Non si compone per uno spazio si compone con lo spazio

Un ascolto poetico dei luoghi

Anselmo Cananzi

Questo testo costituisce una sintesi e una rielaborazione parziale di un testo più ampio in via di pubblicazione, dedicata al rapporto tra spazio, ascolto immersivo, archeoacustica e pratiche compositive contemporanee.

L'acustica degli spazi per lo spettacolo non rappresenta un ambito specialistico marginale né un semplice problema tecnico da risolvere a posteriori, piuttosto è una componente strutturale dell'esperienza musicale contemporanea, capace di orientarne profondamente il senso, le forme e le modalità percettive. Considerare lo spazio come elemento secondario significa ridurre la musica a un oggetto astratto, separato dalle condizioni concrete in cui prende corpo e viene percepita.

L'ascolto non è un atto puramente cognitivo: coinvolge orientamento, memoria, corpo, distanza, movimento, relazione.

Per lungo tempo lo spazio musicale è stato pensato come recipiente neutro, luogo destinato ad accogliere un'opera già definita altrove. Anche quando la ricerca compositiva ha trasformato radicalmente materiali, forme e tecniche, la questione dello spazio è rimasta spesso subordinata alla struttura dell'opera o affrontata come problema tecnico di resa acustica. Eppure, osservando la storia degli ambienti performativi e delle pratiche sonore, emerge con chiarezza come il rapporto tra suono e spazio abbia sempre costituito una componente essenziale dell'esperienza musicale.

Le grotte paleolitiche, gli ipogei, i luoghi rituali, i teatri antichi, le architetture sacre, i grandi spazi riverberanti della liturgia medievale o gli ambienti immersivi contemporanei mostrano tutti, in modi differenti, una medesima tensione: il tentativo di costruire un ascolto situato, capace di coinvolgere il corpo e trasformare la percezione dello spazio e del tempo.

Prima di essere calcolata, l'acustica è stata vissuta.

Prima di essere misurata, interpretata simbolicamente.

In numerosi ambienti antichi il suono non si limitava a propagarsi: costruiva una condizione percettiva. Eco, riverberi profondi, focalizzazioni sonore, amplificazioni naturali e comportamenti risonanti contribuivano a produrre esperienze immersive

in cui la distinzione tra spazio, sorgente e ascoltatore tendeva a dissolversi. L'archeoacustica rappresenta non solo un campo di studio retrospettivo dedicato alle proprietà sonore dei siti archeologici quanto una prospettiva critica capace di mettere in discussione alcune assunzioni fondamentali della modernità musicale: la neutralità dello spazio, la frontalità dell'ascolto, l'idea di un ascoltatore stabile e distaccato.

L'interesse contemporaneo per l'archeoacustica non nasce quindi da un desiderio nostalgico di ricostruzione del passato. Non si tratta di imitare antiche pratiche rituali né di trasformare l'acustica storica in semplice curiosità museale. Il suo valore risiede piuttosto nella possibilità di riaprire il problema del rapporto tra suono e luogo, mostrando come l'ascolto possa essere profondamente determinato dalle caratteristiche fisiche, simboliche e percettive dello spazio.

L'archeoacustica diventa uno strumento teorico per ripensare il presente. Essa suggerisce che il suono non debba necessariamente essere concepito come elemento autonomo proiettato in uno spazio neutro, ma come fenomeno che prende forma nella relazione con l'ambiente. Lo spazio non accompagna il suono: ne partecipa attivamente alla definizione.

Alcune riflessioni sviluppate da **Walter Branchi** appaiono oggi particolarmente significative. La sua idea di continuità tra ambiente, percezione e processo sonoro tende infatti a superare la separazione tradizionale tra evento musicale e spazio dell'ascolto. Il suono non viene concepito come oggetto isolato da collocare in un ambiente neutro, ma come fenomeno immerso in una rete di relazioni percettive e temporali. L'ascolto stesso assume una dimensione ambientale e processuale, aperta alla trasformazione continua dello spazio sonoro.

