

Il suono: parametro vitale negli spazi di relazione. *Appunti per un design consapevole*

Marco Mancini

	<h2>Narrare i gruppi</h2> <p><i>Etnografia dell'interazione quotidiana, prospettive cliniche e sociali, design - vol. 15, n° 1, luglio 2020</i></p> <p>ISSN: 2281-8960</p>
---	--

Rivista semestrale pubblicata on-line dal 2006 - website: www.narrareigruppi.it

Titolo completo dell'articolo	
Il suono: parametro vitale negli spazi di relazione. <i>Appunti per un design consapevole</i>	
Autore	Ente di appartenenza
Marco Mancini	<i>Università degli Studi di Firenze</i>
Pagine 101- 115	Pubblicato on-line il 29 luglio 2020
Cita così l'articolo	
Mancini, M. (2020). Il suono: parametro vitale negli spazi di relazione. <i>Appunti per un design consapevole</i> . In <i>Narrare i Gruppi</i> , vol. 15, n° 1, luglio 2020, pp. 101-115 - website: www.narrareigruppi.it	

IMPORTANTE PER IL MESSAGGIO CHE CONTIENE.

Questo articolo può essere utilizzato solo per la ricerca, l'insegnamento e lo studio privato. Qualsiasi riproduzione sostanziale o sistematica, o la distribuzione a pagamento, in qualsiasi forma, è espressamente vietata. L'editore non è responsabile per qualsiasi perdita, pretese, procedure, richiesta di costi o danni derivante da qualsiasi causa, direttamente o indirettamente in relazione all'uso di questo materiale.

ricerche/interventi

Il suono: parametro vitale negli spazi di relazione. *Appunti per un design consapevole*

Marco Mancini

Riassunto

Il ruolo di uno spazio di relazione è definito da molti fattori di importanza differenziata in base al tipo di spazio, alla funzione prevista, alla durata temporale della fruizione: lo scenario è spesso caratterizzato dalla complessità. Il suono, sempre presente ma allo stesso tempo diversificato, diventa parametro vitale nella comprensione del significato e della qualità dello spazio, esterno o interno, anche perché interagisce direttamente con la percezione del benessere.

Suoni imprevisti o inaspettatamente assenti, suoni fastidiosi o piacevoli, suoni caratteristici o estranei, ... complice la caratteristica del sistema uditivo umano ci aiutano nella corretta interpretazione dello spazio ancora prima della vista.

Parole chiave: suono, rumore, percezione, spazio, design

The sound: a vital sign for relational spaces.

Notes for a mindful design.

Abstract

The sound of a relational space is defined by many factors, different in importance about the kind of space, the foreseen function, the temporal duration of its fruition: the scenario is often characterized by complexity. The sound, always present and differentiated, at once, becomes a vital sign for the understanding of the meaning and the quality of the space, external or internal, even because it directly interacts with the perception of wellness.

Unforeseen sounds or unexpectedly missing ones, disturbing or pleasant sounds, peculiar or unknown sounds, ... with the complicity of the human hearing system, they help in the right understanding of the space, even before the sight.

Keywords: sound, noise, perception, space, design

1. *Premessa*

Lo senti da lontano quel violino che suona, mentre stai passeggiando in una strada stretta di un centro storico (*narrow street of cobblestone*, direbbero Simon&Garfunkel) e ne sei attratto in una maniera peculiare, non razionale ma piuttosto viscerale, quasi come una forma di magnetismo.

Il suono è parametro vitale nella interpretazione degli spazi di relazione con implicazioni a livello di significato, durata della fruizione, benessere e in generale di qualità percepita. Spesso il suono, quando si presenta in maniera imprevista, genera una incongruenza nella maniera in cui tale spazio viene normalmente percepito. Vale spesso anche il contrario, cioè che uno spazio di relazione costantemente pervaso da una sua caratteristica sonorità venga percepito improvvisamente ‘incompleto’ quando tale sonorità viene a mancare.

Una riflessione sui temi legati a rumore, suono e musica negli spazi di relazione può rivelarsi interessante anche dal punto di vista progettuale.

