

INTERVIEWS, 22 settembre 2016

HAPPY NEW EARS! – Il paesaggio sonoro

Definizioni, esperienze, visioni e pratiche artistiche in una conversazione estesa con Martina Raponi, Francesco Fonassi e Francesco Giannico.

AUTORE: Francesca Vason

Questa intervista è nata qualche mese a Venezia quando, in occasione della presentazione del suo libro *Strategie del Rumore* (Auditorium, 2015), ho incontrato Martina Raponi. Discutendo della sua pubblicazione e dei nuovi orizzonti possibili per le pratiche rumoriste, è emersa un'attenzione comune al concetto di paesaggio sonoro, che ha portato alla necessità di approfondire l'argomento coinvolgendo due artisti italiani, Francesco Fonassi e Francesco Giannico (che, oltre a intraprendere un percorso artistico individuale, è co-fondatore di AIPS – Archivio italiano paesaggi sonori).

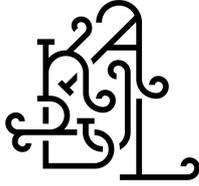
Sin dalla sua prima apparizione, il «Paesaggio Sonoro» – espressione coniata da Raymond Murray Schafer – è stato contraddistinto da una continuità temporale che lo ha reso estremamente mutevole e del quale tutti noi dobbiamo sentirci co-autori, più o meno volontari e consapevoli.

Tale nozione si è prestata e si presta oggi a studi e applicazioni amplissime, a partire dall'analisi del territorio, delle relazioni sociali, da intendere come spazi d'interazione, di conflitto e interferenza, sfociando a un ripensamento percettivo e alla possibilità di ri-immaginare (con «nuove orecchie», come direbbe John Cage) al rapporto e alla localizzazione di due o più corpi in uno spazio.

Che potenziale ha, dunque, tale ambito di ricerca? Quali le sue attuali applicazioni?

La conversazione che segue tenta di analizzare questi aspetti.

Francesco Fonassi: Quando parliamo di *paesaggio sonoro* dobbiamo considerare che la formulazione della sua teoria e l'ambito di ricerca a cui ha dato avvio nascono proprio



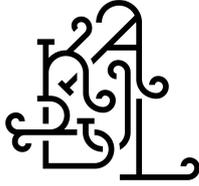
da una zona di conflitto socio-culturale riguardante soprattutto l'analfabetizzazione all'ascolto che emerge nei primi anni '70. Le urgenze, allora – per coloro che ne hanno tracciato le categorie –, erano la pulizia dell'orecchio, l'ecologia acustica e soprattutto la speculazione in ambito musicale.

Dal secondo dopoguerra in poi, tutta la ricerca tecnologica e l'utilizzo della tecnica fonica vertono su politiche di controllo del territorio e di sottomissione dell'individuo, attraverso l'imposizione e la scrittura di stati di quiete assordante. È questa consapevolezza che va via via consolidandosi, quantomeno negli studi di settore (Volcler e Goodman, per citare i più noti),¹ che dobbiamo assumere come punto di partenza per iniziare a confrontarci su cosa significhi oggi operare nelle arti sonore e poter elaborare un pensiero critico coerente.² Proprio negli anni in cui venivano a galla tali teorie, tra il 2008 e il 2012, ho elaborato personalmente una serie di sistemi, gesti e prototipi che ponevano questo tema al centro della mia ricerca fenomenologica sulle soglie acustiche, sull'intensità percepita e sulla permeabilità di figure quali l'attacco e la difesa relazionati all'architettura pre-esistente o configurata al servizio di tali fenomeni.

Francesco Giannico: Il potenziale delle indagini sul paesaggio sonoro è altissimo, se ne cogliamo l'aspetto pratico. A cosa serve acquisire maggiore consapevolezza rispetto a ciò che ascoltiamo se non lo traduciamo in una prassi quotidiana? Bisognerebbe persino chiedersi cosa sia un punto di corrispondenza oggettivo. Ad esempio, per me che vivo l'ecologia del suono come base di ispirazione per ascoltare la realtà con orecchie 'diverse', viene da considerarla strumento per affrontare le nuove sfide del

¹ Cf. J. Volcler, *Le son comme arme*, Edition La Découverte, Paris 2011; e S. Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*, The MIT Press, Cambridge 2010 (N. d. R.)

² F. F.: Non dimentichiamo una controtendenza fondamentale di quello stesso periodo storico ('60-'70) nel quale la psichedelia e il misticismo europeo giocano un ruolo fondamentale nelle culture sotterranee sia in ambito musicale che in ambito parascientifico. I paesaggi cui aspirano queste controculture sono psicofisici. Si attraggono e coincidono, secondo quella che Rupert Sheldrake chiamerebbe una *risonanza morfica*. Cito apposta il controverso biologo Sheldrake (l'anno scorso il video del suo intervento su TED Whitechapel a Londra fu rimosso, praticamente censurato, dal web) che, sulla strada indicata da Jung e Von Franz, formula la teoria dei *campi morfici* per la quale la *sintonizzazione* dei membri di una specie a un *campo* accessibile 'per via cerebrale' può portare alla trasmissione *trans-biologica* dei caratteri fino alla ridefinizione delle leggi che governano le specie e i sistemi naturali. Penso sia una teoria molto calzante – se declinata in questo senso – e forse ha qualcosa a che fare con quegli stati di coscienza collettiva che vanno a complicare le condizioni in cui l'ascolto e la trasmissione come pratiche consapevoli necessitano di specifiche modalità.

