

**FIELD RECORDING COME RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO
IL PROCESSO ARTISTICO NELLE REGISTRAZIONI SUL CAMPO****FIELD RECORDING AS A REPRESENTATION OF THE WORLD
THE ARTISTIC PROCESS IN FIELD RECORDINGS**

GIUSEPPE DI TARANTO; PAOLO MONTELLA

Abstract (IT): Un racconto, anche quando non ha un respiro poetico, è sempre una rappresentazione soggettiva del mondo. Inoltre, nel laboratorio elettroacustico, è possibile rappresentare sonicamente qualsiasi evento che si dà “naturalmente” senza attingere nulla dal suono della materia che lo compone. Di conseguenza, una rappresentazione del mondo sotto forma di arte sposta la realtà da un piano di assoluta integrità e aderenza con se stessa a un piano metaforico e simbolico. Seguendo questo motivo alla luce delle pratiche di Field Recording, questo articolo analizza il rituale delle registrazioni sul campo come un processo compiuto che ci costringe a variare all'infinito la rappresentazione discreta di una continua apparenza. Attraverso il registratore in quanto medium, siamo disposti a percepirla come un paradigma musicale che ne detta la sintassi, le connessioni e le funzioni strutturali. L'articolo introduce poi possibili sviluppi sul ruolo che il compositore elettroacustico svolge in questa poetica e sulle implicazioni politiche che derivano dal grado di aderenza alla realtà di questa specifica edificazione del mondo. Un processo di decostruzione del rapporto tra musica acusmatica e dispositivi tecnologici complessi in favore di una popolare bassa fedeltà, può rappresentare una scommessa importante che tange trasversalmente sia il piano estetico che quello politico.

Abstract (EN): Even when lacking a poetic breath, a narrative is always a subjective representation of the world. Furthermore, in the electroacoustic laboratory, it is possible to sonically represent any event that occurs "naturally," without drawing on the sound of the matter that composes it. Consequently, a representation of the world in the form of art shifts reality from a plane of absolute integrity and adherence to itself to a metaphorical and symbolic plane. In the context of Field Recording, this article analyzes the ritual of field recordings as a completed process that forces us to endlessly vary the discrete representation of a continuous appearance. Through the recorder as a medium, we are willing to perceive it as a musical paradigm that dictates its syntax, connections, and structural functions. The article also introduces possible developments on the role that the electroacoustic composer plays in this poethics and on the political implications that derive from the degree of adherence to the reality of this specific world construction. A process of deconstruction of the relationship between acousmatic music and complex technological devices in favor of low-fi can represent an important challenge that touches both the aesthetic and political plans.

Keywords: Field recording, representation, recording, electroacoustic, composing.

FIELD RECORDING COME RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO IL PROCESSO ARTISTICO NELLE REGISTRAZIONI SUL CAMPO

GIUSEPPE DI TARANTO, PAOLO MONTELLA

Mondo, percezione e rappresentazione

*La poesia in senso generale può essere definita
come l'espressione dell'immaginazione¹*

C'è forse un motivo sotteso per cui il mare, un tramonto, i colori dell'alba diventano ogni volta nella voce di un poeta un canto nuovo che suscita il piacere dell'animo. Si potrebbe dire lo stesso dell'amore, cantato chissà quante volte dai mille versi di altrettanti mille poeti, eppure risonante. Proveremo a seguire questo motivo nel rapporto che lega insieme il mondo, la percezione di esso e la sua rappresentazione alla luce poi dell'esperienza maturata all'interno del campo del *field recording*.

Ogni artista, ma se vogliamo ogni uomo che fa un racconto di sé e del mondo che lo circonda, ha la necessità di rappresentarlo. Un racconto, anche quando non ha un respiro poetico, è sempre una rappresentazione soggettiva del mondo. Potremmo dire che il mondo agisce tramite la percezione sulla coscienza e lì lascia la sua impronta, che una volta interiorizzata viene restituita nella forma di una rappresentazione filtrata, mediata, di essa. Questo ci offre due importanti possibilità. La prima è che non è

¹ Shelley, P. B. (2020) «In difesa della poesia» *Poesia, rivista internazionale di cultura poetica*, numero 1, Crocetti Editore, cit. p. 5.

necessario il mare o il tramonto *hic et nunc* per farlo vedere, come allo stesso modo, possiamo rappresentare sonicamente un tuono, una porta che sbatte, un treno o qualsiasi evento che si dà “naturalmente”, senza usare nulla del tuono, del treno o del legno della porta. La seconda è che questa rappresentazione, filtrata, come abbiamo detto, dalla soggettività della coscienza, si offre non come mera realtà, ma come metafora o simbolo di essa, donandogli, innanzitutto comunicabilità universale, poi carattere nuovo, risonante e sciolto dal contesto originario. È come se l'uomo fosse uno strumento su cui agiscono una serie di impressioni esterne - ma anche interne - e da queste ne scaturisse una terza, come espressione della sua rappresentazione. «*Come un'arpa eolia percorsa da vento eternamente mutevole, che la muove con il suo moto a una melodia in perpetuo mutamento*»² producendo al contempo una sorta di armonizzazione attraverso una tensione interiore che punta alle impressioni scaturite. Questa tensione interna verso le impressioni è proprio tutto quel movimento di interazione, elaborazione e filtraggio che compie la coscienza con movimento e vita intrinseca rispetto allo stimolo esterno. Il risultato è la restituzione, come rappresentazione dell'intero processo, espressa nel linguaggio, o in qualsiasi altra forma espressiva. «*Il linguaggio e i gesti, assieme alle imitazioni plastiche o pittoriche, diventano l'immagine dell'effetto combinato di quegli oggetti*»³ [che si imprimo] e del modo in cui la coscienza li percepisce.