2. *La singolarità dell'udito*

Senza il complesso dispositivo contenuto dentro l'orecchio non saremmo in grado di stare in piedi né tantomeno di muoverci senza cadere, non potremmo adattare il nostro corpo ad una corsa in discesa, ad una curva improvvisa, non riusciremmo ad alzarci da una sedia in posizione eretta. Nelle nostre orecchie risiede l'equilibrio, cioè la percezione della nostra posizione nello spazio. L'orecchio ci mette in relazione con lo spazio: anche per questo motivo tale dispositivo non è disattivabile.

L'udito è infatti l'unico dei cinque sensi (insieme all'olfatto) che l'uomo non è in grado di auto-controllare: non possiamo smettere di sentire un rumore o un odore, non a caso per entrambi i sensi si usa lo stesso verbo, sentire, appunto, che nell'etimo rivela anche un significato profondo di percezione in qualche modo legato anche alla sfera dei sentimenti (stessa radice) e per questo non controllabile razionalmente né tantomeno gestibile intenzionalmente. Soltanto con un ausilio esterno, cioè con le mani o sistemi di protezione, possiamo attenuare le percezioni esterne di suono e rumore oppure di certi odori: la natura non ci ha infatti dotato di palpebre con cui possiamo interrompere la visione, come avviene per gli occhi o della capacità decisionale intenzionale che ci consente di scegliere se assaggiare qualche cibo o se toccare qualche materiale (Mancini, 2019). Però l'altro senso “non disattivabile”, cioè l'olfatto, non ha la stessa assoluta presenza dell'udito, ma si attiva prevalentemente solo in deter-

minate circostanze, spesso connesso alla preparazione di cibo o in presenza di emissioni sgradevoli, in prossimità di tombini, cestini o luoghi affollati e al chiuso come i mezzi di trasporto, ad esempio. Negli altri casi spesso rimane quiescente. La ‘visceralità’ dell’udito è un fatto evidente: nel modo in cui mamma e bambino comunicano anche senza vedersi, nel modo in cui una voce impostata ed educata alla parola riesce ad arrivare più in profondità di una voce non controllata nel tono (specie se si tratta di una figura leader in contesti sociali, lo aveva capito perfettamente Cicerone). Pensiamo ancora ad un altro esempio, come nel contesto di un banco di pescheria: vedere pesci ancora vivi che si muovono è indice di freschezza e bontà del prodotto: in realtà quegli animali stanno agonizzando cercando di immettere ossigeno nel loro corpo, ma questo non ci provoca reazioni di scandalo morale perché essi, nella loro agonia, non emettono alcun rumore e nel nostro inconscio questo silenzio sembra non assumere la valenza di ‘vita’. Se sul banco della macelleria fossero esposti polli o conigli ancora semi-vivi, agnelli agonizzanti con i loro lamenti terribili come lame penetranti alla base del nostro cranio, li reputeremmo ancora indice di freschezza e bontà oppure usciremmo sdegnati da quel negozio?

La percezione visiva è sempre una sensazione ‘falsa’ in quanto i colori che vediamo sono solo una interpretazione personale dei pigmenti, dipendono dal tipo di luce, dalla stagione, dall’ora del giorno, dalla luminosità (come ben sanno tutti i fotografi oppure i pittori, vedi Monet e le sue ninfee), all’opposto il suono non cambia da persona a persona, se piove o se c’è il sole, il timbro dell’oboe è quello per tutti gli ascoltatori, ed entra dentro di noi in maniera diretta, non filtrata e non mediata. Questo, in casi limite, può generare anche fastidio quando la musica non ci piace, il volume è troppo alto oppure quando si entra nella sfera di ciò che viene considerato rumore, parametro peraltro già ampiamente trattato e attenzionato da normative e linee guida riferite alla gestione di spazi urbani, spazi di relazione e normative sulla sicurezza nei luoghi di lavoro.

