

**FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE.
STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING****PHONOGRAPHY OF INTENTION.
ANALYTICAL INSTRUMENTS FOR THE ART OF FIELD RECORDING**

GIUSEPPE DI TARANTO; PAOLO MONTELLA

Abstract (IT): In questo articolo vengono definiti i concetti di spazio, campo e paesaggio con lo scopo di facilitare le analisi delle pratiche di field recording. Attraverso il prisma della fenomenologia di Edmund Husserl e Franz Brentano, si enfatizza il modo in cui la coscienza si rapporta e interagisce con il mondo circostante attraverso l'intenzionalità. Utilizzando il concetto di "sguardo" nell'accezione che ne dà Gilles Clément, si mette poi in risalto come l'arte possa emergere dall'osservazione soggettiva di situazioni o oggetti, conferendo loro significato tramite l'unità intenzionale della percezione. In questo contesto, l'arte è concepita come un'unità intenzionale che non solo rappresenta, ma anche edifica la realtà. Seguendo questa direttrice, viene proposta una definizione di field recording che scompone l'unità esperita del paesaggio, in modo da descriverne i diversi gradi di interazione e rappresentazione, con particolare attenzione allo sguardo dell'ascoltatore/operatore. La relazione tra l'operatore e lo spazio è considerata un gesto generativo del campo/paesaggio sonoro. Questa prospettiva ha condotto all'elaborazione di nuove categorie analitiche, adoperate per la comprensione del campo sonoro artisticamente trasfigurato. In tal senso, è introdotto il concetto di "surrogazione del campo" - basato sulla surrogazione del gesto di Smalley - al fine di adoperare questa dimensione nell'ambito di studio. **Parole chiave:** #FieldRecording #EcologiaAcustica #SoundscapeStudies #PaesaggioSonoro, #Fenomenologia #MusicaElettroacustica #SurrogazioneDelCampo #StrumentiAnalitici.

Abstract (EN): In this article, the concepts of space, field, and landscape are defined to facilitate an analysis of field recording practices. Through the lens of Edmund Husserl and Franz Brentano's phenomenology, emphasis is placed on how consciousness engages and interacts with its surroundings via intentionality. Gilles Clément's concept of "gaze"; is subsequently employed to underscore how art can emanate from the subjective observation of situations or objects, imbuing them with significance through the intentional unity of perception. Within this context, art is conceived as an intentional unity that serves not only as a representation but also as a constructor of reality. Following this trajectory, a definition of field recording is proposed, dissecting the compounded unity of the landscape to delineate its diverse degrees of interaction and representation. Particular attention is devoted to the perspective of the listener/operator. The nexus between the operator and the spatial context is regarded as a generative gesture within the field/soundscape. This perspective has led to the formulation of novel analytical categories, employed to decipher the artistically transmuted sound field. In this context, the notion of "field surrogation", predicated upon Smalley's gestural surrogacy, is introduced to incorporate this dimension into the realm of scholarly inquiry. **Keywords:** #FieldRecording #AcousticEcology #SoundscapeStudies #Soundscape #Phenomenology #ElectroacousticMusic #FieldSurrogacy #AnalysisTools

[divulgazione audiotestuale]

**FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE.
STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING**

GIUSEPPE DI TARANTO, PAOLO MONTELLA

Nel seguente articolo si portano a ulteriore maturazione alcune riflessioni già avviate in un articolo precedente intorno alle pratiche di Field Recording all'interno dei processi di rappresentazione e trasfigurazione artistica. L'articolo è presente nel numero 12 della Rivista d.a.t. Aprile 2023 con il titolo "Field Recording come rappresentazione del mondo – Il processo artistico nelle registrazioni sul campo". Ne consigliamo la lettura per la continuità discorsiva e concettuale che lega i due articoli. Entrambi i testi sono il frutto di un periodo di ricerca e di studio svolto nella sede di Tempo Reale a Firenze.

Spazio campo paesaggio

“la coscienza non è il luogo dei contenuti esperiti ma è innanzitutto relazione”¹.

Provare a dare una definizione di spazio, di campo e di paesaggio, non vuole qui costituirsi come un'operazione esauriente. Vuole tutt'al più definire dei cardini concettuali attraverso cui descrivere il carattere dell'esperienza e della trasfigurazione artistica all'interno della musica elettroacustica. Questo al fine di evitare che la

¹ Costa, V.; Franzini, E.; Spinicci, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, cit. p. 15.

prospettiva dalla quale osserviamo questi concetti possa essere interpretata come un'operazione volta a contraddire altre definizioni attribuite allo spazio, al campo e al paesaggio nella letteratura filosofico-musicale. Diciamo subito che la stessa partizione di questi concetti in tre entità separate è funzionale a un piano descrittivo, ma non va intesa se non in senso dialettico, processuale, immediato e unitario. Le tre entità sono, dunque, immediatamente esperite come unità. Questo ci permette di esaminare definizioni storicamente significative, utilizzandole come punto di partenza per l'elaborazione della nostra indagine.