Ora, il processo che abbiamo descritto ci offre la possibilità di capire che una rappresentazione del mondo sotto forma di poesia, musica, pittura o altro, sposta la *realtà* da un piano di assoluta integrità e aderenza con se stessa a un piano metaforico e simbolico. Questo è un tratto importantissimo in ogni prodotto della coscienza

² Ibidem, cit. p. 5.

³ Ibidem, cit. p. 5.

umana, sia esso artistico, ma anche sociale, storico o culturale nel senso più generale del termine. Il simbolo è qualcosa che si avvicina molto a una dimensione archetipica e mitica che, potremmo dire, nell'infanzia della società è la forma più immediata di poesia.

Ciò che è rappresentazione del mondo, viene sempre espresso dall'uomo mediante miti e simboli, sia nelle religioni, sia nell'arte che nei sistemi di pensiero. L'essere umano è sempre vissuto attraverso di essi, la simbolizzazione dell'espressione linguistica, come adesione a un processo spontaneo a-razionale è una costante umana⁴.

Nei poeti, questa costante è solo ulteriormente mediata da una serie di altri strumenti quali la parola, il segno, la prosa o il ritmo ed elevata a un ulteriore livello di sublimazione. Questo fa sì che, in una fase di infanzia dell'umanità, ogni autore sia anche necessariamente un poeta - poiché la lingua stessa è poesia⁵ - ed essere poeta significa cogliere il vero e il bello e cioè il bene innato che esiste nel rapporto tra l'esistenza e la percezione, poi tra la percezione e l'espressione⁶. A un'altra età dell'uomo il linguaggio del poeta, pur allontanandosi da quella totale aderenza al vissuto che fa del linguaggio primordiale poesia, non trascurava la dimensione metaforica, anzi se la porta dietro come vera essenza della sua rappresentazione soggettiva del mondo, il *proprio* dire poetico.

Il loro linguaggio [dei poeti] è vitalmente metaforico, cioè sottolinea le relazioni fra cose fino ad allora incomprese e perpetua la loro comprensione finché le parole che le rappresentano diventano, nel tempo, simboli per parti o classi di pensieri invece di immagini di pensieri integre⁷.

⁴ Sicuteri, R. (1979) *Astrologia e mito, simboli e miti dello zodiaco nella psicologia del profondo*, Roma: Astrolabio Ubaldini, cit. p. 8.

⁵ Per Shelley la lingua originale è direttamente riferita all'impressione della fonte sulla coscienza. Il "dire" originario è sempre poetico nella misura in cui, rappresentando il mondo, lo edifica.

⁶ Shelley, P. B. (2020) «In difesa della poesia» *Poesia, rivista internazionale di cultura poetica*, numero 1, Crocetti Editore, cfr. p. 6.

⁷ Ibidem, cit. p. 6.

Field recording, percezione e rappresentazione

Abbiamo visto che nella rappresentazione del mondo, sia essa artistica o meno, avviene un'operazione di filtraggio che ci offre la possibilità di far vedere all'osservatore il mondo attraverso la serratura della nostra porta d'ingresso a esso. In questo processo si racchiude l'essenza dell'originalità di qualsiasi operazione poetica che è a questo punto una vera e propria edificazione del mondo. In questo senso non abbiamo la necessità di far aderire la realtà alla nostra rappresentazione di essa. Questa operazione avviene, praticamente in ogni tipo di creazione, dalla semplice canzone, al *Wozzeck* di Berg, che pure tratta di fatti storicamente attaccati a una realtà sociale e umana, ma che grazie all'arte del compositore può spostarsi su di un livello di rappresentazione, che non falsifica la veridicità storica e allo stesso tempo restituisce questa, in un'altra forma. Senza scomodare Berg, anche nella nostra esperienza personale abbiamo esperito questa caratteristica dell'attività creativa. In una canzone scritta anni fa, dal titolo *Transkei*⁸, abbiamo raccontato la storia di un migrante sudafricano, Jerry Masslo, scappato dall'apartheid negli anni '80. In questa narrazione, non abbiamo affatto avuto la necessità di aderire al soggetto raccontato. È una storia che passa attraverso il filtro della creatività, dell'immaginazione, della sensibilità, di altre narrazioni a riguardo ovvero di tutte le parti fisiche, spirituali e mentali messe in gioco. Dunque ne abbiamo fatto una rappresentazione. Se invece *Transkei* fosse stata, per assurdo, la voce stessa di Jerry Masslo? È possibile confrontare la mediazione del registratore - e del lavoro di ripresa - a tutto quel processo descritto fino a ora e così caratteristico della sensibilità e della coscienza dell'uomo?⁹ Le questioni messe in gioco fino a questo momento vertono proprio

⁸ La bestia Carenne (2014) *Catacatasc*, Napoli, Bulbart/Resisto.

⁹ Fino a questo momento abbiamo considerato le registrazioni sul campo come un processo neutro per questioni puramente speculative. Abbiamo infatti deciso di snellire questo aspetto per rendere più

attorno a queste domande, che potremmo sintetizzare in una sola: che rapporto ha il *field recording* con la realtà rappresentata?