3. *Quale suono, quale rumore*

“Che cosa distingue un suono musicale – una nota – dal rumore? La risposta dipende dalla persona a cui lo chiediamo. Fino al 1900 circa sarebbero stati tutti d’accordo: una nota è generata da vibrazioni periodiche che si ripetono continuamente con regolarità precisa, producendo un suono con un’altezza definita e riconoscibile. Qualsiasi altra cosa è rumore, caratterizzato da vibrazioni non periodiche e casuali. Ma nella musica post-classica questa distinzione è quasi completamente scomparsa. Il compositore Erik Satie (1866 – 1925)

scrisse un brano intitolate Parade nella cui esecuzione hanno una parte importante una macchina per scrivere e una sirena per nave” (Maor, 2018: 83). Se pensiamo al famoso sketch comico televisivo in cui Jerry Lewis suonava la sua macchina da scrivere con l’orchestra, possiamo comprendere come, nello sviluppo dello spazio contemporaneo, prevalentemente di tipo urbano, suoni e rumori siano spesso difficilmente separabili: il tutto diventa il suono della città, caratteristico e peculiare come le sue luci e le sue architetture. Tra tutte le città Venezia è forse l’esempio più emblematico di questo tipo di città *polisensoriale*, dove la percezione dello spazio è simultaneamente anche percezione del colore, del riverbero dell’acqua sulle facciate dei palazzi, del suono stesso di quell’acqua e della necessità di buon senso di equilibrio per mantenere il passo tra i saliscendi dei ponti mentre intorno il colore e i suoni mutano costantemente lo scenario percepito. Roberto Favaro, a proposito di Venezia e di due suoi autorevoli cittadini, l’architetto Carlo Scarpa ed il compositore Luigi Nono, racconta come *“un ulteriore tema che unisce i due artisti veneziani è quello della città lagunare, ovvero il rapporto conoscitivo con la materia sonora e insieme spaziale, visiva, polisensoriale dell’ambiente veneziano. Le passeggiate di Scarpa attraverso la città d’acqua sollecitano Nono, ne stimolano la visione spaziale, o perfino la collocazione del tema dello spazio al centro stesso della composizione musicale. Dunque due questioni contigue: quella dell’ascolto, della ricezione della voce implicita nelle cose; quella della spazialità progettabile nel componimento musicale. Con due riverberi importanti, nell’ideazione musicale come nella progettazione architettonica: da un lato il tema, appena visto, del silenzio, dall’altro il tema dell’acqua”* (Favaro, 2010: 216-217). Infatti più di un critico ha letto nell’opera di Scarpa il tema fondamentale della sonorità, spesso associato all’elemento acqua: *“le presenze sonore, in particolare acquatiche, nell’architettura di Scarpa appaiono così simbolicamente pregnanti, come si percepisce in una serie importante di lavori. E’ riconoscibile nell’acqua, intesa come movimento, come superficie riflettente, infine come speciale fonte di suono, un motivo ricorrente lungo l’opera scarpiana, manifesto nei tanti specchi liquidi disseminati nelle architetture, nei giardini chiusi, nelle corti interne, spesso con “isole” emergenti al centro del perimetro”* (ibidem).

Risulta abbastanza facile parlare del ruolo del suono in una città peculiare come Venezia, perché in gran parte riconducibile alla presenza e al movimento dell’acqua. E’ altrettanto possibile leggere peculiarità di suoni o rumori caratteristici anche in altre città? Così Italo Calvino *“La città trattiene il rombo d’un oceano come nelle volute della conchiglia, o dell’orecchio: se ti concentri ad ascoltarne le onde non sai più cos’è il palazzo, cos’è città, orecchio, conchiglia. Tra i suoni della città riconosci ogni tanto un accordo, una sequenza di note, un motivo: squilli di fanfara, salmodiare di processioni, cori di scolaresche, marce funebri, canti rivoluzionari intonati da un corteo di dimostranti, inni in tuo onore..., ballabili che l’altoparlante d’un locale diffonde a tutto volume per con-*

vincere che la città continua la sua vita felice... questa è la musica che senti” (Calvino, 1995: 66-71).



Figura 1 – Suoni d’acqua. Carlo Scarpa – Fondazione Querini Stampalia, Venezia. Foto Jean-Pierre Dalbèra.