Dunque, partiamo da Murray Schafer, che nel definire il campo dice: *“Il campo, infine, è il luogo in cui questi suoni si manifestano, il paesaggio sonoro”*². Subito a questa definizione aggiungiamo - per esigenza analitica - le tre definizioni cui proviamo a dare una spiegazione:

- lo spazio è l'ambito in cui accadono gli eventi
- il campo è ciò che identifica lo spazio
- il paesaggio è il luogo della relazione tra il soggetto e l'oggetto campo/spazio

Analizzando le tre definizioni alla luce di quella di Murray Schafer, la nostra operazione sembra aver separato dal campo il concetto di spazio, che invece è intrinseco alla definizione di Schafer. In effetti, questa separazione può essere considerata come una forma di mitosi, che ci permetterà, dal punto di vista analitico, di raggiungere il nucleo centrale di questo discorso intorno alla relazione tra il soggetto e il paesaggio. La nostra definizione di spazio, sembra essere inclusa in quella di *campo* di Schafer. È infatti il luogo in cui questi suoni si manifestano, che detto

² Schafer, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM, cit. p. 212.

altrimenti, è l'ambito in cui accadono gli eventi. Perché allora separare lo spazio dal campo? Troveremo la risposta nell'analisi degli altri due concetti, ma è importante sottolineare fin da subito che lo spazio, definito come l'ambito in cui si svolgono gli eventi, è concettualmente separato dal campo e dal paesaggio poiché rappresenta un livello oggettivo - se vogliamo neutro - della realtà. Lo spazio è ciò che non è ancora delimitabile da uno sguardo che ne circonda il campo. Qualcosa che esiste - in sé e per sé - a prescindere dal soggetto e dal suo intervento e al di fuori della sua relazione con esso. Per questo il campo lo identifica. Nel significato della parola identificare, c'è sia un rapporto nello stabilire una coincidenza o un'uguaglianza e sia un riconoscimento. In effetti quando il soggetto delimita una porzione di spazio con lo sguardo è già posto in relazione con esso e inizia a riconoscerne gli eventi e a farne esperienza. Proprio in questi termini, Schafer può dire che il campo, in quanto luogo delle manifestazioni, è il paesaggio sonoro. Il paesaggio infatti - non solo quello sonoro - diventa tale solo a partire dal fatto che un soggetto vi è collocato all'interno in un rapporto di relazione. Dire che il paesaggio è il luogo della relazione tra il soggetto e l'oggetto - campo/spazio - equivale a dire che identifica l'interconnessione, il rapporto tra queste due realtà. Il paesaggio, dunque, è il luogo in cui si colloca il soggetto ed è tale proprio attraverso questo collocarsi, questa immersività. Il campo diventa paesaggio quando il soggetto si pone in una relazione con esso e questa relazione avviene sul terreno della soggettività.

Lo sguardo

A partire da questa accezione di paesaggio, possiamo condurre il nostro discorso andando al cuore di quella tradizione filosofica che a quanto pare sembra essere la struttura portante di tutte quelle pratiche che attingono dall'ambito elettroacustico. Quando Robin Parmar, parlando del visivo, si riconnette al padre della fenomenologia, infatti dice: *“Edmund Husserl, la cui fenomenologia è alla base di molte riflessioni sulla musica elettroacustica, ha scritto che “ogni esperienza ha il suo orizzonte”³*. Nel chiudere il paragrafo precedente, abbiamo messo in campo uno specifico livello di indagine collocato sul terreno della soggettività ed è proprio la fenomenologia che ci viene in aiuto per dischiuderlo.

Per avvicinarci a questa tradizione, vogliamo prendere le mosse, concettualmente da lontano. Gilles Clément, nel suo *“Breve trattato sull'arte involontaria”* introduce la sua cartografia di installazioni artistiche in due paginette, dove dà una definizione ben chiara di arte: *“Per chi sa osservare tutto è arte”, “Prima di tutto è sguardo”⁴*. Entrambe - ma soprattutto la seconda di queste definizioni - risultano molto significative e sottintendono, a nostro avviso, un concetto chiave della fenomenologia, quello di intenzionalità.

Ora, dire che l'arte è sguardo, vuol dire che l'arte si pone all'interno di una relazione che avviene proprio sul terreno della soggettività. Detto questo, procediamo per gradi ed esploriamo dove è collocato questo terreno e quali sono le sue caratteristiche. Prima ancora di Husserl, Franz Brentano, suo maestro, colse alcuni aspetti cruciali sulla via di questo terreno. Nel corso della sua indagine sul molteplice significato dell'essere in Aristotele, si sofferma sulla distinzione tra l'essere in senso proprio - che si articola

³ Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, p. 638.

⁴ Clément G. (2022) *Breve trattato sull'arte involontaria*, Roma: Quodlibet, cit, pp. 13-14.

nelle categorie - e l'essere nel senso della verità, quello che si dice delle cose in quanto sono da noi conosciute. Proprio qui, nelle pieghe di questa discussione interna alla pagina aristotelica, si scorge una preoccupazione teorica più generale, che ci porta diretti al cuore del concetto di intenzionalità. “*Conoscere significa infatti rapportarsi alle cose, ma il nostro rapporto con ciò che è avviene necessariamente sul terreno della soggettività*”⁵. Affianco agli oggetti reali, dunque, ci sono gli oggetti conosciuti, più propriamente rappresentati:

*L'esperienza nel suo complesso ci appare come una relazione che, rapportandosi alla realtà, la ripropone in una forma che compete agli oggetti proprio in quanto sono appresi soggettivamente: gli oggetti in quanto sono rappresentati (conosciuti, voluti, ecc.) dalla soggettività sono entità intenzionali*⁶.

Ora, dire che le cose in quanto esperite assumono una forma intenzionale di esistenza, porta Brentano a ricondurre sotto il segno dell'intenzionalità anche tutti quei predicati che non sono delle cose nella loro immediatezza, ma appartengono agli oggetti in quanto sono esperiti da noi. Ecco allora la distinzione tra proprietà reali che esistono nelle cose che esperiamo e proprietà intenzionali degli oggetti che “esistono” nella mente.

*Predicati come vero, falso, giusto, ingiusto, buono, cattivo, bello, brutto, ecc., non sono predicati reali e dunque non dicono nulla su come qualcosa sia in se stessa, ma hanno natura intenzionale poiché di fatto esprimono il modo in cui la soggettività si rapporta alle cose, un modo soggettivo e intenzionale*⁷.