La registrazione di un evento, in questo caso una registrazione di tipo sonoro, è già di per sé la rappresentazione di quell'evento e sembra avere un rapporto di aderenza con questo, molto più forte di qualsiasi altro tipo di rappresentazione. Questo porta il *field recording* a essere più vicino a qualcosa come la fotografia o il documentario, che a una rappresentazione teatrale. Dicendo ciò, non vogliamo assolutamente allontanare questo tipo di rappresentazioni - fotografica e documentaristica - dall'essere arte, al contrario, misurare la cifra di questa possibilità. Tornando alla storia di Masslo, per restituirla sciolta dal contesto di origine, abbiamo dovuto fare una serie di operazioni che hanno reso possibile la significazione di quella attraverso la forma canzone. E come abbiamo visto il processo che sottende a questo risultato, seppur abbastanza naturale e immediato per chi si cimenta in questioni di creatività, ha una serie di passaggi. Questi passaggi rendono possibile la trasposizione di quella storia da un piano di aderenza alla realtà ad uno di sublimazione a essa, operando una sorta di traduzione. Questa sublimazione-traduzione è ciò che nella capacità di un compositore fa di quella realtà qualcosa di artisticamente pregnante. Per quanto riguarda il *field recording*, potremmo dire, che si crea all'interno di questo processo, una sorta di cortocircuito che rende più difficile o quanto meno problematica questa traduzione e dunque la sua gravidanza artistica. È molto esaustivo a riguardo un passo de *L'arca dei suoni originari* di David Monacchi:

immediata questa parte dell'analisi. Ovviamente, il tecnico o il compositore opera già una mediazione in fase di ripresa: scegliendo il luogo dove registrare, posizionando i microfoni o selezionando i dispositivi da usare. Sono comunque tutti aspetti che aiutano a delineare il *field recording* come un operazione in sé "conclusa".

Le registrazioni che avevo riportato a casa erano talmente esuberanti che chiunque le ascoltasse si entusiasmava. Erano ritratti sonori vivi, ma soprattutto possedevano un potere di comunicazione fortissimo, facevano viaggiare l'immaginazione. I miei colleghi e amici musicisti rimasero tutti molto colpiti. Pensavo quello di cui ero convinto anche io: eravamo di fronte a una forma di suono organizzato, di musica. La constatazione, invece di confortarmi, mi gettò mano a mano, nei mesi successivi, in un dilemma: io, come compositore, come musicista, cosa ci dovevo fare con quelle registrazioni?¹⁰.

Di fronte a un materiale di questo tipo, il problema non si pone tanto in relazione alla possibilità di tradurlo all'interno di un lavoro compositivo, quanto in quello di decontestualizzarlo dalla sua origine, dato che il suo significato è precisamente auto-coincidente con se medesimo e di una pregnanza tale da sembrare strutturato. Si tratta di capire se esiste un significato che vada oltre la rappresentazione e una rappresentazione che vada oltre il significato, per chiarire in che misura questo lavoro possa avere un respiro al di là di se stesso.

A questo punto, il *field recording*, sembrerebbe essere già un lavoro concluso all'atto della registrazione, addirittura senza neppure il bisogno di un montaggio. Un'esperienza complessa che vive delle sue ritualità, di un profilo tecnico specializzato, di soddisfazioni paragonabili a quelle della creazione artistica. Ora, ribaltando questa osservazione, potremmo anche dire il contrario. Proprio nella misura in cui questa tecnica sembra condurre immediatamente a un lavoro concluso, ha in sé una portata non esaustiva. Estremizzando i poli potremmo sfruttare questa apparente vocazione all'essere concluso come capacità di non essere esaustivo e cioè di presentarsi come materiale tematico da portare alle estreme conseguenze della variazione continua, della elaborazione motivica, dello sviluppo, della manipolazione elettroacustica, delle forme e delle tecniche musicali *tout court*. Se vogliamo, infatti, anche un profilo melodico costruito con maestria è qualcosa di concluso, che proprio

¹⁰ Monacchi, D. (2019) *L'arca dei suoni originari*, Milano: Mondadori, cit. p. 93.

nella forma della variazione continua, ad esempio, trova il germe autogenerativo.

L'arte dei suoni fissati di Chion

Michel Chion si pone da subito critico nei confronti del primato della fonte sonora rispetto alla natura della musica concreta. Nel testo *L'arte dei suoni fissati* leggiamo, «*il malinteso in questione è quello di definire questa musica secondo delle fonti sonore e non secondo la sua natura: quella di un'arte dei suoni fissati*»¹¹. Questa dichiarazione è a nostro avviso importante per due motivi. Innanzitutto definisce da subito e in maniera chiara la posizione di Chion rispetto a tutta una tradizione che vede nella musica concreta un collage di elementi preesistenti. Definizione utilizzata da Pierre Schaeffer e responsabile, contro il suo volere, di una serie di malintesi e di fraintendimenti sulla natura e sulla definizione della musica concreta. In secondo luogo, ed è questo un tratto importante nella nostra indagine, definisce una precipua esigenza di Chion, un'esigenza di carattere fondativo¹². Che la novità assoluta della musica concreta, per Chion - contro tutti i malintesi - non si collochi nella *fonte*, ma nel fatto che il suono stesso è registrato, offre al compositore la possibilità di fondare questa musica rispetto alla sua natura e non a partire da suoni trovati o *cacciati*. Così facendo la musica concreta non si riduce a un rinnovamento della libreria a disposizione del compositore ma si libera alla luce delle potenzialità di suoni incisi su un supporto. Nel compiere questa operazione, Chion sposta l'ago della bilancia dall'origine fisica del suono al nastro. Questo spostamento risulta essere di primaria

¹¹ Chion, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma: Edizioni Interculturali, cit. p. 26.