Se dunque è difficile discernere il rumore tipico di una città, è però vero il contrario, cioè che l'assenza di questo 'rombo d'oceano' in sottofondo si manifesta in tutta la sua rivelatrice carica d'angoscia: l'attuale pandemia di Coronavirus sta rivelando che il rumore delle città è una componente ormai inscindibile da essa e quando cala un silenzio non normale allora la tristezza e la mestizia di certe piazze italiane vuote, senza suoni di persone, chiacchiericci, tram e autobus, motorini, ... dimostra che il suono è forse la parte più vitale della città.

4. *Suoni inevitabili e suoni progettabili*

Oltre ad essere peculiari di certe città o campagne, suono e/o rumore sono più facilmente leggibili all'interno di certi contesti, di specifiche attività, tanto che diventa forse più corretto associarli al concetto di esperienza nel vivere un determinato spazio di relazione. Ad esempio non è possibile pensare ad una cena elegante in un ristorante di *charme* senza sentire il gorgoglio del vino versato sul bicchiere da un cameriere, oppure in certe feste paesane il rumore di carne che cuoce sulla brace, preludio a momenti di convivio anch'essi carichi e permeati di suoni. In questi due esempi può giocare un ruolo importante anche la musica di sottofondo, specialmente là dove l'esperienza sensoriale è più carica di attese, quindi nel ristorante di *charme*: difficile trovare una musica ad alto volume, urlata o sgraziata, ma in una sorta di dress-code non scritto la musica giusta è un jazz, una classica o comunque brani melodici e mai troppo ritmati.

Togliere il sottofondo musicale (la componente sonora scelta volontariamente, progettata) significherebbe alterare la percezione dello spazio in cui stiamo vivendo quell'esperienza, ma a maggior ragione sarebbe surreale e quasi sconcertante privarsi del rumore 'inevitabile' delle posate che si appoggiano sul piatto in porcellana, del tintinnio dei bicchieri di cristallo portati dai camerieri, del rumore improvviso di una sedia che si sposta...

Il ruolo del rumore/suono diventa importante specialmente là dove il fattore 'tempo' diventa la chiave di lettura nella fruizione dello spazio di relazione, ad esempio nelle sale di attesa aeroportuali, ferroviarie, dove il verbo predominante è lo "stare" e quindi le percezioni sensoriali vengono aumentate nell'attesa, dove non ci sono troppe distrazioni o attività da compiere e la dimensione temporale ci appare come dilatata, estesa più del normale. Brian Eno, considerato l'inventore della *Ambient Music*, compose un album espressamente conce-

pito per questa funzione, cioè colmare un'attesa: *Music for airports* (1978, *Polydor records*).

