per dibattiti, malcontenti, lamentele, mobilitazioni e crociate che hanno inevitabilmente chiamato in causa i saperi esperti di ingegneri, medici, ispettori sanitari, biologi, architetti, pianificatori e giuristi. Per un esempio di questi ultimi, si veda in «Communications» il pezzo di Véronique Jaworski a proposito della normativa francese sui rumori che, in particolare attraverso il codice dell'ambiente, inquadra il fenomeno come «un problema di società, di salute, di qualità della vita e di esercizio dei diritti individuali». Più in generale, non mancano eccellenti ricostruzioni storiche di questi dibattiti: ad esempio, lo storico urbano Peter Payer (2007), in *The Age of Noise*, un articolo pubblicato nel «Journal of Urban History», ha ricostruito la *querelle* sui rumori nella Vienna a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, mentre la storica della scienza Karin Bijsterveld (2008) ha tracciato un grande affresco della percezione pubblica del rumore nel corso del Novecento in *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Anche un sommario elenco di casi tratti da queste ricerche può dare un'idea dell'ampiezza delle questioni sensibili: abitare nei paraggi di infrastrutture e strutture acusticamente invadenti come aeroporti, autostrade, ferrovie, stazioni, o nei paraggi di locali pubblici, discoteche, pub e altri luoghi ricreativi assortiti evidenzia bene il rapporto di quantomeno parziale incompatibilità tra le funzioni abitativa, produttiva e ricreativa negli spazi urbani (un'interessante variabile di classe si inserisce qui, considerato che, se in periferia ci si ritrova spesso a vivere a ridosso di grandi installazioni industriali, nei centri storici i livelli di tolleranza sono molto più bassi e ci si lamenta dei ventilatori degli impianti di condizionamento). Se il traffico stradale – fatto di rumori di motori, clacson e sirene – e il traffico aereo rappresentano la quintessenza del «disturbo inevitabile» urbano, non si tratta affatto di un rumore asignificativo, come già detto. Ad esempio il rumore della retromarcia dei camion si pone chiaramente in un inquadramento di tipo «securitario», mentre gli attraversamenti pedonali sonori per non-vedenti rinviano a un inquadramento del tipo «equità nell'accessibilità allo spazio pubblico». Più aperti a controversie sono i casi dei musicisti di strada (rinvio al proposito al capitolo scritto da Claudio Coletta, Francesco Gabbi e Giovanna Sonda nel volume da me curato *Il muro e la città*, 2009) e delle pubblicità sonore nelle stazioni ferroviarie, che sollevano la questione del tipo di legittimazione, dell'autorità legittimante nel controllo degli spazi, a cominciare dalle componenti sensoriali di questi spazi.

Le diverse popolazioni presenti nello spazio urbano si connotano per atteggiamenti sonori differenti – persino, si potrebbe dire, per un'impronta sonora

specifica che si carica di significati politico-morali. L'urbanità munito di iPod è stato descritto da Michael Bull (2007) e da David Beer (2010) come il prototipo di un atteggiamento di *retreatism*, di secessione dall'ambiente circostante. Ma che dire invece dell'uso dello smartphone con funzione altoparlante utilizzato dagli *youngster* come nuovo *ghetto blaster*, in un atteggiamento che si potrebbe definire di *urban showing off* sonoro? In questi casi, ci si circonda di un suono come di un profumo particolarmente pungente come ambasciatore della propria apparizione. Pertanto, possiamo osservare che in tutti i registri sensoriali, e non solo in quello visuale, si sviluppano delle politiche di visibilità. Nei luoghi di consumo – quei *retail spaces* recentemente analizzati così bene da Mattias Kärholm (2012) in *Retailising Space* – la *muzak* è l'onnipresente tappezzeria sonora che tende a divenire invisibile. Al contrario, i grandi eventi urbani mettono in atto dei momenti eccezionali supervisibili che sospendono l'economia politica quotidiana del suono, irrompendo nello spazio urbano con megaconcerti, parate e manifestazioni di variegata persuasione politica e diversa portata commerciale. Un ultimo ma fondamentale accenno andrebbe fatto all'impiego del rumore come strumento offensivo, o persino bellico: a volte infatti la dimensione del «disturbo» inerente al rumore è deliberatamente capitalizzata e piegata a un uso specifico, come nel caso dei «cannoni sonori» utilizzati dalla polizia nel controllo delle manifestazioni, e che producono reazioni di paralisi, shock e vomito nelle vittime, o persino dei sistemi di «dissuasione» (tipico frutto perverso della cosiddetta «criminologia situazionale») come l'*ultrasonic teenage deterrent*, che cerca di tenere lontani gli assembramenti di ragazzini attraverso l'installazione di emettenti di frequenze sonore acute che sono udite con maggiore intensità fino ai vent'anni di età. Questi esempi (un altro più mite sarebbero forse le sirene degli antifurti) sembrano corroborare l'ipotesi – che, da lettore di Deleuze, mi è particolarmente cara – del primato della dimensione affettiva del suono su quella simbolica: per quanto il materiale sonoro possa sempre venire articolato come un linguaggio, esso funziona anzitutto in presa diretta, senza alcuna mediazione, sui corpi e sulla loro capacità di sentire.

## Bibliografia

- Beer, D. (2010) *Mobile Music, Coded Objects and Everyday Spaces*, in «Mobilities», 5(4), pp. 469-484.
- Benjamin, W. (1935) *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1974.
- Benjamin, W. (1974) *Immagini di città*, Torino, Einaudi.
- Bijsterveld, K. (2008) *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., The MIT Press.

- Bull, M. (2007) *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, London-New York, Routledge.
- Coletta, C., Gabbi, F. e Sonda, G. (2009) *Muri come trame e infrastrutture urbane*, in A.M. Brighenti (a cura di) *The Wall and the City/Le mur et la ville/Il muro e la città*, Trento, professionaldreamers.
- Elias, N. (1939) *Über den Prozeß der Zivilisation*, trad. it. *Il processo di civilizzazione*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Gutton, J. (2000) *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Presses universitaires de France.
- Kärholm, M. (2012) *Retailising Space*, Burlington, Ashgate.
- Lessing, T. (1908) *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, München, Bergmann Verlag.
- Payer, P. (2007) *The Age of Noise: Early Reactions in Vienna, 1870-1914*, in «Journal of Urban History», 3 (5), pp. 773-793.
- Simmel, G. (1903) *Die Großstädte und das Geistesleben*, trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995.
- Simmel, G. (1913) *Die Philosophie der Landschaft*, in *Bücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, Koehler Verlag, 1957.
- Smith, B. (1999) *Acoustic World of Early Modern England*, Chicago, University of Chicago Press.