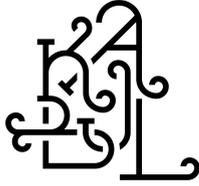


futuro, come la bioedilizia e le relative scoperte connesse all'ambito dell'acustica architettonica; ma il suono è faccenda troppo importante per lasciarla in mano ai soli addetti ai lavori. Per me, rappresenta da sempre una via per conseguire una presa di coscienza dal basso non dissimile da altri strumenti che possano elevarci culturalmente (e spiritualmente), come il cinema o la letteratura e così via. Parlo di un allargamento dell'orizzonte sensoriale e delle nostre capacità percettive per far spazio a una sorta di relativismo acustico. Paroloni per dire semplicemente che i paesaggi sonori non sono altro che insiemi di suoni estratti da un certo contesto di riferimento: se cambia il contesto cambia anche il paesaggio sonoro. L'udito degli esseri viventi lavora benissimo da un punto di vista dell'individuazione dell'ambito di riferimento, permettendoci di ascoltare naturalmente ciò che è più vicino e funzionale alle nostre attività quotidiane.

Alcuni dei workshop in ecologia del suono che ho condotto in questi anni mi hanno fatto capire che l'attitudine a conoscere meglio l'ambiente sonoro in cui viviamo non è un fatto per nulla scontato.³ E se l'argomento viene sviscerato con un'impostazione troppo accademica il rischio è che si continui a parlare del tema solo tra addetti ai lavori. L'impostazione ludica o para-artistica è quella che preferisco, anche con persone adulte. Dopo una «caccia ai suoni» di un luogo, non c'è niente di meglio di un bel momento performativo collettivo per utilizzare concretamente quel materiale. Alla luce di questi piccoli ma significativi riscontri, la visione di Schafer non mi pare superata, anzi. Probabilmente, bisogna considerare che di pari passo a una lenta ma sempre maggiore presa di coscienza riguardo al tema del paesaggio sonoro c'è stato un peggioramento complessivo del livello di sostenibilità acustica (se prendiamo in esame zone maggiormente antropizzate). La verità è che occorrerebbero piani su larga scala che nessun governo ha voglia di intraprendere e finanziare in periodi di crisi economica, pertanto l'unica speranza è di affidarsi a un'opera di sensibilizzazione che sappia dare frutti in un futuro non troppo lontano.

Fs. F.: È difficile distinguere la funzione di semplice medium dall'indagine sulla

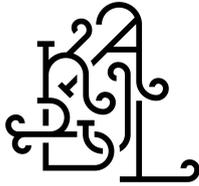
³ Tra i principali progetti: m.E.t.e. (Memoria e Territorio), Castello Episcopio di Grottaglie (TA), che ha riguardato la creazione di un team multidisciplinare per lavorare a una mappa di comunità della cittadina di Grottaglie; workshop *Bari Sonora*; workshop 'Sound & Communities' in collaborazione con la *Rome University of Fine Arts* in cui abbiamo svolto un lavoro di mappatura sonora all'interno del quartiere pinciano di Roma. I risultati sono poi stati riutilizzati nell'ambito dello Spring Attitude Festival a Roma presso il MAXXI nel giugno scorso durante una performance collaborativa per sole cuffie wireless (N. d. R.).



materia sonora e delle sue meccaniche percettive. Preferisco parlare di *campo acustico* (*sonic field*). L'idea di *campo* viene dalla fisica teorica ma anche dalla biologia e dalla psicologia cognitiva (sono gli stessi anni '70 in cui Nessier e Gibson revisionano in senso ecologico ed 'economico' tutta questa disciplina) e precisa un fare metodico sperimentale che presuppone un operare, un agire all'interno di precise zone (geografiche, morfologiche o mentali) con le proprie leggi, forze ed energie. Quando registriamo e archiviamo un *paesaggio sonoro* parliamo di *registrazione di campo*. Quel campo è sempre inquinato dal nostro agire, anche se restiamo in ascolto senza interferire volontariamente. È sempre falsificato dal nostro respiro, dalla nostra messa a fuoco selettiva. Interferiamo con esso e con gli altri corpi all'ascolto ('ascoltare' qui è inteso non solo come *udire* ma, più in generale, come *sentire*), quindi ne assimiliamo e insieme ne modifichiamo le regole.⁴ Pur essendo interessato ed essendo cresciuto nutrendomi di gesti, dischi e processi di reazione e ribellione a questi stati di quiete imposti,⁵ sono in realtà la *falsificazione* e il limite psicofisico indotto che sempre più stanno diventando il cruccio di un percorso nel quale, attraverso il mio lavoro, cerco di 'imporre' una visione (passatemi i termini) *olistica* e *sincronica* del mio periodo storico. Mai completa né determinata, che risponde a effetti non causali nel momento della percezione (o della verifica), ma governata da ferree regole imposte nella

⁴ F. F.: Cf. [S. Frangi](#), *Epistemology of Transparency*, dal catalogo della mostra *Open Museum Open City* dove due anni fa ho realizzato un intervento architettonico nella Galleria 2 del museo. La parete innalzata a dividere la galleria diventava unità di mediazione fisica tra i corpi che mettevano in risonanza lo spazio (modulando dei tessuti sonori scuri e rarefatti) a seconda della loro densità e prossimità dalla parete stessa. Dallo stato più puro ed erotico a quello più sovraccarico, turbolento e fisico. Il sistema risponde in modo latente e interdipendente, quasi come se si stesse attraversando e insieme contaminando uno strano campo elettromagnetico.