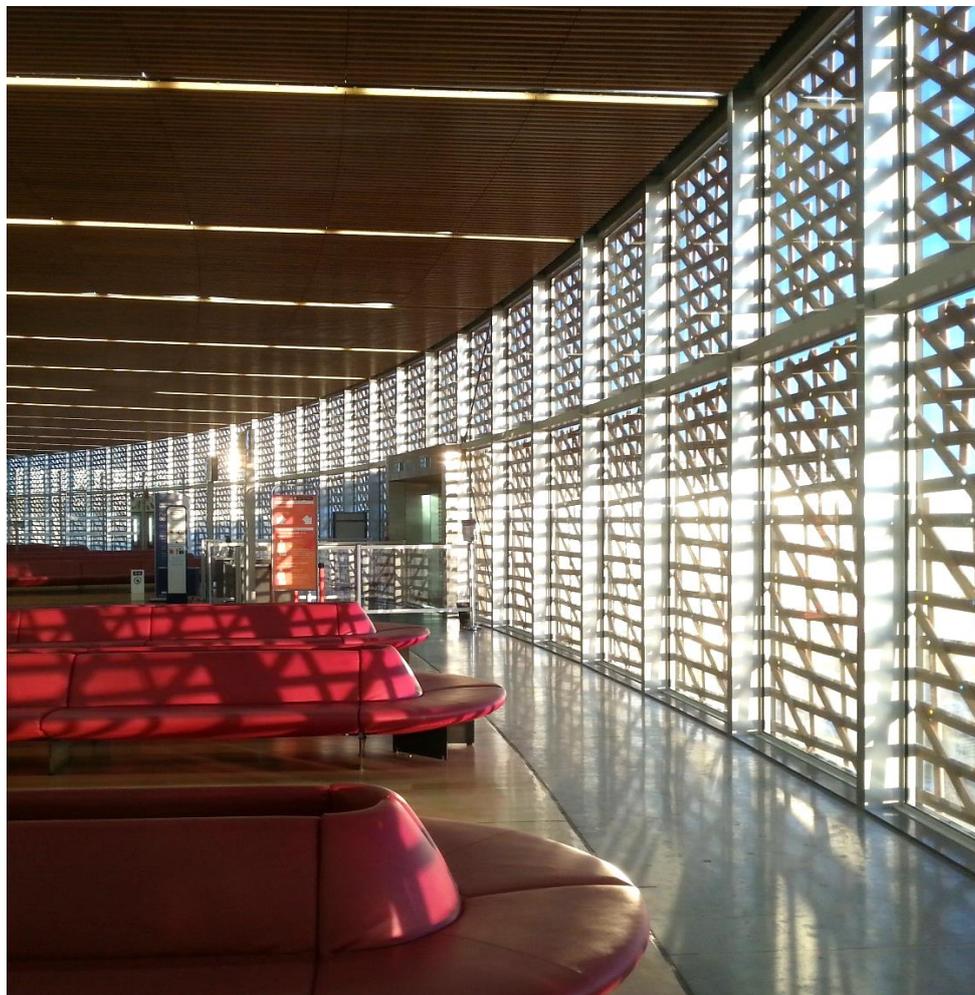


Figura 2 – Penombra e silenzio in area d'attesa - terminal aeroportuale.

Anche in altri spazi si è compreso l'importante ruolo che gioca la musica di sottofondo, tanto che spesso si tratta di un vero e proprio progetto di suono: negli outlet, nei centri commerciali, nei mercatini tipici, una musica accompagna l'esperienza di *shopping* e ci rassicura, non si tratta mai di musica triste o malinconica, troppo lenta e monotona, in questi contesti viene privilegiato il lato eccitante, energizzante, positivo e dinamico. Il ruolo del rumore, del suono e della musica diventa cruciale nell'interpretazione degli spazi di relazione e nella durata e modalità della loro fruizione.

5. *A proposito di spazi*

Si dice spesso e quasi banalmente che il mondo contemporaneo, di fatto lo scenario in cui prende vita lo spazio di relazione, sia un mondo complesso. Nell'introduzione a *Design Multiverso* Manzini così scrive: *“È oggi un luogo comune discutere dei cambiamenti in atto, della loro profondità e della loro velocità. Tutt'altra cosa è essere in grado di comprenderne le implicazioni. Troppo spesso capita di iniziare un discorso parlando di quanto il mondo è cambiato e continuarlo utilizzando un bagaglio di strumenti concettuali ed operativi che, proprio a causa di questo cambiamento, sono diventati ormai obsoleti”* (Manzini, 2006: 9).

Un aiuto alla comprensione del concetto di complessità può venire dalla sua scomposizione nei principali fattori caratterizzanti; nel testo *Jugaad Innovation* (Radjou *et al.*, 2014) gli autori propongono una lettura analitica della complessità suddividendola in 5 macro-fattori: scarsità, diversità, interconnessione, velocità, globalizzazione¹.

In questo *mix* di fattori anche la stessa percezione dello spazio diventa complessa e può mutare velocemente, perché cambia la modalità di fruizione di tale spazio nella misura in cui mutano le relazioni tra gli individui che vivono tali spazi. Così sosteneva Rob Krier *“se si vuole definire con chiarezza il concetto di spazio urbano, senza fare ricorso a giudizi di valore estetici, si devono necessariamente considerare come tali tutti i tipi di spazio che si frappongono all'edificato nella realtà urbana e nel territorio. La definizione geometrica di questo spazio dipende dal modo in cui sono disposti gli edifici che lo circondano. Soltanto una chiara leggibilità delle sue caratteristiche ci consente di fruire dello spazio esterno come di uno spazio propriamente urbano”* (Krier, 1996:18).