Per cogliere ancora meglio la questione, rivolgiamoci ora direttamente a Husserl. Husserl eredita questa lezione quando, indagando il concetto di numero e la specificità dei concetti logici, si trova ad affrontare proprio la teoria dell'intenzionalità di Brentano. La riflessione sul concetto di numero, ci conduce ancora una volta sul terreno della soggettività e ancor più precisamente su un terreno anteriore alla codificazione teorica, quello dell'esperienza e della prassi. Il concetto

⁵ Costa, V.; Franzini, E.; Spinicci, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, cit, p. 63.

⁶ Ibidem, cit. p. 63.

⁷ Ibidem, cit. p. 64.

di numero per Husserl non può essere disgiunto dalla prassi del contare⁸. *“I numeri, sono nozioni che si applicano a molteplicità concrete di oggetti e che ci permettono appunto di contarle⁹.”*

Questo, però, non significa che siano proprietà reali delle cose che contiamo. Un tavolo non ha quattro gambe nella stessa misura in cui è di legno o di un determinato colore.

A partire da qui, la strada che Husserl intende seguire si pone proprio nel solco del concetto di intenzionalità. Se il numero non è una proprietà reale delle cose, è necessario cercare la sua origine proprio sul terreno delle determinazioni intenzionali. Dunque, per poter essere contati, gli oggetti si devono prima di tutto subordinare al concetto formale di unità. Questo vuol dire che:

nel contare ci riferiamo alle singole cose solo in quanto sono poste come oggetti in generale o, [...] solo in quanto sono contenuti di una coscienza intenzionale. Considerare qualcosa come un'unità significa allora coglierla attraverso la forma intenzionale del suo essere un contenuto per la coscienza¹⁰.

Naturalmente, quello che vale per il concetto di numero, vale anche per il concetto di unità. Anche in questo caso rinviare a una qualche forma reale di unità sarebbe fuori luogo. *“La luna, un angelo e Napoleone, sono tre cose anche se tra questi oggetti non esiste alcuna relazione reale che li connetta”¹¹.* A questa mancanza fa eco, evidentemente, la presenza di una connessione intenzionale.

Riprendendo ora il discorso sull'arte in quanto sguardo di Clément, possiamo provare a innestare questi due livelli speculativi e dire che, se l'arte è sguardo, si pone all'interno di una relazione e che questa avviene sul terreno della soggettività. Proseguendo potremmo anche dire che l'arte stessa si pone sul piano dell'intenzionalità. L'arte ha una natura intenzionale poiché esprime un modo in cui

⁸ Ibidem, cfr. pp 64,65.

⁹ Ibidem, cit. p. 66.

¹⁰ Ibidem, cit. p. 67.

¹¹ Ibidem, cit. p. 67.

la soggettività si rapporta alle cose, un modo appunto intenzionale e soggettivo. Prendiamo proprio l'operazione che fa Gilles Clément leggendola in questa sua definizione di arte involontaria:

per quanto mi riguarda, considero come arte involontaria il felice risultato di una combinazione imprevista di situazioni o di oggetti organizzati conformemente alle regole d'armonia dettate dal caso¹².

Quello che Clément fa è isolare una porzione di spazio e interpretarlo all'interno del vissuto. *Sguardo* infatti può significare sia prospettiva che taglio. Inoltre, osservando un accumulo nel parcheggio di Capo Faro della Guardia in Algeria¹³, Clément sta sintetizzando e raccogliendo una molteplicità in quanto unità. In tal senso, dire che l'arte è sguardo significa considerarla come unità e dunque coglierla proprio attraverso la forma intenzionale del suo essere un contenuto per la coscienza. Nella rappresentazione di quella realtà, quell'insieme di oggetti è arte. Ecco cosa significa tutto è arte per chi sa osservare. Significa appunto rappresentarsi un oggetto all'interno del proprio vissuto, della propria esperienza. Come per la questione del numero, quando Clément considera la disposizione casuale di elementi trovati come installazioni artistiche, considera quella porzione di spazio come unità e - potremmo spingerci a dire - come campo. Guardando un cumulo fatto di sassi e barattoli arrugginiti in Tasmania¹⁴, Clément considera questa molteplicità subordinata al concetto formale di unità. Unità non numerica in questo caso, ma potremmo dire estetica. È chiaro che non ci sia alcuna relazione reale tra i sassi e i barattoli arrugginiti e - come per la questione esaminata in precedenza - a questa mancanza fa eco la presenza di una connessione intenzionale.

Dagli interi le cui parti sono connesse da una relazione contenutisticamente fondata si debbono

¹² Clément G. (2022) *Breve trattato sull'arte involontaria*, Roma: Quodlibet, cit, p. 13.

¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

dunque distinguere le molteplicità i cui elementi sono uniti esclusivamente dal loro essere posti da una soggettività che insieme li pensa, dal loro avere un'unità intenzionale¹⁵.

A questo punto c'è da fare un'ultima distinzione importante. Che l'arte abbia una natura intenzionale non significa che sia intenzionale. La sua natura intenzionale è la base che porta la rappresentazione della realtà (intenzionale) a farsi trasfigurazione della realtà. Dunque, potremmo dire che l'arte ha una doppia natura, una natura intenzionale che rappresenta la realtà e una natura poetica che edifica la realtà.

Esterno – Interno

Esterno - Interno. Si può osservare la strada stando dietro il vetro della finestra: i rumori ne vengono attutiti, i movimenti diventano fantomatici e la strada stessa appare, attraverso il vetro trasparente, ma saldo e duro, come una entità separata, che pulsò in un «al di là».