⁵ F. F.: Annoto qui un incrocio estemporaneo di contenuti/conessioni. Questi quattro esempi toccano (in modo un po' arbitrario) pratiche sonore sperimentali individuali e/o di massa: (1) Il *Brainwave Entrainment* è un recente fenomeno pseudomusicale deviato e purtroppo un po' new age dove si andrebbero a stimolare e a far risuonare a bassissima frequenza parti specifiche del cervello grazie al fenomeno dei toni binaurali (che viene approfondito per la prima volta dallo storico e naturalista Willelm Dove all'inizio dell'800). L'ascolto avviene in cuffia in modo individuale; (2) [Marianne Amarcher](#), pioniera di produzioni elettroniche 'psicoacustiche' atte a indurre il 'terzo suono'; (3) [Un report del dott. Robert C. Beck](#) (1978) contribuisce allo studio dei campi magnetici ELF (ExtremeLowFrequency), EEG (registrazione dell'attività elettrica dell'encefalo) e l'osservazione/registrazione/induzione di stimoli magnetici – tra i quali la *risonanza di Schumann* (7.83 hz) – e dei loro effetti sulla mente; (4) Brion Gysin (e parallelamente Jan Sommerville) costruiscono la *Dream Machine* (che tramite il fenomeno del *flickering* oscilla a 7-10 hz, corrispondenti alla medesima gamma 'alpha'. I Throbbing Gristle dedicano un disco ([Heathen Earth](#)) a Gysin e alla *Dreamachine*.

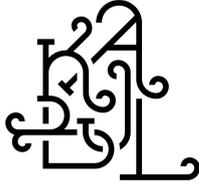


formalizzazione e nel presentare/subire il momento presente (*Submission*, in italiano è tradotto sia come *sottomissione* che come *presentazione*).

Martina Raponi: C'è una disparità tra la nozione di rumore in quanto dispositivo filosofico e metaforico e il rumore come pratica musicale o performativa. È un problema che mi sono posta nel rileggere e ripensare a posteriori *Strategie del Rumore*, in cui l'excursus tra pratiche ed esperienze sia in ambito underground che artistico in qualche modo, per me, non si allinea perfettamente con l'ultimo capitolo, che risulta come un primo esercizio teoretico nell'affrontare l'argomento. La cosa sconcertante è che ci sono molte definizioni di rumore, possiamo dire che ogni disciplina ne possiede una, e ognuna identifica, declina e utilizza il rumore in un modo particolare. Ciò significa che troviamo alla radice un problema di linguaggio e di definizione.

Ampliando il campo d'azione e tentando di applicare questa idea di rumore ai diversi contesti di interesse, va da sé che ci si distacchi dall'ambito prettamente musicale e performativo, per arrivare a toccare molte altre esperienze che con la musica o l'arte non hanno niente a che vedere. Sono queste le esperienze che mi interessano al momento. I miei esercizi sono inerenti all'individuazione di elementi di interruzione nel continuum di connessioni che intersecandosi formano i tessuti che definiamo sociali, urbani, e via dicendo. Questi tessuti sono sostenuti da un'idea di paesaggio sonoro esteso, che si ricollega in qualche modo all'immagine che ne dà Steve Goodman in *Sonic Warfare*, e non a caso l'idea di affezione è presente nel sottotitolo del libro.⁶ La parola *rumore* in un contesto come quello di *Sonic Warfare* diventa problematica, quasi perde senso, per essere inglobata da un concetto più profetico come quello di «unsound». La mia intenzione è quella di seguire queste linee di problematizzazione per poter giungere a qualcosa di diverso, possibilmente di «unsound». Le condizioni dell'ascolto, implicando sia il rumore sia il paesaggio sonoro, sono prese in esame a livello storico e culturale da Hillel Schwarz in *Making Noise. From Babel to the Big Bang* (Zone Books, 2011). Questo mastodonte della letteratura sonora contiene molti riferimenti che mostrano come la nozione di rumore, quando presa in esame tenendo presenti specifiche modalità di ascolto, cambi in base a equazioni complesse, in cui la progressione storica, la tecnologia, il contesto geografico e le componenti culturali giocano un ruolo fondamentale. Ciò rende ostica la definizione di rumore in maniera universale, ma aiuta a contestualizzarlo e storicizzarlo a seconda dei casi.

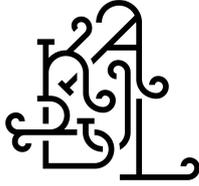
⁶ M. R.: Rispetto alla nozione di «affection» rimando a Brian Massumi, in particolare [questa intervista](#).



Francesca Vason: Si evince, Martina, come la tua visione di paesaggio sonoro sfoci in questioni prevalentemente di percezione del corpo, un'esperienza che va oltre l'ascolto e le sensazioni legate prettamente all'udito. Aspetto nodale, quello del corpo, anche in *Strategie del Rumore* quando, soprattutto a partire dagli anni '60, si evidenzia la crescente presa di consapevolezza ed esplorazione della propria fisicità, poi trasportata anche in ambito musicale.

Ms. R.: L'ambiente ci influenza costantemente e modula le nostre azioni. Ci sono casi estremi in cui il tessuto vibratorio di un particolare ambiente può essere percepito dal corpo, introiettato ed elaborato. Ad esempio le esplosioni, i tuoni, i terremoti, tutte quelle sollecitazioni vibratorie cui siamo costantemente sottoposti, dallo stare seduti su un treno al pedalare su una bici. La maggior parte degli altri movimenti che operano su di noi non possono essere percepiti in maniera cosciente. Mi viene in mente in questo caso l'installazione di Raviv Ganchrow all'edizione del 2015 del Sonic Acts, intitolata *Long Wave Synthesis*: questo lavoro prende in esame le onde infrasonore, che operano su scala geologica. Le onde infrasonore sono state raccolte e direzionate dai dispositivi creati dall'artista, e rese percettibili dai corpi posizionati lungo il loro raggio d'azione. Sono convinta dell'efficacia dell'azione a livello molecolare di quel tipo di infrasuono e che anche quello riesca a mutare la percezione di un determinato paesaggio; paesaggio che cessa di essere solamente sonoro e invade i territori di percezione più puramente tattile, o psicologica, o addirittura geologica come nel lavoro di Ganchrow. Questo tipo di onde sono capaci di manifestarsi sotto forma di «hum», ad esempio, un fenomeno che eccede la localizzazione geografica e che va a inserirsi in una rete di interazioni energetiche su scala globale.