¹² A riprova del carattere fondativo, Chion si pone più volte la questione della definizione del genere e cioè quella di nominare questa musica in un modo e non in un altro.

importanza poiché connota esteticamente l'azione del compositore e manifesta una seconda esigenza di Chion, in questo caso di carattere estetico.

Questa seconda esigenza, che è contigua a quella fondativa, nasce dal bisogno di legittimare con fermezza un'estetica del suono che è aggrappata a se stessa e non ha bisogno di essere appoggiata a una realtà esterna o altra rispetto a sé. Ecco perché Chion afferma che non sono molti i suoni che raccontano qualcosa della loro vera origine ed ecco perché parla di *cacciatore di suoni* in senso critico. Non è raro, in analisi, ritenere poco rilevante dove, come, quando o perché quel suono sia stato raccolto, ma la sua collocazione e manipolazione all'interno di una forma. Nel caso di Chion, addirittura, questa liberazione avviene prima del processo di manipolazione, quando dice che la fonofissazione è anche ragione della perdita del legame tra il suono registrato e la sua origine. L'errore del compositore, secondo Chion, infatti, è quello di ricercare, narrare e descrivere quella origine a tutti i costi e non riuscire a separare l'ambito di una musica "aneddotica" da una "non narrativa". La difficoltà è quella di non riuscire a emanciparsi dal legame causale con la fonte o perlomeno di situarla su di un altro piano. Sciogliendo quest nodo si guadagna quella libertà necessaria a ogni artista di restituire e rappresentare soggettivamente o anche di manipolare liberamente il suono concentrandosi sulla forma, la dinamica e la materialità di un fenomeno sonoro in modo da generare realtà così rese a sé stanti¹³.

Ora, alla luce di questa posizione, come si collocano le pratiche di *field recording* che sembrano avere con la realtà un rapporto di aderenza così importante? Troviamo la risposta a questa domanda in un cambiamento di paradigma. Se la necessità di Chion

¹³ Chion, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma; Edizioni Interculturali, cfr. pp. 49-50.

è di carattere fondativo ed estetico, nel caso della *registrazione sul campo* l'esigenza si sposta all'interno di un piano che potremmo definire di *orizzonte di senso*. Non si pone qui un'istanza estetica o fondativa, ma ci si riferisce alla *fonte* come *orizzonte di senso*. Non è un materiale sonoro come *oggetto*, ma un campo, un contesto, un ambiente, uno spazio. Nella stessa locuzione di *field recording*, "field" è esattamente il campo di cui stiamo parlando. Dunque il problema non è più la *fonte* in quanto origine del suono, ma la *fonte* in quanto *orizzonte di senso*, riferendoci a questa parola rispetto alla sua fisionomia non solo estetica ma anche etica, pratica, politica, materiale. Così ci si spalanca dinnanzi tutto un orizzonte di senso.

Il campo dunque chiede al compositore di essere considerato, il *field recordist* ha la necessità di confrontarsi con il campo per esperire il fenomeno.

[...] ho fatto ricorso a un altro concetto preso a prestito dalla percezione visiva: il rapporto figura/sfondo. [...] la figura è il punto focale dell'interesse, mentre lo sfondo è il contesto, l'inquadramento generale. A questi due primi termini se ne aggiunse successivamente un terzo, il campo, per indicare il luogo in cui si svolge l'osservazione. È stata la fenomenologia a sottolineare che quanto viene percepito come figura e quanto viene percepito come sfondo è determinato, nella maggior parte dei casi, dal campo e dal rapporto che intercorre tra campo e soggetto¹⁴.

Discriminare un suono all'interno del campo comporta quindi grosse difficoltà di natura non solo tecnica e tecnologica ma anche concettuale, se è proprio il rapporto tra soggetto e campo a determinare il focus su un fenomeno acustico.

Del resto, potremmo aggiungere, che lo spazio si manifesta sempre attraverso una sua caratteristica intrinseca e primaria, la riverberazione, anche in luoghi deputati neutri dalla produzione musicale. Lo studio di registrazione, ad esempio, dice moltissimo di

¹⁴ Schafer, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM, cit pag 212.

sé in termini di riflessioni, ampiezza, profondità, trattamento acustico. Insomma sembra essere impossibile - almeno all'interno di questo laboratorio elettroacustico - escludere il *campo* nella ripresa di un suono.

Il luogo

Alla luce di queste riflessioni, proviamo dunque a esaminare alcuni termini del discorso portato avanti fin qui. Primo fra tutti il paradigma secondo cui nell'esperienza di *registrazione sul campo*, ci si trova davanti un diverso profilo del concetto di *fonte*, non più - o non solo - in quanto origine del suono, ma in quanto orizzonte di senso. L'orizzonte di senso che ci restituisce la registrazione sul campo è un ambiente, un contesto, uno spazio. È molto comune trovare all'interno delle note di programma di opere acusmatiche realizzate a partire da materiale di campo, delle indicazioni in merito al luogo delle registrazioni e non è raro che ciò avvenga già all'interno degli stessi titoli: *La sera di Benevento*, Barry Truax; *Kits Beach Soundwalk*, Hildegard Westerkamp; *Urban Melt in Park Palais Meran*, Natasha Barrett; *Wild Track/Ulan Bator*, Charo Calvo. Anche in alcuni lavori di Eric La Casa, artista del suono che si occupa nella sua produzione di *field recording*, ritroviamo questa tendenza. Prendiamo per esempio *Zones Portuaires* album del 2013. La dichiarazione è esplicita, stiamo appunto parlando di zone portuali. Un altro lavoro del 2019 *Friche Transition* allude a spazi deserti e desolati e ancora *Home:Handover* porta in sé la parola casa.