Oppure si apre la porta: si esce dall'isolamento, ci si immerge in questa entità, vi si diventa attivi e si partecipa a questo pulsare della vita con tutti i propri sensi¹⁶.

Arrivati a questo punto, possiamo provare a elaborare una definizione di *field recording* che tenga conto di tutti gli elementi precedentemente discussi.

La fonografia rappresenta un processo intrinsecamente radicato nella musica elettroacustica e concreta, tale da presentare difficoltà nell'individuazione di una definizione univoca ed esaustiva di *field recording*. Comunemente viene descritto come l'insieme delle pratiche di registrazione che avvengono al di fuori di uno spazio controllato e progettato per tale scopo, ovvero al di fuori di uno studio di registrazione. Il *field recording*, inoltre, pare concentrarsi sulla cattura di suoni che tradizionalmente

¹⁵ Costa, V.; Franzini, E.; Spinicci, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, cit, p. 67.

¹⁶ Kandinsky, W. (1968), *Punto, linea, superficie*, Milano: Adelphi Edizioni, cit. p. 21.

non fanno parte delle registrazioni effettuate in uno studio ma che abbracciano una vasta gamma di esperienze sonore, come paesaggi naturali, suoni della vita quotidiana, ambienti industriali, condizioni meteorologiche o campi elettromagnetici.

Mentre la pratica del field recording significa semplicemente registrare al di fuori dello studio, il termine ha assunto significati diversi negli ultimi decenni. Una volta veniva utilizzato per descrivere, ad esempio, registrazioni di musica folk realizzate da etnomusicologi «sul campo», mentre ora comprende la registrazione di tutto, dalle sonorità rurali agli elettrodomestici agganciati con microfoni a contatto, dalle macchine industriali ai suoni delle alghe, dei gamberetti o dell'aringa, dai temporali lontani rilevati con un registratore VLF (very low frequency) ai passi delle formiche.¹⁷

Sebbene questa definizione possa sembrare appropriata, appare come un negativo fotografico che enumera le molteplici possibilità che si manifestano al di fuori di un luogo specifico. Da questa prospettiva, emergono comunque diversi elementi che, mediante contrasto, possiamo esaminare per definire meglio questo ambito.

La bottiglia di Klein. Uno studio di registrazione, come dicevamo, è uno spazio più o meno architettato affinché possa rispondere a determinate necessità. C'è uno spazio interno controllato - lo studio, la regia, la sala di ripresa - acusticamente isolato da uno spazio esterno sonicamente selvaggio, il mondo fuori. Il *campo* invece, come una sorta di bottiglia di Klein¹⁸, non conosce questa differenza. Non possiamo in nessun modo rilevare una distinzione tra lo spazio tecnologico delle registrazioni e quello eccedente del mondo che lo circonda. Un interno e un esterno che confluiscono continuamente uno dentro l'altro determinando un vuoto che potremmo definire tecnologico, in

¹⁷ Benson, S; Montgomery, W. (2018) *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press, cit. p. 5.

¹⁸ La bottiglia di Klein, in matematica, è una superficie per la quale non c'è distinzione fra "interno" ed "esterno", tecnicamente detta "non-orientabile". Osservandone un'immagine, è immediatamente evidente la sua forma che consiste in una bottiglia dotata di un foro sul fondo e un collo allungato connesso al foro tramite un'apertura sulla parete.

quanto i dispositivi in uso non sono più in grado di tenere separata questa distinzione e di misurarla.

Il tempo della raccolta. Sul campo non esiste una separazione netta tra lo spazio interno e lo spazio esterno così come non esiste una distinzione palese tra il momento della registrazione e tutto ciò che precede o segue quel tempo. È evidente che la fonofissazione inizia solo quando l'operatore preme il pulsante "rec". Parliamo però di un gesto così discreto che potrebbe non essere compreso da tutti coloro che si trovano nel campo in quel momento. La celebre *red light* degli studi di registrazione rappresenta, al contrario, un segnale inequivocabile - quasi un cliché - e chiunque abbia varcato almeno una volta le porte di uno studio di registrazione ne conosce il significato. Il tempo della raccolta è dunque sfumato e impreciso all'interno di uno spazio che non si può manifestare come dispositivo tecnologico.

*Quanto tempo ho bisogno per registrare il campo se scelgo di considerare le buche dei conigli, le aree secche e il terreno sterile? Di quanto tempo ho bisogno per una scrittura-registrazione che non sia una semplice espressione diretta esposta interamente alla luce, ma che cerchi tagli, corpi, difetti, cadute, respiri, nodi e incertezze?.*¹⁹

Rincorrere il campo. Mentre lo studio di registrazione è caratterizzato dal controllo e dalla stabilità delle condizioni di lavoro, il campo sonoro è invece intrinsecamente dinamico. Non è semplicemente un oggetto da studiare o un ambiente in cui svolgere operazioni neutre, ma piuttosto un processo che richiede interazione. Un esempio di questa prospettiva è stato presentato da Robin Parmar durante il convegno "Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place" tenutosi a Viseu, in Portogallo nel 2014, dove ha suggerito di coniugare il *campo* come fosse un verbo piuttosto che declinarlo nelle sue accezioni sostanziali:

Il concetto di «luogo» non si limita a essere un oggetto statico che rimane immobile per essere esaminato, ma è invece sempre in continua costruzione. Pertanto, è più appropriato considerare

¹⁹ Cascella, D. (2018) {a cura di Benson, S; Montgomery, W.} «Hedges» (2018) in *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press, cit. p. 233.

«luogo» come un verbo piuttosto che un sostantivo²⁰.