Il rumore, nella sua carica invasiva, nel suo impatto sonoro, propone una modalità aumentata di smarrimento, che eventualmente finisce col risolversi in una forma di *identificazione*, ma che non disgiungo da qualcosa di molto simile a una *interrogazione*. Nel nostro contemporaneo occorre ricercare un'ennesima modalità di inserimento in circuiti esistenziali che esistono in un panorama tecnologico mutato, molto meno hardware e più immateriale. Il ruolo del corpo è quello di recuperare tutto l'hardware possibile attorno a noi, quasi anche accettando di dover abbandonare la nostra condizione di meri umani, per spingere le potenzialità tecnologiche, unitamente alle nostre capacità sensorie e sensuali, al loro estremo, per quanto assurdo o paradossale ciò possa suonare. La matericità corporea deve trovare il modo di riconfermarsi per



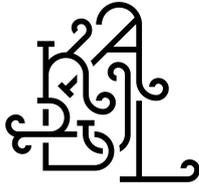
poter recuperare uno spazio che è stato perso, ed è uno spazio di interazione, di negoziazione e di azione, per trasferirlo anche in un mondo virtuale che non può essere ignorato.

Come rielaborare i frammenti di esperienze e informazioni che agiscono su di noi in maniera affettiva, privilegiando l'intensificazione delle attività propriocettive e capire come poterle riconvertire in esperienze capaci di generare massa critica? È una domanda che mi pongo spesso e a cui sto lavorando, pensando soprattutto a tutte quelle esperienze che non hanno avuto esiti a livello politico, come *We are 99%*, ma che sono riuscite a riattivare moltitudini di corpi e, per dirla con Bifo, a erotizzare le masse. Questa nozione di erotizzazione è fondamentale e fa leva su una sensualità quasi primitiva che non è affatto aliena alle pratiche rumoristiche di cui ho trattato in *Strategie*. Il nodo cruciale è capire come condurre queste esperienze a un livello successivo e superiore, utilizzando i valori interstiziali alle rivendicazioni politiche.

Fs. V.: La nozione di paesaggio sonoro, come tu mi hai raccontato, è stata anche il punto di partenza sia per un tuo racconto fantascientifico sia per un saggio che tuttora stai scrivendo.

Ms. R.: In entrambi i testi lo spazio sonoro diventa uno spazio distopico, in cui l'unica via verso una possibile democratizzazione dello spazio pubblico è la costruzione di una consapevolezza delle potenzialità propriocettive dei corpi stessi che abitano questo spazio. È qui però che arriva il problema fondamentale: se ammettiamo che 'rumore' sia una nozione problematica soprattutto alla luce della sua potenziale defunzionalizzazione o se considerato nell'analisi di un processo di normalizzazione, allora cosa significa fare rumore? La mia concezione di rumore come dispositivo per analizzare processi di normalizzazione non prevede che il rumore sia parte attiva dei processi in esame. Il rumore è un residuo, è un eccesso, la normalizzazione in questione implica l'assorbimento di tale eccesso affinché un sistema possa rimanere compatto, essere analizzato nella sua interezza e poter essere considerato funzionale e funzionante.

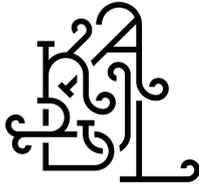
Quindi in questo caso, nel considerare quelli che definisco processi di normalizzazione (dall'istituzionalizzazione delle pratiche underground fino all'assorbimento di movimenti di contestazione nell'inquadramento normativo delle



forze dell'ordine,⁷ fino alla supposta integrazione di corpi considerati «anormali» attraverso specifiche azioni, siano esse legali o mediche), il rumore è quello che resta al di fuori della griglia del sistema, o anche solo il potenziale «rumoristico» che ciò che è stato inglobato ancora ritiene in sé. I casi possono essere infiniti, e la mia ambizione – sia a livello narrativo fantascientifico che teorico speculativo – è capire come poter elaborare una sorta di equazione che possa permettere di individuare, sviscerare, supportare i rumori potenziali soprattutto alla luce dei contesti in cui compaiono e agiscono. L'oggetto di studio privilegiato per me al momento, sia nel lavoro fantascientifico che saggistico, è la sordità come identità rumorosa a livello culturale, linguistico, e sociale, a onta del silenzio che apparentemente porta con sé quasi per antonomasia.⁸

⁷ M. R.: Mi riferisco qui a un lavoro realizzato per il Sandberg Institut – e che considero non un'opera artistica bensì una nota ai fini della scrittura –, che va a esporre la vuotezza delle strutture democratiche in tema di «manifestazioni». Ho richiesto un permesso per manifestare sul Malieveld (L'Aia), un luogo simbolico nei Paesi Bassi a livello politico, in cui ho cantato da sola con un karaoke portatile per tutta la durata prevista e indicata nel documento che ho dovuto firmare presso la polizia. L'atto in sé ha valore solamente alla luce delle conversazioni paradossali avute con le forze dell'ordine (durate ben due settimane) e dei loro tentativi di capire in anticipo come si sarebbe svolta la manifestazione in modo tale da poterla «facilitare» e «gestire». I livelli di assurdità raggiunti durante queste conversazioni sono più fantascientifici della fantascienza stessa. Anche se fossi stata lì con diecimila persone non sarebbe cambiato nulla, dato il formato entro cui si è costretti a muoversi per poter esprimere dissenso.