Alla luce della complessità e dei nuovi fenomeni di relazioni sociali contemporanee, la lettura di Krier appare solo moderatamente condivisibile: lo spazio urbano contemporaneo talvolta non appare così marcatamente leggibile e identificabile in spazio esterno e interno, pubblico e privato: architetture fluide e

¹ *Scarsità* di risorse naturali, di disponibilità economiche sia dei governi che dei cittadini; *diversità* intesa come co-esistenza di generazioni diverse sia in ambito lavorativo che sociale, come lavoratori e consumatori, resa pervasiva anche a livello di scambio comunicativo tramite *Social networks*; *interconnessione*, comunicazione che avviene istantaneamente tra persone con ruoli diversi ad esempio tra dipendenti e clienti di un'azienda estendendo di fatto lo spazio reale di lavoro ad uno virtuale, di ampiezza potenzialmente infinita; *velocità*, in quanto si verifica che nuovi prodotti e nuove aspettative nascono ancor prima che quelli esistenti siano invecchiati, evidenziabile su molteplici fronti: tecnologico, di mercato, competitivo, di significato; *globalizzazione*, la cui percezione valoriale è stata improvvisamente alterata dalla recente pandemia Covid-19 che ha confermato come il mondo sia veramente e realmente un unico luogo di scambio (anche di virus), azzerando sotto questo punto di vista il divario tra paesi più ricchi e più poveri, divario che invece veniva in certi casi esaltato dagli scambi commerciali spesso unidirezionali tra le macro-regioni globali di produzione e quelle di consumo.

parametriche (*Zaha Hadid* e simili) in cui fisicamente non esiste confine tra interno ed esterno, luoghi di transito e sosta breve di persone come *dehors*, microarchitetture fatte da elementi leggeri spesso addossati ad un edificio, spazi pubblici che diventano ad uso privato per tavolini di bar e ristoranti, ... evidenziano come siano questi i maggiori luoghi di scambio di relazioni tra persone, anzi esagerando si può dire che proprio la condizione di funzionare da spazio di relazione tra persone tiene in vita questo tipo di spazi 'ibridi' e solo parzialmente interpretabili con i punti di vista dell'architettura tradizionale.

6. *Sentire lo spazio*

In questi contesti dove gli spazi e il costruito diventano fluidi e, come tali, "*scorrono, traboccano, si spargono, [...] colano, gocciolano, trapelano*" (Baumann, 2002: XXII), un appiglio per la lettura di tali spazi, la ricerca di una connotazione (intesa come Umberto Eco, cioè lettura interpretativa) può venire proprio dalla lettura delle loro caratteristiche acustiche.

I suoni che percepiamo durante una passeggiata in una via di un centro storico, in un pomeriggio domenicale, sono un *mix* esclusivo di frequenze generate da quel contesto (voci, rumori, suoni e riverberazioni delle architetture e degli spazi) in quel preciso momento, e allora la differenza tra spazio interno (il bancone di un bar dove ci fermiamo per un veloce caffè in piedi) ed esterno (la bancarella antistante il bar che vende prodotti di artigianato) passa in secondo piano, come pure quella tra spazio pubblico (la via, il marciapiede) e privato (la vetrina del negozio). La dimensione sonora ci aiuta a leggere questo spazio come una unica sinfonia in cui, nel suono omogeneo di quella determinata orchestra (il rombo dell'oceano calviniano), vengono brevemente esaltati i "solisti": il rumore ritmico (o piuttosto un suono?) del cucchiaino che colpisce la nostra tazzina di caffè, lo strillo improvviso del bambino bizzoso mentre scappa dalla mamma, la suoneria del cellulare del tuo compagno di conversazione.