Ora, lungi dal prendere queste dichiarazioni come misura esatta e comprovata del fatto che sia necessario esplicitare il contesto, il campo o l'ambiente per collocare all'interno di un orizzonte di senso lavori di questo tipo, è altresì significativo il bisogno di dichiarare da subito, addirittura nel titolo, il luogo in cui ci si muove. Il luogo è in questo caso, proprio un orizzonte di senso, ma non lo è nella sua accezione fisico-geografica o almeno non solo in questa. Per onestà intellettuale, in verità,

dovremmo chiedere all'autore stesso quale contenuto abbia dato alla parola "zona", ma è chiaro che il bisogno di definire il campo è un modo di collocarsi all'interno di un orizzonte di senso. Per coglierne il motivo, pensiamo alla derivazione greca della parola luogo. In greco luogo si dice "Topos" e il topos non indica, nemmeno nella sua assimilazione all'interno del nostro linguaggio comune, un luogo che sia solo fisico. Quello che la parola topos indica è qualcosa di simile proprio a questo nostro orizzonte di senso.

Per definire ulteriormente il piano semantico in cui ci stiamo muovendo, possiamo anche citare le prime righe della nota biografica che si legge sul sito web ufficiale di La Casa: «*Je sonde dans le quotidien la puissance phénoménologique du réel*». Ipotizzando che sia curato da lui o comunque sottoposto alla sua attenzione, è curioso vedere come l'autore descrivendosi in una semplice biografia, ci dica già molto di più rispetto alla sua pratica. Parla, in effetti, di potenza fenomenologica del reale e quindi di una sorta di fenomenologia della realtà.

Il primato dell'apparenza

Da questa breve precisazione sul concetto di topos in quanto orizzonte di senso, ci siamo tenuti quella dichiarazione così precisa di Eric La Casa, che definendo la sua pratica dice di sondare nel quotidiano la potenza fenomenologica del reale. Una frase che ha certamente una sua carica suggestiva e che ci offre la possibilità di confrontarci con questa parola - meglio dire con questo concetto - così ampiamente utilizzata nell'ambito musicale e soprattutto in quello della musica concreta: fenomenologico.

Per l'eredità e la pregnanza filosofica che si porta dietro il termine fenomenologia, è importante delimitarlo all'interno di una griglia di significato che lo faccia aderire

meglio all'uso che se ne fa nel linguaggio musicale e, in primis, proprio in ambito concreto. Per meglio allinearci a questo significato, possiamo già da subito sfoltirlo, concedendoci la possibilità di non parlare di *fenomenologico*, ma di *fenomenico*. In effetti, avremmo potuto chiamare questa sezione “la natura fenomenica del mondo”, prendendo in prestito questo titolo da quello utilizzato da Hannah Arendt nel primo capitolo di un suo libro memorabile sulla natura della vita spirituale. Per alleggerire il compito, abbiamo preferito “il primato dell'apparenza”, ma proprio Hannah Arendt ci farà da guida in questa breve riflessione sul significato di fenomenico.

Il mondo in cui gli uomini nascono contiene molte cose, naturali e artificiali, vive e morte, caduche ed eterne, che hanno tutte in comune il fatto di apparire, e sono quindi destinate a essere viste, udite, toccate, gustate e odorate, ad essere percepite da creature senzienti munite degli appropriati organi di senso¹⁵.

Già da questo incipit si fa chiarezza su cosa è fenomenico e cosa sia un fenomeno. Esiste una realtà che appare e qualcuno che la percepisce. Noi stessi siamo contemporaneamente nel mondo e del mondo in virtù del fatto di essere soggetti e oggetti che percepiscono e sono percepiti. Possiamo dunque dire in modo semplice, senza complicarci la vita con un linguaggio oscuro, che un fenomeno è ciò che appare - niente di più e niente di meno - e che tutto questo schema si tiene sul fatto che noi siamo costitutivamente degli esseri ricettivi. Questo è un fatto importante da tenere come punto fermo, soprattutto in questo nostro contesto. Possiamo discernere mille accezioni della parola fenomeno ma qui e nella maggior parte delle discussioni in ambito musicale, è bene tenersi questo semplice e chiaro significato. La parola fenomeno, che compone sia il concetto di fenomenico, che quello di fenomenologia, ha a che fare con ciò che appare e qualcuno che percepisce. Questo schema è così

¹⁵ Arendt, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino, cit. p. 99.

importante, che la stessa parola “apparenza” perderebbe di senso se non esistessero degli esseri ricettivi capaci di interagire ed agire con ciò che non semplicemente c’è ma ci appare ed è destinato ad essere percepito.¹⁶

Ora, il fatto di essere nel mondo e del mondo, insieme alla strettissima correlazione tra ciò che è percepito e chi percepisce, fa della realtà una sorta di palcoscenico e di tutta questa intima rete di relazioni un vero e proprio spettacolo. Soprattutto lega nel discorso della Arendt, “Essere e Apparire”¹⁷. «*In questo mondo in cui facciamo ingresso aparendo da nessun luogo e dal quale scompariamo verso nessun luogo, Essere e Apparire coincidono*»¹⁸. Questo proprio in virtù del fatto che nel mondo le cose, meglio dire la materia - sia essa inanimata, naturale, artificiale, mutevole o immutabile - dipende nel suo stesso essere, nel suo stesso apparire, dalla presenza di creature viventi. Al mondo non c’è nulla e nessuno il cui essere non presupponga uno spettatore. Niente di quello che è, nella misura in cui ci appare, esiste singolarmente e questo significa appunto che ciò che è, è fatto per essere percepito da qualcuno.