⁸ M. R.: Sulla sordità, si veda l'analisi del lavoro di Alexander Graham Bell in *The Audible Past – Cultural Origins of Sound Production* di Jonathan Sterne, edito dalla Duke University Press. In particolare, nel primo capitolo parla del *phonograph*, un apparecchio pensato per poter trascrivere/rappresentare il suono in modo che i sordi potessero imparare ad articolare il linguaggio, per potersi inserire all'interno della società, nascondendo la propria «mancanza», il proprio «handicap», negando quindi la propria specificità esistenziale ai fini dell'integrazione. Un'integrazione che diventa occultamento e oppressione, oltre che violenza nei confronti di una cultura che possiede una propria lingua e una propria storia. Una storia che il più delle volte ha la capacità di eccedere i confini nazionali. Il *phonograph* precede di pochissimi anni il Secondo Congresso Internazionale per l'Educazione dei Sordi, noto come la Conferenza di Milano, tenutosi per l'appunto a Milano nel 1880, durante il quale fu deciso che i sordi non dovessero imparare la lingua dei segni, ma essere educati secondo i principi dell'oralismo, vale a dire: che dovessero comunicare tramite lettura del labiale ed emissione linguistica vocale. Nelle delibere del Congresso il metodo educativo viene definito «metodo orale puro», indicando quindi una sorta di imposizione culturale volta alla «purificazione» di una condizione, se vogliamo, «lontana dalla grazia di Dio», una stortura da raddrizzare. Il 1880 rappresenta l'inizio di quello che può essere definito il Medioevo della sordità, da cui si è iniziati a uscire solamente pochi decenni fa. In Italia in particolare ha avuto un peso rilevante il lavoro di Virginia Volterra, nel sistematizzare a livello culturale e linguistico la cultura sorda. Siamo però ancora lontani dal riconoscimento della lingua dei segni come lingua ufficiale, e dalla considerazione della sordità



Di nuovo, se la sordità è una delle modalità di esistenza che più si avvicinano alla mia idea attuale di rumore, sebbene non «faccia rumore», cosa significa dunque fare rumore?

È in virtù di questo dilemma che ho inaugurato il mio secondo e ultimo anno al Sandberg con una presa di posizione: la divisione netta tra rumore e rumorosità, divisione tra «noise in a commodified world» e «noisy commodity». Da lì, ho provato ad approfondire oggetti ed esperienze tendenti più decisamente verso il primo elemento che non verso il secondo. Ho dunque provato a capire cosa implica il fare rumore in base a questa divisione.

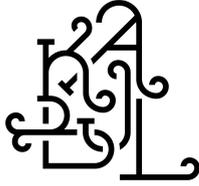
È una domanda cui sto ancora rispondendo. Ci ho provato soprattutto durante il graduation show del Sandberg, momento in cui ho collaborato con Mattin, artista che si occupa principalmente di rumore e con cui ho analizzato e sviscerato una selezione di materiale da me prodotto soprattutto nel corso dell'ultimo anno. Il risultato di questa collaborazione è stata la bozza di un manifesto in cui ci riferiamo al rumore «normalizzato» con la locuzione «Sugar-Candy Noise», e a esso ci poniamo con intensione. Questa tipologia di rumore è presente nella maggior parte dei contesti che si occupano di produzione culturale.⁹

Fs. V.: La rapidità con cui un suono si genera e produce un effetto nel mondo è la stessa con cui esso scompare. Ed esso può concorrere come un'esperienza che partecipa alla costituzione di una memoria soggettiva e collettiva. Esattamente come nell'esperienza visiva. Nel 2013 è nato l'Archivio Italiano Paesaggi Sonori (AIPS), una realtà fondata qualche anno prima sotto forma di collettivo e che nel tempo ha sviluppato diversi progetti, tra i quali la realizzazione di una mappatura e di un vero e proprio archivio. Quali sono gli obiettivi e i metodi di archiviazione che avete adottato?

Fs. G.: AIPS rappresenta un archivio di esperienze che hanno a che fare a vario titolo

tramite parametri medici e non culturali, come sarebbe opportuno che avvenisse. Se pensiamo al rumore come controcultura, e soprattutto se consideriamo la possibilità di un nuovo rumore che si infiltri nella società in maniera silenziosa, mantenendo una propria carica eversiva, una distanza che sebbene appaia svantaggiata porta con sé molteplici vantaggi, allora la sordità è il modello cui voglio guardare, e da essa poter imparare. E chiude il cerchio anche nella considerazione del paesaggio sonoro come terreno vibratorio propriocettivo.

⁹ M. R.: [Qui](#) un testo di Mattin in conversazione con Ray Brassiere che desidero condividere in questo contesto.



con lo studio, la manipolazione e la reinterpretazione dell'ambiente sonoro circostante. In quest'ottica direi che l'impianto di AIPS si presenta meglio in una visione modulare dove ogni modulo rappresenta un progetto realizzato con caratteristiche proprie e indipendenti dagli altri moduli.

Certo, alcuni «moduli» sono ricorrenti come i progetti sulle mappature sonore online, uno strumento figlio del web 2.0 e che ha ridato linfa alle tesi di Schafer. Grazie alle varie Google Maps, Open Street Maps e tecnologie simili, si è riusciti a rappresentare più concretamente il connubio tra un paesaggio e i suoi suoni: cosa c'è di più intuitivo del cliccare sul segnaposto di una mappa e far partire l'audio correlato? Chiaramente anche in questo caso esistono vari livelli di complessità relativi alle possibilità di realizzazione di queste mappe che possono essere scientifiche, collaborative, interattive.

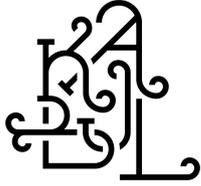
Come si sarà capito, tra i nostri obiettivi vi è quello di costruire una finestra sul mondo della musica elettroacustica che utilizza il paesaggio sonoro come mezzo espressivo, come materiale grezzo da poter modellare per le proprie *soundscape compositions*, installazioni e via dicendo.