Per comprendere pienamente questa trasformazione è necessario considerare anche l'evoluzione contemporanea degli spazi immersivi. Negli ultimi decenni, la ricerca elettroacustica ha prodotto ambienti progettati specificamente per la spazializzazione sonora tridimensionale. Strutture come la *Sonosfera di Pesaro* o l'*Espace de Projection dell'IRCAM* rappresentano esempi emblematici di questa direzione. In tali ambienti l'ascoltatore non è più collocato frontalmente rispetto all'evento sonoro, ma immerso in un campo acustico distribuito, isotropo, programmabile.

La Sonosfera, in particolare, costituisce uno dei tentativi più avanzati di costruire un ambiente d'ascolto integralmente immersivo. La disposizione tridimensionale delle sorgenti sonore elimina la centralità del fronte acustico e dissolve l'idea stessa di sweet spot come punto privilegiato di ascolto. L'esperienza percettiva non di-

pende più da una posizione ideale, ma dalla relazione dinamica tra corpo, orientamento e propagazione sonora. Lo spazio diventa esso stesso parte della composizione.

Allo stesso modo, l'Espace de Projection dell'IRCAM ha ridefinito il concetto di sala musicale come ambiente riconfigurabile. L'acustica non è più fissa ma variabile; il comportamento dello spazio può essere modificato in funzione delle esigenze compositive. La sala non rappresenta un semplice contenitore dell'opera, ma un dispositivo attivo di ascolto e ricerca.

Il suono non si adatta più allo spazio:

lo spazio viene programmato.

Questa possibilità ha trasformato radicalmente il rapporto tra composizione e percezione. Direzione, distanza, profondità, movimento e distribuzione spaziale diventano parametri compositivi veri e propri. L'ascolto si emancipa progressivamente dalla frontalità del modello teatrale tradizionale e tende verso forme più distribuite, immersive e corporee.

Tuttavia, gli ambienti immersivi contemporanei presentano anche limiti evidenti. Si tratta spesso di spazi tecnologicamente complessi, economicamente onerosi e ancora relativamente rari. La loro realizzazione richiede infrastrutture avanzate, sistemi di diffusione sofisticati, trattamenti acustici specializzati e condizioni operative non facilmente accessibili. In molti casi, inoltre, tali ambienti tendono a separare l'ascoltatore da qualsiasi relazione naturale con il luogo, costruendo condizioni percettive artificiali, volutamente sopra-naturali.

Parallelamente allo sviluppo di questi spazi programmabili emerge dunque una direzione complementare: quella dell'ascolto dei luoghi esistenti. Non soltanto ambienti storici o archeologici, ma anche cisterne, cave, chiese abbandonate, gallerie sotterranee, ambienti naturali, architetture industriali dismesse o spazi urbani marginali possono rivelare comportamenti acustici capaci di generare esperienze percettive profondamente immersive.

In questi casi, la composizione non consiste nell'imporre una struttura sonora a uno spazio neutro, ma nell'attivare possibilità già presenti nel luogo stesso. Riverbero, risposta materica, focalizzazione, dispersione e memoria sonora diventano materiali compositivi. L'ambiente non è più semplice supporto, ma partner attivo del processo creativo.

In certi ambienti il silenzio precede la composizione.

non si compone per uno spazio

si compone con lo spazio.

Questa modalità di lavoro comporta inevitabilmente anche una diversa idea di opera musicale. Nella tradizione occidentale moderna, l'opera tende a essere concepita come struttura autonoma, trasferibile, indipendente dal luogo della sua esecuzione. Lo spazio deve garantire condizioni ottimali di resa, non partecipare in modo sostanziale alla definizione dell'identità dell'opera stessa. Anche quando la composizione utilizza la spazializzazione o l'elettronica, permane spesso una concezione implicita dello spazio come supporto controllabile e standardizzabile.

Una prospettiva archeoacustica mette invece in crisi questa impostazione. Se il comportamento sonoro dell'ambiente diventa parte integrante del processo compositivo, l'opera non può più essere pensata come completamente separabile dal luogo in cui accade. Ogni spazio introduce trasformazioni percettive specifiche: modifica il tempo del suono, altera le relazioni timbriche, ridefinisce distanze e direzionalità, produce differenti condizioni di immersione. La composizione non viene semplicemente eseguita nello spazio, ma emerge dalla relazione con esso.