Viene a questo punto naturale domandarsi dove ci conduca questo discorso sulla coincidenza tra Essere e Apparire e quale contenuto aggiunga alla nostra analisi. Tralasciando, naturalmente, questioni più profondamente filosofiche relative alla consapevolezza di sé rispetto all’alterità e alla definizione di realtà della realtà riguardo alla coscienza che ognuno ha di sé¹⁹, possiamo ricavare molteplici elementi

¹⁶ Ibidem, cfr. p. 100.

¹⁷ Su questo tema di Essere e Apparire si rimanda, per completezza, alla lettura del testo in questione, *La vita della mente*, che nel discorso dell’autrice prosegue a partire dalla vecchia dicotomia metafisica dei due mondi di (vero) essere e (mera) apparenza.

¹⁸ Ibidem, cit. p. 99.

¹⁹ Il discorso della Arendt, prosegue sostenendo che in un mondo in cui ci sono esseri senzienti cui le cose appaiono, e sono a loro volta soggetti e oggetti che percepiscono e sono percepiti, questi, in quanto esseri ricettivi, divengono ognuno il garante dell’altro. Che i soggetti non siano meno oggettivi di una pietra, implica che non ci sia soggetto che non sia insieme un oggetto e appaia come tale a qualcun altro

utili al nostro discorso, nel tentativo di circoscriverlo all'ambito musicale e quindi al suono in quanto fenomeno. Abbiamo riscontrato un primato dell'apparenza in un mondo che esibisce costantemente la sua natura fenomenica e al quale non sfugge il suono in quanto fenomeno, catturato o percepito. Il mondo, dunque, è la fonte di tutti quei fenomeni che noi percepiamo o catturiamo. Dicendo ciò, però, rischiamo di creare solo una sorta di tautologia e non apportare molto di nuovo al nostro discorso. Per provare a dire diversamente, dovremmo forse sostenere che il mondo, anziché essere la fonte di tutti i fenomeni, è il fenomeno stesso, ma a questo punto abbiamo nuovamente bisogno della nostra guida filosofica. Hannah Arendt, infatti, riporta un'affermazione molto significativa di Merleau-Ponty: «*Non si può fuggire l'essere se non nell'essere*», che detta altrimenti può diventare, «non si può fuggire l'apparenza se non nell'apparenza»²⁰ e che ricondotta al nostro ambito musicale diventa, «non si può fuggire la fonte se non nella fonte». Se il suono è un evento del mondo in quanto fenomeno, il mondo è la fonte del suono.

Fisica e metafisica della fonte

Con queste riflessioni ritorniamo direttamente alla questione centrale che ci ha condotti fin qui e che ha suscitato diversi spunti di analisi, il problema della fonte. La fonte è così importante nel discorso che stiamo affrontando poiché, interrogarsi intorno alla localizzazione del suono, apre scenari più intimi riguardanti la sua natura. Un'analisi filosofica del suono, può fare riferimento a diverse prospettive, che

che diviene garante della sua realtà oggettiva. Ci si chiede poi se ciò che abitualmente chiamiamo coscienza - il fatto che si abbia consapevolezza di sé - e in un certo modo si possa apparire a se stessi, sia sufficiente a garantire anche la realtà della realtà. Per approfondire e chiarire questi temi si rimanda al testo di riferimento, *La vita della mente*.

²⁰ Arendt, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino, cit. p. 103.

collocano il suono da qualche parte oppure al contrario, in via revisionista, in nessun luogo. In ogni caso, la domanda relativa alla localizzazione del suono aiuta a dirimere questioni filosofiche intorno alla sua natura metafisica e alla sua relazione con la fonte sonora. Seguendo brevemente questo discorso, localizzando il suono laddove sono le fonti sonore, possiamo identificarlo con le fonti stesse; localizzato nell'aria - e quindi nello spazio che separa l'ascoltatore dalle fonti - lo possiamo identificare con le onde sonore che si propagano nel mezzo; oppure pensando che il suono sia nella nostra testa, possiamo concludere che esso sia un'entità soggettiva, molto più vicina ad una sensazione²¹.

A pensarci bene, lo stesso problema della fonte, essendo così intimamente legato alla natura del suono, caratterizza inevitabilmente anche la natura della musica. Così abbiamo citato Chion: «*il malinteso in questione è quello di definire questa musica secondo delle fonti sonore e non secondo la sua natura: quella di un'arte dei suoni fissati*»²². Considerando gli spunti riflessivi che ci ha offerto l'analisi della Arendt sulla natura fenomenica del mondo e sulla coincidenza tra Essere e Apparire, quello che Chion vuole fare, per i motivi che abbiamo analizzato in precedenza è proprio fuggire la fonte. Questo ci ha portati, parlando della registrazione sul campo, a riferirci alla fonte in quanto orizzonte di senso. Non più, dunque, la fonte in quanto mera origine del suono ma in quanto oggetto, campo, contesto, ambiente, spazio e se vogliamo, mondo. Il mondo in quanto fenomeno rappresenta la fonte in quanto orizzonte di senso. Al di là del suo carattere suggestivo, dire che il suono è un evento del mondo in quanto fenomeno - e che di conseguenza il mondo stesso viene a

²¹ Di Bona, E.; Santarcangelo, V. (2018) *Il Suono, L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano: Raffaello Cortina Editore, cfr. pp 73, 74.