Fs. V.: Educare al suono, sviluppare o riscoprire un orecchio sensibile implica anche la possibilità di risemantizzare un contenuto sonoro, arricchirlo, con l'opportunità di generare nuovi valori, idee, prospettive...

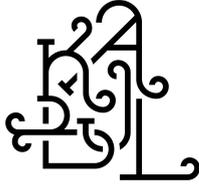
Fs. G.: Personalmente mi è venuto naturale sperimentare con altre persone la formula del workshop per acquisire quella consapevolezza sonora che non è cosa affatto scontata. La mia stessa percezione, nel corso dei workshop, è andata modificandosi mentre osservavo i meccanismi di consapevolezza collettiva che nascevano. In questo senso, la risemantizzazione è andata ben oltre le aspettative. Non mi aspettavo di ristabilire i ruoli del *significante* sonoro, ma anche del *significato* e dell'ascoltatore.

Il modello proposto credo possieda una grande efficacia per la sua adattabilità a ogni situazione e per l'alto livello di coinvolgimento: si basa su un mix di teoria, soundwalk e una performance/installazione collettiva.

Le prospettive per i progetti sviluppati in questo modo possono essere molteplici e possono avere un impatto più o meno piccolo sulle persone dell'area oggetto di studio, a seconda della volontà del committente del progetto di portare avanti un certo tipo di discorso. Spesso questo tipo di progetto non esaurisce il suo compito con il workshop,



ma può divenire parte di un processo più ampio che dia continuità all'opera di sensibilizzazione attraverso iniziative sempre più specifiche. Il prossimo passo che mi piacerebbe compiere in tal senso vorrebbe essere un festival o una rassegna che abbia come focus questo tipo d'interoperabilità, unire più cellule attive di uno specifico territorio su un fine comune nel segno dell'espressione sonora di quell'ambiente. Approcciare al paesaggio sonoro come se fossero dei piccoli 'soviet' in grado di organizzare individualmente ma unitariamente la rivoluzione sonora di cui abbiamo bisogno.



INTERVIEWS, 22 settembre 2016

HAPPY NEW EARS! – The Soundscape

Definitions, experiences, visions and artistic practices in a conversation with Martina Raponi, Francesco Fonassi and Francesco Giannico.

AUTHOR: Francesca Vason

This interview was born a few months ago, in Venice when, in occasion the presentation of her book *Strategie del Rumore* (Auditorium, 2015), I met Martina Raponi. Discussing her publication, some critical points, and especially new horizons for practices of noise and her latest researches, we recognised the common attention on soundscape issue. We decided to involve in our conversation the Italian artists Francesco Fonassi and Francesco Giannico. Albeit with completely different approaches, they revolve around this scene developing contents, views, forms and applying methodologies.

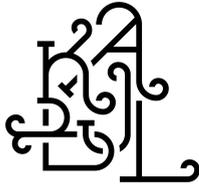
Since its first appearance, the Soundscape coined by R. Murray Schafer is marked by a temporal continuity that makes it extremely changeable and which all of us must feel co-authors, more or less voluntary and conscious.

This notion has been paid to studies and wide applicability: the analysis of territories, social relations – as spaces of interaction, conflict and interference –, leading to second thoughts and perceptual ability to re-imagine (with "new ears" as would John Cage) relation and the localization of bodies in a space.

Which is its potential? What are the current applications?

The conversation tries to analyze these aspects and is enriched by an interest bibliography, reported in the notes, which helps us to position the three contributions in the dense constellation of material and documentation existing.

Francesco Fonassi: When we speak about *Soundscape* we have to consider the formulation of his theory and the field of research that has triggered from a socio-

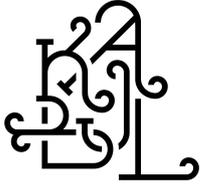


cultural conflict zone, especially regarding the illiteracy listening that emerges in the early '70. The urgencies – who traced categories for – were ear cleaning, acoustics and especially speculation in Ecology of Music.

After World War II all technological research and the use of phonic technical concern of territorial control and political subjugation of the individual through the imposition and writing were deafening quiet. And this awareness which gradually consolidated, at least in the sector studies (Volcler and Goodman are the most famous¹¹) that we must take as a starting point to confront what it means operate in sound arts and to develop critical thinking². In the same years, between 2008 and 2012, I developed a number of systems, gestures and prototypes that placed this issue in the center of my phenomenological research on noise limits, on the intensity and permeability of figures such as attack and defense related by pre-existing architectural or configured at the service of these phenomena.

Francesco Giannico: The potential for investigating the soundscape is very high if you take this practical aspect. What is become more aware than we listen if we translate it into a daily practice? It should even ask: what is the point of correspondence for who lives the Ecology of Sound as an important inspiration to listen the reality with ears 'different': we can consider it as a tool to address the new challenges of the future, such as green building and related discoveries on architectural acoustics. For me it is a way to achieve an awareness from the bottom, it can elevate us culturally (and spiritually) such as film or literature. I speak of broaden the scope of our perceptual capacities to make room for a kind of acoustic relativism. More simple: the soundscapes are collections of sounds extracted from a certain reference context: if the context changes, the soundscape also changes. The listening works fine on the identification of reference allowing us to listen to what is naturally closer and functional to our daily activities.

After some workshop I conducted, I realized that the ability to learn more about the sound environment in which we live is not expected³. The risk is that we continue to talk about that only with insiders. The playful approach or para-artistic is my favourite, even with adults. After a "hunt for sounds" in a place, there is nothing better than a nice moment of collective performance to use that material in practice. Given these small but significant findings, I think that Schafes vision isn't outdated. Probably, we must consider that in parallel to a slow but growing awareness relating to the soundscape has corresponded a deterioration of sound sustainability (if we examine more populated

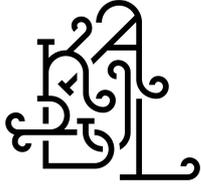


areas). The truth is that it would take large-scale plans that no government wants to undertake and finance in times of economic crisis, so the only hope is to rely on raising awareness that knows how to bear fruit in the not too distant.