Ciò comporta anche una ridefinizione del concetto di controllo. Una parte significativa della musica contemporanea del secondo Novecento ha sviluppato sistemi sempre più sofisticati di organizzazione e determinazione del materiale sonoro. L'evoluzione delle tecnologie digitali ha ulteriormente ampliato questa possibilità, permettendo di programmare con estrema precisione comportamento spaziale, diffusione, movimento e trasformazione del suono. In molti ambienti immersivi contemporanei, l'acustica stessa tende a diventare programmabile.

Ma proprio nel momento in cui il controllo sembra potenzialmente totale, emerge con forza il problema opposto: la perdita di relazione con l'imprevedibilità concreta dei luoghi.

Gli ambienti archeoacustici mostrano invece una logica differente. Il loro comportamento sonoro non è completamente controllabile né perfettamente standardizzabile. Temperatura, umidità, presenza dei corpi, materiali, geometrie irregolari e condizioni atmosferiche modificano continuamente la risposta acustica dello spazio.

L'ascolto diventa allora esperienza instabile, situata, irripetibile.

Questa instabilità non rappresenta necessariamente un limite. Può costituire, al contrario, una risorsa compositiva estremamente fertile. Accettare che una parte

dell'opera sfugga al controllo assoluto significa riconoscere che il luogo possiede una propria agency percettiva. Lo spazio non viene neutralizzato, ma lasciato agire.

Alcuni luoghi sembrano già ascoltare.

La composizione archeoacustica si colloca in una posizione particolare rispetto a molte pratiche della contemporaneità. Non coincide né con una semplice estetica ambientale né con una forma di ricostruzione storica. Non propone il ritorno a un passato idealizzato e non rifiuta la tecnologia. Tenta di ristabilire una continuità tra ascolto, corpo e ambiente che la standardizzazione moderna dello spazio sonoro ha progressivamente indebolito.

Anche il concetto di immersione assume qui un significato differente rispetto a molte esperienze immersive contemporanee. L'immersione non coincide necessariamente con la spettacolarizzazione tecnologica dello spazio né con la simulazione di ambienti virtuali. Può nascere da condizioni acustiche estremamente semplici: un riverbero profondo, una risonanza inattesa, un decadimento lento, la perdita della direzione precisa del suono.

In numerosi ambienti archeoacustici l'immersione non viene costruita artificialmente: è già presente nella relazione tra materia, geometria e propagazione sonora. In questi casi, il compito della composizione può consistere non nell'aggiungere complessità, ma nel rendere percepibili qualità acustiche già esistenti.

Non tutti gli spazi chiedono di essere occupati sonoramente.

Questo comporta spesso una riduzione intenzionale del materiale musicale. In spazi fortemente risonanti o immersivi, una scrittura eccessivamente densa rischia di neutralizzare proprio ciò che rende il luogo acusticamente significativo. Il silenzio, la rarefazione, le durate estese, le trasformazioni lente e l'attenzione al decadimento del suono diventano allora elementi fondamentali della costruzione formale.

L'ascolto immersivo non produce soltanto una diversa distribuzione spaziale del suono, ma una diversa esperienza del tempo.

Anche la posizione dell'ascoltatore cambia radicalmente. Nel modello teatrale tradizionale l'ascolto è organizzato frontalmente: esiste una scena, una direzione privilegiata e una separazione relativamente stabile tra emittente e ricevente. Negli spazi naturali, immersivi e archeoacustici questa struttura tende invece a dissolversi. L'ascoltatore non occupa più una posizione esterna rispetto al fenomeno sonoro: si trova incluso all'interno di un campo percettivo variabile.

L'ascolto diventa movimento, orientamento, attraversamento dello spazio.