²² Chion, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma: Edizioni Interculturali, cit. p. 26.

coincidere con il fenomeno, dunque è la fonte del suono - non vuole essere una conclusione esaustiva, ma la possibilità di considerare la fonte sonora non solo come origine del suono, ma anche come campo. Così facendo, il mondo è considerato come un orizzonte di senso e da questa prospettiva ci riconduce alla possibilità di fuggire la fonte nella fonte o il suono nel suono.

Il fenomeno e la sua rappresentazione nel processo artistico

Dall'analisi scaturita a partire dal concetto di fenomeno, che abbiamo visto avere a che fare con qualcosa che appare e qualcuno che la percepisce in un intimo reticolo di connessioni legato all'essere, ne viene fuori un'immagine oggettiva della realtà. Abbiamo detto che siccome gli esseri senzienti a cui le cose appaiono sono a loro volta essi stessi apparenze destinate ed atte a vedere e a essere vedute, udire ed essere udite, essi non sono mai semplicemente solo soggetti e dunque non sono meno oggettivi di una pietra²³. Questa immagine oggettiva della realtà, che ne è venuta fuori, ci offre la possibilità di esaminare due questioni importanti. Innanzitutto, collocare meglio il significato del termine apparenza nel discorso affrontato da Arendt e in secondo luogo, considerare il problema del fenomeno all'interno del processo di rappresentazione artistica connesso alle pratiche di *field recording*.

Partiamo dal concetto di apparenza e diciamo subito che:

apparire significa sempre parere agli altri e questo parere varia secondo il punto di vista e la prospettiva degli spettatori. In altre parole, ogni cosa che appare, in virtù del suo apparire, acquisisce una sorta di travestimento che può in verità, benché non necessariamente,

²³ Arendt, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino, cft. p. 99.

*dissimularla o deformarla*²⁴.

Questa precisazione assume un'importanza rilevante, sia per chiarire meglio il rapporto di coincidenza tra Essere e Apparire, sia per inserire il fenomeno all'interno di un processo soggettivo di rappresentazione. Arendt, con una riflessione molto acuta, distingue il concetto di apparire da quello di parere. C'è una differenza sottile tra le due parole che misura proprio il rapporto con l'essere delle cose. Nel linguaggio comune siamo abituati a considerare ciò che appare diverso da ciò che è e l'apparenza delle cose lontana dall'essere delle cose. Nel far coincidere Essere e Apparenza, questo significato comune dei termini, sembra stridere ma non se consideriamo che ciò che *appare* non è ciò che *pare*. Detto altrimenti, l'apparenza è la manifestazione, è l'evento, l'epifania di una cosa o di una realtà, è dunque come essa si manifesta a chi la percepisce. Questa realtà può parere, sembrare altro a seconda del punto di vista e della prospettiva dello spettatore. Abbiamo così sciolto un nodo fondamentale che oltre a chiarire il significato della coincidenza tra Essere e Apparire, ci restituisce anche una dimensione soggettiva della realtà. Per capirci meglio, possiamo fare un esempio comune alla nostra esperienza della percezione del mondo che ci circonda. Il mondo ci appare nel modo di un "mi-pare", secondo le prospettive particolari determinate dall'ubicazione nel mondo o dalle particolari caratteristiche degli organi di percezione. Questo *modo* può condurre da un lato all'errore che però posso correggere cambiando la mia posizione o rafforzando gli organi di percezione impiegando l'immaginazione per tenere conto di prospettive ulteriori o impiegando strumenti appropriati. Dall'altro, lo stesso *modo*, genera autentiche parvenze, che sono apparenze ingannevoli che non posso correggere per via della mia ubicazione

²⁴ Ibidem, cit. p. 102.

permanente sulla terra²⁵. La più semplice e comune è il movimento del sole, il suo sorgere al mattino e il suo tramontare alla sera. Il sole, dal nostro inamovibile punto di vista sulla terra, pare muoversi intorno a noi anche se al contrario è la terra a fare i suoi giri attorno ad esso²⁶. Considerando questo esempio, potremmo dire che l'apparenza è il manifestarsi di questo evento, di questo fenomeno. Noi in effetti percepiamo questa immagine che il sole ruota attorno alla terra. Questa manifestazione, fenomeno, non corrisponde però alla verità per via del nostro punto di vista che ce lo fa sembrare così, anche se così non è. In ambito acustico, questa discrepanza tra ciò che pare e ciò che è, la si può esperire quotidianamente camminando nel traffico cittadino. Nel frastuono metropolitano ci capita spesso di ascoltare la sirena di un mezzo di soccorso e percepire una differenza nel tono emesso nel suo avvicinarsi e poi allontanarsi rispetto al nostro punto di ascolto. Questo fenomeno fisico, viene definito “effetto Doppler” e consiste proprio in un cambiamento apparente rispetto al valore originario della frequenza o della lunghezza d'onda percepita da un osservatore raggiunto da un'onda emessa da una sorgente che si trova in movimento rispetto ad esso. La frequenza del suono emesso alla sorgente non cambia, ma modula nella percezione dell'ascoltatore.

Con questi esempi, ci rivolgiamo ora alla seconda questione scaturita dall'analisi sul fenomeno. Per assumere valore all'interno del nostro discorso, il fenomeno non va inteso solo sul piano analitico. Il piano dell'analisi speculativa a carattere filosofico e scientifico, ci dà la possibilità di osservare i concetti come se fossimo all'interno di un laboratorio e di comprenderli nella maniera più chiara possibile al di fuori delle

²⁵ Ibidem, cfr. p. 120.