Fs. F.: It's difficult to distinguish the simple medium function survey on sound material and its perceptive mechanical. I prefer to speak of sonic field. The idea comes from the field of theoretical physics but also from biology and cognitive psychology (in the '70s Nessler and Gibson revise ecological and 'economic sense') and to make a precise methodical experimental which operates within specific areas (geographical, morphological or mental) with its own laws, forces and energies. When we record and store a soundscape we speak of field recording. That field is always polluted by our actions, even if we are listening without interfering voluntarily. It 's always falsified by our breath, our selective focus. We interfere with it, and with other bodies to listen (listen here is intended not only as hearing but, more generally, how to feel), and then assimilate it and together we modify our laws⁴. Despite I'm interested on gestures, discs and reaction processes and rebellion in these stillness states⁵⁽⁵⁾, they are actually fake and the psychophysical limit induced which increasingly are becoming the think of a path in which, through my work, i try to 'impose' my vision holistic and synchronic of my era. Never complete, nor certain, but governed by strict rules imposed in formalizing and presenting/suffering our time.

Martina Raponi: noise as a philosophical and metaphorical device doesn't equal noise as a performative and music practice. It is an issue that came up when I started re-reading and re-thinking *Strategie del Rumore* after its publication. In the book, the description of practices and experiences in the underground realm, as well as in the artistic field, doesn't exactly align to the last chapter, which is, after all, a first attempt of mine in speculating theoretically about the topic. It is astonishing to realize that there are many definitions of noise, and we could say that each discipline today has one definition for it; each of these identifies articulates and uses noise in its specific context, in its specific way. This means that we find, at the root, a problem of language, and of definition.

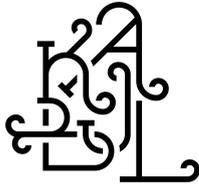
Trying to widen the scope of what I'm trying to say, and trying also to apply the idea of noise to different contexts of interest, it goes without saying that it is needed to take a distance from a strictly musical or performative realm, touching many other experiences which have nothing to do with art or music. These are the ones that I'm



interested in at the moment. My exercises, now, are about identifying elements of interruption in the continuum of connections which form the fabrics which we define as social, urban, and so on, through interlacing. These fabrics are supported by an idea of soundscape which could be extended and which I connect to the depiction done by Steve Goodman in *Sonic Warfare*; it is not a case that the idea of affection is in the subtitle of the book⁶. The word noise in the context of a book like *Sonic Warfare* becomes problematic, and it almost loses its meaning, being incorporated in a concept which can be considered somehow more 'prophetic': the 'unsound'. My intention is to follow the lines of problematization offered by this in order to reach something different, possibly something that could be defined as "unsound". The conditions of listening, implicating either noise and the notion of soundscape, are also taken into consideration on a historical and cultural level by Hillel Schwartz in *Making Noise. From Babel to the Big Bang* (Zone Books). This mastodon of the literature about sound contains many references which show how the notion of noise, when examined while considering specific modes of listening, changes according to complex equations, in which the historical progression, technology advancements, geographical contexts, and cultural elements play a fundamental role. This makes it difficult to define noise in a universal way, but it helps in contextualizing it and historicize it according to the study cases.

Francesca Vason: It's clear, Martina, that your vision leads to issues of body perception, an experience that goes beyond the purely listening and hearing-related sensations. The body is the nodal aspect also in your book, *Strategie del Rumore*: especially since the 60s, it highlights the growing awareness of awareness and exploration of the physicality, then transported even in music.

Ms. R.: the environment influences us and our actions, constantly. In extreme cases the vibrational texture of a specific environment can be perceived by the body, followed by introjection and conscious elaboration. We can talk about this when referring to explosions, thunders, earthquakes, or all those vibrational stimuli we are constantly subjected to, from the simple action of just sitting on a train to a bike ride⁷⁷. I am thinking at the moment about the installation by Raviv Ganchrow at the 2015 edition of *Sonic Acts*, titled *Long Wave Synthesis*: this work examines the infrasound waves, which operate on a geological scale. Infrasound waves have been "collected" and channeled by devices built by the artist, and made perceptible by the bodies of the observers when happening to stand in front of them. I'm not a scientist, nor an engineer, so I cannot



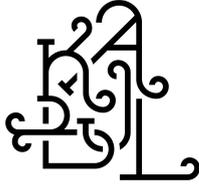
answer your question in a scientific way, but I am convinced of the effectiveness, on a molecular scale, of that kind of infrasound, and that even that can alter the perception of a specific environment; the latter ceases to be then plainly a 'soundscape', invading territories which are more haptic, or psychological, or even geological, as the work by Ganchrow exemplifies. This kind of waves are able of revealing themselves also as "hum", for example, a phenomenon which exceeds the mere geographical localization, inserting itself in a network of energetic interactions on a global scale, when not due to human interventions such as abandoned factories, digging working sites, mines, etc.

Noise, as invasion, as sound impact, proposes an augmented mode of bewilderment, which eventually resolves itself in what I like to define as identification, but which is not disconnected from something very similar to an interrogation.

In our contemporaneity we need to research another way of being part of the existential circuits which exist in a mutated technological landscape, less hardware and more immaterial. The role of the body is to regain all the possible hardware which surrounds us, accepting even to abandon our condition of mere humans, to push the potential of technology, together with our sensorial and sensual capacities, to its extreme, however absurd or paradoxical this might sound. The materiality of the body has to find a way of reaffirming itself in order to gain back a space which has been lost, a space of interaction, of negotiation, and of action, and then transfer it to a virtual world which cannot be ignored.