Il campo selvaggio. Durante una registrazione sul campo, i fattori su cui possiamo esercitare un controllo sono veramente pochi. Non possiamo chiedere alla pioggia di diminuire d'intensità, al traffico di essere più silenzioso o alle rane di gracidare solo in un contrappunto melodioso. Sul campo siamo costantemente immersi in una molteplicità di eventi sonori, la maggior parte dei quali sono del tutto indipendenti dalla nostra volontà. Anche questa caratteristica è l'indicazione di uno spazio che è simultaneamente interno ed esterno, in cui ogni suono può essere distinto ma non può essere completamente isolato.

Il campo contaminato. L'operatore sul campo partecipa al paesaggio sonoro con il proprio corpo, la propria voce, i propri passi o con la sua semplice presenza. L'operatore è un elemento che si aggiunge allo spazio sonoro e la sua influenza può alterare le dinamiche e i comportamenti sonici o persino acustici esistenti. Dovrà quindi fare i conti con una registrazione contaminata dal suo intervento.

Un ospite eccentrico. L'operatore, con la sua sola presenza, può stimolare interazioni che altrimenti non si verificherebbero. Coloro che abitano e attraversano la scena possono sentirsi attratti dalle attività di registrazione e sentirsi spinti ad avvicinarsi, parlare, fare domande, annusare, guaire, stare in silenzio o nascondersi.

Perfino la vita del migliore ricercatore sonoro può essere piena di rischi. Una volta, ad esempio, un ragazzino aveva osservato il nostro gruppo predisporre gli strumenti necessari per la rilevazione del livello sonoro e per la registrazione d'un fischio che si sarebbe udito a mezzogiorno. Appena questo fischio cominciò, il ragazzino, che era stato imprudentemente lasciato vicino a un microfono, chiese: «Signore, è questo qui il fischio che aspettavate?».»²¹

²⁰ Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, pp. 638.

²¹ Schafer, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM, cit. pag 291.

En plein air? Il *field recording* è comunemente associato alle registrazioni effettuate in spazi aperti. Questo aspetto - è importante notare - non è però peculiare di questo tipo di registrazione. "Home:Handover" di Eric La Casa²², ad esempio, è stato interamente registrato in spazi chiusi. Il concetto di "plein air", sebbene sia comune nelle registrazioni di campo, non rappresenta un elemento determinante o essenziale nella definizione di *field recording*.

Il campo inospitale. Il campo potrebbe non essere sempre pronto ad accogliere la presenza di un operatore. Condizioni meteorologiche avverse, terreni accidentati, limiti di tempo, presenza di animali selvatici e contesti politici e sociali rischiosi sono solo alcune delle situazioni con cui confrontarsi.

Tutto ciò che entra in uno zaino. Inoltre, vi sono una serie di aspetti legati alle esigenze tecniche come l'utilizzo attrezzature portatili, le difficoltà di accesso a una rete elettrica, la gestione delle batterie, la protezione dell'attrezzatura dalle condizioni atmosferiche, l'eventuale richiesta di permessi a registrare, l'organizzazione del materiale sul campo.

Field recording come rappresentazione soggettiva del mondo

Fino a questo punto, abbiamo considerato il *field recording* come un'operazione neutra per ragioni puramente speculative, quando invece potremmo supporre che una semplice registrazione sul campo - essendo una rappresentazione del mondo - sia già di per sé soggettiva. Tuttavia, non è così immediato affermare che ogni rappresentazione del mondo sia per forza di cose una narrazione, mentre l'inverso di

²² Guionnet J. L.; La Casa E. (2014) *Home:Handover*, Paris: Potlatch.

questa equazione è forse più facile da pronunciare. Abbiamo già detto che ogni individuo che narra di sé e del mondo che lo circonda ha la necessità di rappresentarlo. Ora che ci troviamo di fronte all'esigenza di definire cosa è il *field recording*, ci sarà utile esaminare la questione nel dettaglio per capire quando e se si configura come un'operazione narrativa.

Cerchiamo di chiarire immediatamente la premessa iniziale secondo cui ogni rappresentazione del mondo è intrinsecamente una narrazione. È difficile essere categorici in questa affermazione, poiché una rappresentazione del mondo può variare significativamente forma a seconda del contesto, degli strumenti utilizzati e dei principi che l'hanno guidata. In alcuni casi, ad esempio, potrebbe essere considerata come una verità scientifica comprovata, in altri semplicemente come un output tecnologico, come la foto scattata attraverso un microscopio ottico. Isobel Anderson e Tullis Rennie, attraverso le parole di Barbara Czarniawska in "Narratives in Social Science Research", ci mostrano come spesso scienza e narrazione siano storicamente posizionate su due piani estremi rispetto alla rappresentazione del mondo, con la scienza considerata unica portatrice di verità.

All'interno di molti discorsi - scientifici, filosofici e artistici - la narrazione è stata al meglio trascurata e al peggio attivamente negata. [...] In altre parole, la conoscenza scientifica è stata preferita rispetto alla narrazione, poiché la conoscenza scientifica è considerata portatrice di una verità incontestabile²³.

Riflettendo sulla natura documentaria delle prime storiche registrazioni sul campo - il registratore era uno strumento potentissimo nelle mani di tecnici del suono, antropologi ed etnomusicologi come John Lomax e Ludwig Karl Koch - non sorprende che, come per le scienze dure, il *field recording* abbia spesso incarnato un carattere di imparzialità e neutralità. Pur volendo considerare queste pratiche come in sé concluse,

²³ Anderson, I.; Rennie, T. (2016) «Thoughts in the Field: 'Self-reflexive narrative' in field recording» in *Organised Sound*, n 21(3), cit. p 222.

tuttavia, attraverso il rapporto con la volontà compositiva, il mondo rappresentato dal registratore si configura come "il tema" che può aspirare a essere trasfigurato dalle forme e dalle tecniche musicali.