²⁶ Per una più precisa comprensione e disamina dei concetti esposti in questo contesto, si rimanda alle distinzioni analizzate nel testo “La vita della mente” tra “apparenze autentiche” e “apparenze inautentiche” e tra “parvenze autentiche” e “parvenze inautentiche”, cfr da p. 107 a p.122.

innumerevoli variabili in gioco, ma l'ambito in cui ci stiamo muovendo è quello artistico e creativo. Questo ci impone di collocare il fenomeno all'interno di quel processo di rappresentazione che sposta la realtà da un livello di mera oggettività ad uno di sublimazione all'interno del processo artistico. Per fare ciò, dobbiamo brevemente riprendere alcune questioni affrontate in precedenza, prima fra tutte la domanda iniziale. Che rapporto ha il *field recording* con la realtà rappresentata?

Si è detto che nella rappresentazione del mondo, espressa artisticamente, avviene un'operazione di filtraggio che ci dà la possibilità di far vedere all'osservatore il mondo attraverso la serratura della nostra porta d'ingresso a esso. Per fare questa operazione non abbiamo bisogno necessariamente di aderire al soggetto in maniera rigorosa. Ne diamo una nostra rappresentazione, mediata dalle personali peculiarità linguistiche, culturali, dai libri che abbiamo letto, dalle storie che abbiamo ascoltato, dalle esperienze che abbiamo vissuto. Insomma, da tutto quell'universo che ci caratterizza in quanto soggettività. Questa soggettività rappresenta uno dei nuclei di fondo dell'originalità dell'arte. Abbiamo poi riflettuto sulle pratiche di *field recording*, osservando come queste ci conducono all'interno di un orizzonte di senso in cui la fonte sonora va considerata come campo, spazio o paesaggio sonoro e non solo in quanto origine del suono. Attraverso il confronto con il pensiero di Chion, abbiamo riflettuto su quanto la pratica di registrazione sul campo sia aderente alla realtà come sua fonte e di come conservi un rapporto di aderenza con essa molto più forte di qualsiasi altro tipo di rappresentazione. A questo punto ci siamo chiesti come sia possibile rendere tutti quei passaggi che ci consentono di trasportare una storia dal piano dell'aderenza alla realtà a quello della sublimazione a essa nell'ambito del *field recording*, dove questa realtà/campo è così intimamente legata al punto da essere già di per sé rappresentazione di un evento.

Il nucleo di fondo delle possibili risposte a tutte queste domande è eterogeneo e multiforme e si va a innestare all'interno del più vasto ambito delle forme e delle tecniche musicali, quali la variazione continua, l'elaborazione motivica, il montaggio sonoro, il filtraggio, il morphing, la manipolazione elettroacustica in generale. Proprio nella misura in cui le registrazioni di campo sembrano essere già un lavoro concluso, hanno in sé una portata non esaustiva che gli consente di essere elaborate secondo le più svariate forme e tecniche a disposizione del compositore. Riconducendo tutto questo discorso alle riflessioni intorno al fenomeno come mondo e al mondo come fonte del suono in senso ampio, possiamo provare a sciogliere la questione di come collocare il fenomeno all'interno del processo di rappresentazione artistica con un'ulteriore operazione mentale. In effetti, sembra essersi creata una sorta di distanza tra l'analisi del fenomeno - che si è costituito come realtà oggettiva²⁷ a partire dal pensiero della Arendt - e il fatto che esso ci interessi in quanto processo di rappresentazione artistica. Detto altrimenti, il fenomeno collocato all'interno della creatività artistica, deve essere portato a rappresentazione e dunque diventare una rappresentazione della realtà - e non già la mera realtà - e questo tenuto conto le difficoltà che le pratiche di *field recording* impongono per la loro aderenza alla realtà stessa. Con un piccolo sforzo di astrazione, potremmo dire che il mondo, che è la nostra fonte primaria, o il fenomeno come orizzonte di senso, si offre a noi come un tema. Tema, che per connotare concettualmente potremmo anche definire "meta-tema" o "macro-tema" ammesso che ciò serva a far chiarezza al nostro discorso. Ora, all'interno delle pratiche di registrazione sul campo, "il mondo" si costituisce come "il tema" che può ambire a essere rappresentato attraverso forme e tecniche musicali. Il "Mondo/Fenomeno" è, dunque, il tema che può germinare per assurgere a

²⁷ In effetti, abbiamo anche visto che il fenomeno assume un carattere soggettivo a partire dalla prospettiva di un osservatore a cui qualcosa può apparire nel modo di un "mi-pare" e quindi acquisire una sorta di travestimento.

rappresentazione e quindi entrare all'interno di quel processo, che fa di un prodotto della coscienza umana qualcosa che possiamo dire arte.

Bibliografia

ARENDRT, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino.

CHION, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma: Edizioni Interculturali.

DI BONA, E.; SANTARCANGELO, V. (2018) *Il Suono, L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

MONACCHI, D. (2019) *L'arca dei suoni originari*, Milano: Mondadori.

SCHAFFER, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM.

SICUTERI, R. (1979) *Astrologia e mito, simboli e miti dello zodiaco nella psicologia del profondo*, Roma: Astrolabio Ubaldini.

SHELLEY, P. B. (2020) «In difesa della poesia» in *Poesia, rivista internazionale di cultura poetica*, numero 1, Crocetti Editore.