Possiamo anche ascoltare, al contrario, e distinguere l'elemento 'stonato' in quel contesto, ad esempio il rumore di un autobus in un viale nel giorno di festa, quando normalmente in città il rumore del mezzo pubblico (tram, bus, ...) viene associato alla 'sinfonia' sonora dei giorni lavorativi. Voglio dire, ciò che entra nelle nostre orecchie all'interno di uno spazio di relazione, proprio per le caratteristiche prima dette a proposito del nostro udito, è capace di palesare sensazioni inconsce che si tramutano in chiare letture di quello spazio e del nostro ruolo in quel preciso momento: provando ad entrare in un mercato coperto cittadino, penso ai mercati di Firenze in San Lorenzo o Sant'Ambrogio, già

dal primo rumore di cassette accatastate, di acciottolii e rumori secchi, rapidi, disattenti e ripetitivi, capisci di essere all'ora di chiusura, in cui le attività rimettono al loro posto la merce pronti per andare via: quelle esperienze sonore ti stanno informando che quello spazio in quel momento ti è 'ostile', cioè non è più a tua disposizione in quanto cliente, devi andartene via perché non troverai più ciò che cerchi. Oppure in un aeroporto, prima del controllo siamo in un ambiente chiassoso, famiglie arrivano per accompagnare il parente che parte, risate, abbracci, annunci ad alto volume, e dalle pensiline esterne filtrano rumori di taxi, portiere che sbattono, trolley che iniziano a strusciare sulle pavimentazioni... dopo aver superato la zona dei controlli personali si entra invece in un ambiente che diventa complice del nostro 'nuovo' stato d'animo, quello del viaggiatore in partenza, con sempre un po' di tensione, di incertezza, e il suono direttamente ci rivela questo nostro ruolo: siamo in una bolla emozionale protetta, nessun suono filtra dall'esterno, non più taxi autobus portiere ma una musica rilassante di sottofondo (quella di Eno magari...) e i *Duty Free* in cui le ruote dei nostri trolley non fanno più rumore, accolte da una soffice *moquette*... e ancora i bar silenziosi, perché non c'è fretta, si deve passare il tempo, e intorno ci sono solo estranei che magari non parlano la nostra lingua... tanto che il suono, i voci di un bar aeroportuale non sono mai gli stessi del bar di quartiere perché sono diverse le relazioni tra le persone che li frequentano.



Figura 2 – La Vucciria (il cui significato è confusione), storico mercato di Palermo.

7. L'eccezione sonora

Quando lo spazio ‘ci appartiene’, perché lo conosciamo e magari abitiamo in quella città e siamo soliti passeggiare da A a B per recarci al lavoro oppure da A a C nel pomeriggio domenicale, allora il rombo dell’oceano calviniano, la sinfonia di sottofondo è già nota, non ci stupisce più ma serve comunque a darci inconsciamente la conferma che siamo a nostro agio, nel nostro ambiente: il nostro percorso di spazio fatto di reale, fisico, visivo e sonoro è consolidato. Interviene allora un altro fattore che può darci una sorta di ‘scompenso’ nell’equilibrio che abbiamo raggiunto, una eccezione, un suono non previsto in quel luogo, la cui presenza ci spiazza perché per la prima volta dobbiamo resettare le nostre percezioni e associare a quel luogo una sensazione sonora nuova. E’ il caso di un musicista di strada che suona il violino, oppure l’oratore che declama teorie religiose o politiche in qualche incrocio di strade (esperienza più tipica in certe città inglesi o scozzesi...) o ancora il *match* sonoro tra due o più cani che ringhiano tenuti al guinzaglio dai loro padroni. In queste situazioni le sensazioni sono diverse dal solito, e percepiamo che lo spazio non è più “nostro”, come cioè siamo abituati a viverlo, ma si inseriscono una o più figure nuove che si rivelano per il tramite del fattore sonoro, ancora prima di quello uditivo. Avviene quindi che spesso ci fermiamo perché percepiamo che quello spazio di transito assume un valore nuovo, che invita alla sosta per una necessità di comprensione del nuovo, la cui durata dipende dal tipo di ‘esclusività’ che avviene e dall’interesse o repulsione che è in grado di suscitare dentro di noi. Quando l’evento sonoro è volutamente attrattivo, come un concerto *jazz* appositamente organizzato in un sotto-portico bolognese, allora lo spazio di relazione subisce una sorta di ‘*upgrade*’ nel proprio ruolo sociale e urbano. Molte esperienze di *festival* o spettacoli estivi all’aperto, oltre all’aspetto del ritorno economico, sono capaci di valorizzare i luoghi e gli spazi di relazione che li ospitano, così, ad esempio, quella piazza dove ci fermiamo brevemente a parlare si trasforma per una sera in *auditorium*, dove aumenta parallelamente di importanza anche il fattore visivo: le luci del palcoscenico radenti sulle bozze in pietra di una facciata ne esaltano le commettiture e le irregolarità, conferendo una dimensione tridimensionale a quel prospetto, nuova ed esclusiva.