In questa direzione risultano importanti anche le riflessioni di **Barry Truax** sul rapporto tra ambiente sonoro, percezione e comunicazione acustica. L'ascolto non riguarda soltanto la ricezione di un evento musicale isolato, ma l'interazione continua tra soggetto, spazio e paesaggio sonoro. La dimensione immersiva non coincide allora esclusivamente con la costruzione tecnologica di ambienti artificiali, ma può emergere dalla relazione dinamica tra corpo, memoria e spazio acustico.

In questa ottica la perdita dello sweet spot più che rappresentare una diminuzione della qualità percettiva diventa una trasformazione del paradigma dell'ascolto. Non esiste più un unico punto corretto da cui ascoltare l'opera. Ogni posizione produce relazioni differenti tra suono, riflessione, distanza e immersione.

L'opera si manifesta come pluralità percettiva.

Questa dimensione modifica profondamente anche la relazione tra composizione e memoria. In ambienti caratterizzati da riverberi lunghi e comportamenti sonori complessi, il suono permane nello spazio oltre la sua emissione immediata. Ogni evento acustico continua ad abitare l'ambiente, sovrapponendosi ai successivi. La memoria uditiva non è più soltanto mentale, ma spaziale. Il luogo conserva tracce sonore temporanee che partecipano alla costruzione della forma musicale.

Anche il corpo riacquista un ruolo centrale. Negli ambienti archeoacustici e negli spazi immersivi contemporanei il suono non è percepito esclusivamente come fenomeno uditivo, ma come vibrazione fisica, pressione, presenza materiale. L'ascolto torna a essere incorporato, tattile, cinestetico. Questa dimensione è stata a lungo marginalizzata nella tradizione occidentale, fortemente orientata verso una concezione frontalizzata e visiva dell'esperienza musicale.

La composizione archeoacustica non implica però un rifiuto della tecnologia. Al contrario, le tecnologie elettroacustiche contemporanee possono amplificare, estendere o rendere udibili comportamenti spaziali già presenti nei luoghi. La questione non riguarda la quantità di tecnologia utilizzata, quanto la logica percettiva a cui essa risponde. L'elettronica può diventare estensione dell'ascolto e non semplice dispositivo di controllo.

Archeoacustica e ambienti immersivi contemporanei non devono essere considerati opposti inconciliabili. Rappresentano due modalità differenti di affrontare una stessa questione: il rapporto tra corpo, spazio e percezione sonora. Da un lato, ambienti artificialmente programmabili e isotropi; dall'altro, spazi storici o naturali

caratterizzati da specificità irripetibili. In entrambi i casi, ciò che viene messo in discussione è il modello moderno dello spazio neutro.

L'ascolto contemporaneo si trova oggi in una condizione paradossale. Da una parte la tecnologia consente di simulare, controllare e trasformare lo spazio sonoro con precisione crescente; dall'altra emerge il bisogno di esperienze situate, non standardizzate, profondamente legate ai luoghi.

Verso una composizione archeoacustica significa allora immaginare pratiche musicali capaci di abitare questa tensione senza risolverla artificialmente. Significa riconoscere che alcuni luoghi possiedono già una propria intensità sonora e percettiva e che il compito della composizione non consiste nell'imporre una forma allo spazio bensì nell'attivarne le possibilità latenti.

Una cisterna, un ipogeo, una cava, una chiesa abbandonata, una grotta o un ambiente naturale non rappresentano semplici scenografie suggestive quanto potenziali interlocutori acustici della composizione. Ogni luogo produce una forma specifica dell'ascolto.

L'opera non viene semplicemente collocata in uno spazio: nasce dalla relazione con esso. Questo comporta inevitabilmente anche una ridefinizione del concetto stesso di riproducibilità. Una composizione archeoacustica accetta la perdita della standardizzazione e riconosce il valore dell'esperienza situata. Registrazioni, documentazioni audio e video possono restituire soltanto tracce parziali dell'evento, senza sostituirne la presenza fisica e percettiva.

Ciò, più che rappresentare una perdita, diviene uno spostamento di prospettiva: dall'oggetto all'esperienza, dalla forma chiusa alla relazione, dalla neutralizzazione dello spazio alla sua riattivazione percettiva.

Oggi, più che mai, progettare uno spazio per la musica significa progettare una forma dell'ascolto.