Inoltre, è abbastanza evidente che non può esistere fonografia senza che essa sia condotta - all'attuale stato delle tecnologie²⁴ - da un operatore, da un tecnico, da un musicista, un compositore o un amatore. Questo aspetto rappresenta un nodo di cruciale importanza. Riprendiamo le parole di Isobel Anderson:

Le mie registrazioni sono invece documenti del mio ascolto e delle decisioni artistiche che ho preso nel realizzarle. Il tempo trascorso, i dispositivi utilizzati e le posizioni che scelgo di registrare avranno indubbiamente un effetto sull'audio che viene prodotto.²⁵

Possiamo dire che la scelta del luogo in cui effettuare le registrazioni già implichi una prospettiva specifica sul campo che si desidera rappresentare. La scelta di un microfono con una direttività più marcata rispetto a uno con diagramma omnidirezionale, la selezione di dispositivi visibili anziché invisibili o più discreti, il posizionamento del microfono in prossimità di una determinata sorgente sonora, l'orario in cui si decide di registrare: tutti questi fattori influenzano la prospettiva della ripresa. Inoltre, come mostrato da Schafer, Anderson e Parmar, una sessione di registrazione assume anche un carattere performativo: diventiamo inevitabilmente il centro di una sorta di palcoscenico, attirando l'attenzione dell'ambiente che stiamo attraversando, incuriosendo sia esseri umani che animali e persino modificando il paesaggio stesso attraverso la nostra presenza. Inoltre, i nostri movimenti diventano

²⁴ Sono numerosi e interessanti i temi che potrebbero essere affrontati riguardo alla ri-sintesi delle intelligenze artificiali le quali ci restituiscono risultati sempre più realistici. Nel contesto dello sviluppo delle IA, ad esempio, molti dei presupposti che stiamo assumendo riguardo alla soggettività verrebbero messi in discussione. Come nel caso di Paragraphica di Bjørn Karmann, una fotocamera contestuale che utilizza dati di posizione e IA per generare una "foto" di un luogo e di un momento specifici.

²⁵ Anderson, I. (2015) «Field Recording as a Performative Act» in *The Sampler*, <http://read.thesampler.org/2015/09/14/field-recording-performative-act-isobel-anderson>, cit p. 1.

parte integrante della performance, influenzando o addirittura determinando i suoni che riusciamo a catturare.

Infine, dal momento che il mio lavoro si sviluppa attraverso il movimento, come già detto, ho smesso di preoccuparmi di captare questo movimento con i miei microfoni. Ho invece iniziato a sperimentare la registrazione attiva del mio muovermi nello spazio e di ciò che questo aggiunge alle rappresentazioni sonore dei paesaggi che attraverso.²⁶

A questo punto, possiamo individuare alcune peculiarità che riguardano il *field recording* nel contesto specifico della rappresentazione artistica. In effetti, le forme di rappresentazione soggettiva del mondo costituiscono il fulcro della prospettiva che stiamo esplorando. Pertanto, ci poniamo la domanda: quando il *field recording* assume la forma di una rappresentazione soggettiva del mondo? Ovviamente, non intendiamo escludere tutte quelle pratiche che non si conformano completamente alla nostra definizione. Piuttosto, vogliamo evidenziare che tutto ciò che rientra in questa definizione rappresenta indubbiamente una prospettiva soggettiva del mondo, con una tendenza verso la trasfigurazione artistica. Molte registrazioni sul campo, infatti, sono realizzate senza l'intento di essere considerate poi opere d'arte. Ad esempio, la creazione di un archivio sonoro dei versi di una specifica classe di animali può essere motivata anche solo da necessità di catalogazione e archiviazione. È altrettanto innegabile che qualsiasi suono catturato sia potenzialmente un *objet trouvé* qualora entri a contatto con un compositore. Quello che stiamo cercando di comprendere, non è la misura del grado di oggettività/soggettività del *field recording*, ma se esista una pratica intrinsecamente legata alla produzione artistica e se siamo in grado di distinguerla da un momento di registrazione mirato ad altri scopi.

L'analisi comparativa con lo studio di registrazione ha offerto spunti significativi. Ciò che sembra caratterizzare in modo peculiare le registrazioni sul campo sono uno spazio e un tempo sfumati che non permettono di delimitare tecnologicamente e con

²⁶ Ibidem, cit. p. 2.

precisione ciò che rientra o eccede il momento delle registrazioni. Prendiamo ad esempio un progetto che, per ipotetiche necessità, deve essere realizzato al di fuori di uno studio di registrazione: la catalogazione dei fischi delle locomotive utilizzate in una specifica area geografica. Ha un obiettivo così preciso da circoscrivere comunque uno spazio all'interno della registrazione, anche se non necessariamente chiuso da pareti. Non sarà necessario registrare la voce del macchinista - eccedente rispetto all'obiettivo di queste riprese - ed egli saprà bene, a registrazione in corso, quando far fischiare il treno. Tutto ciò che si trova al di fuori di questo momento viene considerato superfluo rispetto alla registrazione stessa. Inoltre, l'operatore si troverà concettualmente fuori campo e farà ogni sforzo per rendere acusticamente trasparente la propria presenza. Quindi, non tutto ciò che accade al di fuori dello studio di registrazione si adatta necessariamente alla definizione che stiamo cercando di presentare.

Chiunque abbia esperienza di fonica nell'ambito cinematografico sa bene che quello di presa diretta è un ruolo muto. Qualche anno fa durante le riprese per un documentario un regista, commentando la mia indole silenziosa, mi disse: "Non dici una parola, che bravo!".