How to re-elaborate the fragments of experiences and information which act upon us in an affective way, privileging an intensification of proprioceptive activities, and understand how to reconvert them into experiences capable of generating critical mass? It is a question I'm asking myself lately, and I'm working on answering it, thinking mainly about all those experiences which didn't have a political outcome, like *We are the 99%*, but which managed to reactivate multitudes of bodies, and, to quote Bifo, to re-eroticize the masses. This notion of eroticization is fundamental, and it revolves around an almost 'primitive' notion of sensuality, which is not alien to the noise practices I talk about in *Strategie*, and which is connected to what I said till now. The crucial node here is understanding how to lead these experiences to a next, perhaps higher, level, making use of the interstitial values hidden among the political claims.

Fs. V.: The notion of soundscape, as you've told me, it was your starting point for a science fiction story and for the essay you are still writing.



Ms. R.: In both the texts you mention the sound space is a dystopic space, in which the only way towards a possible democratization of public space is the construction of an awareness of the proprioceptive potentialities of the bodies which inhabit it. This also raises a fundamental problem: if we admit that noise is a problematic notion, especially in the light of its possible de-functionalization in a context like the one described by Goodman, or if considered in the analysis of a process of normalization, then what does it mean to make noise?

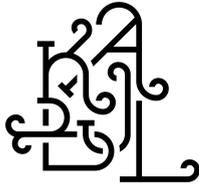
My idea of noise as a device to analyze processes of normalization doesn't imply noise as an active agent in these processes. It is more a residual element, an excess, something that a system is willing to reabsorb in order to stay compact, to be analyzed in its entirety, to be functional, and functioning.

In this case then, considering what I define processes of normalization (from the institutionalization of underground practices till the absorption of contestation in the normative framing of law and police⁸, till the supposed integration of bodies considered as 'abnormal' through specific actions, be them legal or medical) noise is what remains out of the systemic grid, or just the subversive potential retained by what has eventually been incorporated by the system.

The cases could be endless, and my ambition, on a sci-fi and on a theoretical level, is to understand how to elaborate a kind of equation which allows to identify, analyze, and support the potential noises, while keeping in mind the specificities of the contexts in which they appear and operate. The privileged case study for me at the moment, in both the essayistic and in the narrative work, is deafness as a noise mode of existence on a cultural, linguistic, and social level, despite the silence which seems to be inevitably inherent in it⁹. If deafness is the closest condition to my idea of noise, in spite of the fact that it "doesn't make noise" apparently, then what does it mean, again, to make noise?

It is around this dilemma that my second and last year at Sandberg, in 2015, developed. I chose to take a clear position: acknowledging the division between noise and noisiness, between «noise in a commodified world» and «noisy commodity». From there, I tried to investigate objects and experiences which concern more the first element, than the second. I therefore tried to understand what does it imply to make noise according to this separation.

It is a question I haven't answered yet, completely. I tried to do that especially during the Sandberg's graduation show, a moment in which I invited Mattin, an artist



who deals mainly with noise. With him, I carried on an analysis of some of the material I produced, resulting into the draft of a manifesto in which we refer to the 'normalized' noise with the phrase «Sugar-Candy Noise», and we position ourselves towards it with 'in-tension'. This kind of noise is present in most of the contexts which deal with cultural production¹⁰.

F.w V.: The speed with which a sound is generated and it produces an effect in the world is the same with which it disappears. And it can compete as an experience involved in the formation of a subjective and collective memory. Just like the visual experiences. In 2013 was born the Italian Archive Soundscapes (AIPS), a reality founded a few years earlier as a collective and that over time has developed several projects, including the "mission" to create a mapping and setting up a real archive. Which are the goals and the storage methods you adopted with AIPS?

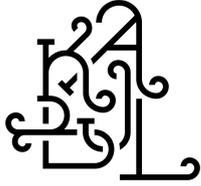
Francesco Giannico: AIPS is an archive of experiences that include the studio, manipulation, reinterpretation of listening environments. In this context, AIPS seems better as a modular vision: in each module is a project with its own characteristics and independent.

Of course, some 'modules' recur, such as the projects on online sound mappings, one of them has restored lymph to the Schafer 's theses. Thanks to Google Maps, Open Street Maps and similar technologies it was possible to represent concretely the union between a landscape and its sounds: what could be more intuitive click a placeholder of a map and start the related audio? Clearly, in this case there are various levels of complexity related to the possibilities of realization of these maps that can be scientific, collaborative, interactive.

We try to build a window on the Electroacoustic Music's world, that uses the soundscape as a medium, as a raw material to be able to model for their own soundscape compositions, installations and so on.

Fs. V.: Educating to the sound. Develop or rediscover a sensitive ear, also implies the possibility of risemantizzare a sound content, enrich it with the opportunity to generate new values, ideas, perspectives...

Fs. G.: Personally, it was natural the experimentation by the workshop formula to capture the sound knowledge. My own perception, during the workshops, has been



changed when I watched the collective awareness mechanisms that arose. The new semantics have gone beyond expectations. I didn't expect to re-establish the roles of the signifier sound but also the meaning and the listener.

This model has a great effectiveness for its adaptability to any situation and for the high level of involvement: it's based on a mix of theory, soundwalk and performance/installation group.

The future prospects for projects developed in this way can be many and can have an impact on people and their area. Often this kind of project doesn't exhaust his task in the workshop but become part of a extended process that gives continuity to an awareness campaign through increasingly specific initiatives. The next step (I'd like to accomplish in this direction) would be a festival or an event that focuses this kind of interoperability, joins more active cells of a specific territory on a common goal in the sound expression sign of that environment. Approaching to the soundscape as small 'soviet' able to organize individually and together the sound revolution that we need.