Non possiamo dire lo stesso per Vanessa Rossetto nel suo album "Whole Stories"²⁷. Nel brano intitolato in modo emblematico "This is a recorder", la voce della compositrice gioca un ruolo centrale nella parte finale, dove spiega il processo creativo e compositivo di quella specifica opera.

Nel *field recording* come processo artistico l'operatore ha quindi la peculiare capacità di rompere la superficie della bottiglia di Klein, ricollegando lo spazio interno e quello esterno alle riprese. In effetti, egli stesso fa parte contemporaneamente di entrambi gli spazi. Ciò permette di destituire la necessità di celarsi dietro il proprio dispositivo

²⁷ Rossetto V.. (2014) *Whole Stories*, London; Kye.

tecnologico, sia da un punto di vista acustico che concettuale. La presenza del *field recordist* all'interno del campo crea un continuo rapporto di interazione tra chi registra e ciò che viene registrato. Inoltre, la dinamicità intrinseca al campo fa sì che questa interazione si manifesti come una vera e propria pratica performativa necessaria a seguire la sua trasformazione. Come già citato in precedenza, per Murray Schafer il rapporto figura-sfondo è determinato dalla percezione che un ipotetico ascoltatore può sperimentare. Nel caso del *field recording* - dove l'operatore è prima di tutto un ascoltatore - l'identificazione del campo deriva proprio dalla sua presenza.

Altri aspetti, al contrario, sembrano avere un ruolo meno rivelatore. Il fatto che il *field recording* sia limitato agli spazi aperti sembra smentirsi da sé come il suo indirizzo verso sorgenti sonore "alternative". Anzi, come abbiamo visto, non sembra essere un suo prerequisito essenziale nemmeno che la ripresa avvenga esclusivamente al di fuori di uno studio di registrazione. Considerando al contrario lo studio stesso come un campo, registrare tutto ciò che avviene al suo interno, comprese le sessioni tecniche, non solo rappresenta un esperimento di meta-registrazione, ma è anche chiaramente un'operazione di *field recording*.

Anche la presenza di specifiche apparecchiature, le loro dimensioni e la loro gestione non sembrano essere fattori determinanti per stabilire una netta differenza tra lo studio e il campo. Molti home studio e production studio sono altrettanto portatili quanto alcune attrezzature comunemente impiegate nel *field recording*. L'approvvigionamento elettrico, infine, sembra essere un elemento di scarso rilievo per giustificare l'intera pratica.

Cercando di giungere a una definizione di *field recording* che non proceda per contrasto, possiamo affermare che si tratta delle pratiche di registrazione in cui l'operatore è costantemente in relazione con lo spazio in cui si trova immerso durante la ripresa. L'obiettivo è rappresentare soggettivamente *il campo* catturandolo nella sua

complessità sonora.

La surrogazione del campo

Attraverso le parole di Tim Ingold, Robin Parmar mostra come le forme del paesaggio siano generate attraverso il movimento e suggerisce di considerare che ogni interazione con il mondo “suona un luogo”²⁸. Inoltre abbiamo visto che attraverso l’azione di ripresa, il *field recordist* buca la soglia dello spazio tecnologico-controllato liberando la natura intrinsecamente dinamica del campo. La registrazione di campo - proprio in virtù di questo processo dinamico ed energetico - evoca immediatamente la definizione di gesto di Denis Smalley. Il gesto come il campo, è un termine al confine tra categoria analitica e fenomeno. È la traiettoria di un movimento-energia che eccita un corpo risonante creando una vita spettromorfologica.

*La nozione di gesto come principio formante è legata allo spingere il tempo in avanti, al movimento da un traguardo al successivo all'interno della struttura - l'energia del movimento espressa attraverso il cambiamento spettrale e morfologico. La musica gestuale, quindi, è governata da un senso di movimento in avanti, di linearità, di narratività.*²⁹

Tuttavia, “il processo del gesto musicale” non deve essere inteso in modo unidirezionale come causa-fonte-spettromorfologia, ma anche nel senso opposto. Durante l'ascolto, riconduciamo costantemente il gesto all'elemento umano che lo compie, assimilandolo alla nostra esperienza propriocettiva. Questo condizionamento è ancora più accentuato nella musica acusmatica dove le cause che producono il suono

²⁸ Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, cfr. pp. 638.

²⁹ Smalley, D. (1996) «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono» in *Musica Realtà*, XVII51, Lucca: LIM, cfr. pp. 131-132.

sono *distanti* e *separate* dal gesto fisico. Smalley, con la *surrogazione del gesto*, descrive questo processo di allontanamento³⁰.

Nonostante Smalley presenti gesto e tessitura come entrambi elementi fondamentali della musica acusmatica, entrando in dettaglio, il gesto è presentato come parte costitutiva e la tessitura come derivazione secondaria.

*Se i gesti sono deboli, se essi vengono troppo allungati nel tempo, o se la loro evoluzione diventa troppo lenta, noi perdiamo il riferimento alla fisicità umana. Ci sembra di attraversare una frontiera poco chiara tra eventi di proporzione umana ed eventi di dimensione planetaria e ambientale*³¹.

La tessitura è caratterizzata da un allungamento e da un rallentamento del processo energetico che determinano una diversa condotta musicale, questa volta caratterizzata dalla variazione interna piuttosto che dall'incedere.

Questa definizione, data la sua natura composita, sembra adattarsi alla nozione di campo. Tuttavia, a differenza della tessitura, il campo è percepito in modo unitario proprio in virtù della sua componente umana o, per essere più precisi, grazie alla relazione che l'operatore innesca con il campo durante le registrazioni. Inoltre, nella categoria di tessitura non riconosciamo l'incedere proprio del campo che si mostra sempre nel processo di essere costruito³². Infine, durante l'ascolto, il campo viene immediatamente ricondotto, indipendentemente dalla sua traiettoria energetica, a una dimensione che può essere descritta al contempo come umana, planetaria e ambientale.

Ritornando al gesto e alla sua surrogazione, abbiamo detto che la riconduzione alla fonte avviene attraverso un processo psichico e propriocettivo che implica la consapevolezza di percepirsi in uno spazio. Provando a tracciare una definizione di

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, cit. p. 136.

³² Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, cfr. pp. 638.

spazio, abbiamo osservato che essa è collegata a quella di campo e paesaggio tramite la relazione che si stabilisce con un soggetto che si trova immerso al suo interno. Quando un soggetto si trova in relazione con uno spazio inizia a riconoscere gli eventi che vi si verificano e a farne esperienza. Possiamo pertanto affermare che nel ricondurre il suono alla sua origine mediante il senso propriocettivo, l'ascoltatore collega anche la propria esperienza uditiva a un campo. Analogamente al gesto, è possibile utilizzare strumenti analitici per descrivere il processo di allontanamento dal campo - o dalla registrazione, potremmo dire, che è in effetti il gesto che lo ha generato - seguendo una traiettoria aderente a quella proposta da Smalley, causa-fonte-spettromorfologia. In questo caso ci riferiremo a registrazione-spazio-campo e naturalmente al suo percorso opposto, introducendo il concetto di *surrogazione del campo*.

La surrogazione del campo di primo ordine. In questo ordine l'ascoltatore non riconosce nessuna intenzionalità musicale. Sembra che l'operatore abbia agito all'interno del campo solo attraverso la sua presenza, senza indirizzare consapevolmente l'energia innescata dalla ripresa verso un'espressione musicalmente esplicita. Il campo non contiene né rappresenta alcuna volontà intrinsecamente musicale; al contrario, è proprio in questa fase che il potenziale musicale del campo viene esplorato e la sua trasfigurazione nell'ambito della musica elettroacustica è ciò che gli conferisce rilevanza.

La surrogazione di secondo ordine. In questo caso, è possibile riconoscere una ripresa esplicitamente orientata verso la dimensione musicale del contenuto del campo. L'ascoltatore riconosce la registrazione di strumenti tradizionali o una specifica attenzione rivolta alle caratteristiche acustiche o spettromorfologiche peculiari del campo. Inoltre, è possibile ricondurre l'azione di ripresa a una consapevole relazione di natura musicale.

La surrogazione di terzo ordine. In questo ordine, l'ascoltatore non è immediatamente in grado di ricollocarsi all'interno di un preciso paesaggio e mette in moto un processo immaginativo per interpretare il campo sonoro e intercettare l'azione dell'operatore. La registrazione può essere avvenuta utilizzando tecniche di ripresa altamente selettive, oppure il materiale di campo potrebbe essere stato oggetto dell'intervento del compositore attraverso processi manipolativi che rendono difficile il riconoscimento di un paesaggio specifico.

La surrogazione remota. Non è possibile ricondurre il campo a un paesaggio umano, tanto da rendere impossibile identificarlo come tale. Tuttavia, è possibile individuare alcuni elementi di complessità che sono tipici di un paesaggio e percepirli come unità tramite le loro interconnessioni, immaginando una relazione di tipo umano senza però riuscire a riconoscerla completamente.

In conclusione, sia il gesto che la tessitura appaiono quasi assimilabili ai concetti di punto e linea di Kandinsky, sebbene presentino un'importante differenza relativa al loro comportamento energetico. Per Kandinsky il punto rappresenta la staticità opposta al movimento della linea, *“La linea geometrica è un'entità invisibile. È la traccia del punto in movimento, dunque un suo prodotto”*³³. Come per gli elementi fondamentali della forma in Kandinsky, la spettromorfologia di Smalley - oltre all'aver codificato delle categorie analitiche in grado di descrivere una vasta gamma di comportamenti compositivi e sonori - ha raggiunto un profondo livello di comprensione della musica acusmatica, rivelando le sue strutture atomiche. Nella nostra ricerca, gli strumenti che abbiamo introdotto hanno una natura che potremmo definire "cellulare", caratterizzata da un grado maggiore di complessità che, al

³³ Kandinsky, W. (1968), *Punto, linea, superficie*, Milano: Adelphi Edizioni, cit. p. 71.

momento, ci consente di descrivere esclusivamente la prassi compositiva legata al *field recording*.

Bibliografia

ANDERSON, I.; RENNIE, T. (2016) «Thoughts in the Field: 'Self-reflexive narrative' in field recording» in *Organised Sound*, n 21(3).

ANDERSON, I. (2015) «Field Recording as a Performative Act» in *The Sampler*, <http://read.thesampler.org/2015/09/14/field-recording-performative-act-isobel-anderson>.

BENSON, S.; MONTGOMERY, W. (2018) *Writing the Field Recording*. Sound, Word, Environment, Edinburgh: Edinburgh University Press.

CASCELLA, D. (2018) {a cura di Benson, S; Montgomery, W.} «Hedges» (2018) in *Writing the Field Recording*. Sound, Word, Environment, Edinburgh: Edinburgh University Press.

CLÉMENT G. (2022) *Breve trattato sull'arte involontaria*, Roma: Quodlibet.

COSTA, V.; FRANZINI, E.; SPINICCI, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

KANDINSKY, W. (1968), *Punto, linea, superficie*, Milano: Adelphi Edizioni.

PARMAR, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal.

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

SMALLEY, D. (1996) «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono» in *Musica Realtà*, XVII51, Lucca: LIM.