8. *Riflessione conclusiva*. Appunti per un design del parametro sonoro

L'osservazione di questi fenomeni e di come la sensazione acustica arrivi 'prima' e comunque in forma più diretta di quella visiva, tattile e propriocettiva può essere uno stimolo nella progettazione dell'esperienza acustica, coinvolgendo le figure di progettisti architetti e *designer*, ognuno nelle rispettive scale di lavoro. Il termine fenomeno è usato volutamente perché l'analisi di tipo fenomenologico, tipica del progettista/*designer*, potrebbe generare esiti più realistici e immediati; non si tratta, infatti, di un'analisi di tipo scientifico finalizzata alla attenuazione di rumore riverberante, alla collocazione di altoparlanti nei punti migliori, allo smorzamento di certe frequenze in ambienti di lavoro a rischio (Benade, 1990). Si tratta di osservare e sentire gli spazi di relazione con le nostre orecchie, in cui il fattore prossimità diventa saliente.

Il citato periodo di *lockdown* imposto dal virus Covid-19 sta cambiando il modo in cui gli utenti e, più in generale, le persone percepiscono e interpretano le distanze tra loro e gli oggetti intorno: riscoprire lo studio della prossemica (Burddek, 2008) alla luce di questo mutamento radicale dello scenario potrebbe fornire nuove chiavi di lettura e stimoli finalizzati al miglioramento degli spazi di relazione dal punto di vista anche sonoro.

Inoltre la progettazione acustica potrebbe coinvolgere anche aspetti più particolari, come lo scegliere le posate e i piatti in base al rumore che fanno nel reciproco contatto, oppure provare il rumore che fa una sedia quando viene strisciata su quel pavimento, o ancora valutare se la porta 'va e vieni' della cucina provoca colpi troppo improvvisi che potrebbero alterare le atmosfere sensoriali di quel ristorante di charme. Già avviene, come noto, nel *car design* ove il rumore di una portiera che si chiude viene progettato accuratamente per dare idea di solidità, sicurezza, tecnica e *confort*; alcune ricerche nel suono dei prodotti sono state già implementate, come ad esempio quella del gruppo di lavoro di Doriana Dal Palù presso il Politecnico di Torino a proposito del *Sound Quality in Food Design* (il suono attrattivo generato dalla masticazione dei *cornflakes Nestlé*, il suono troppo fastidioso del pacchetto di patatine accartocciato, il progetto del suono più suadente per la macchina da caffè Nespresso...). A maggior ragione negli spazi di relazione la ricerca e l'analisi delle caratteristiche sonore diventano importanti indicatori del livello qualitativo di quello spazio e, in prospettiva, spunti di miglioramento progettuale.

L'indagine sugli aspetti sonori potrebbe essere fatta anche al contrario, cioè ricercando se fenomeni acustici troppo invasivi possano creare alterazioni nella percezione di quello spazio e, di riflesso, generare volontà di andarsene presto: quando si diventa assuefatti al *confort* di tipo sonoro difficilmente potremo resi-

stere a lungo in un ristorante con tv accesa ad alto volume, oppure ad un *karaoke live* con cantanti stonati.

Renzo Piano sostenne che “*l’architettura è un’arte imposta*” che ci troviamo di fronte, tuttavia occorre precisare che, mentre possiamo ancora evitare lo sguardo di fronte a quel brutto condominio, non possiamo non sentire i 12 rintocchi delle campane di mezzogiorno a meno che non ci tappiamo forzatamente le orecchie.



Il suono ‘imposto’: campana dei Caduti, Rovereto.

Bibliografia

- Baumann, Z. (2002). *Modernità liquida*. Editori Laterza, Roma – Bari.
Benade, A.H. (1990). *Fundamentals of Musical Acoustics*. Dover Publications.
Bertola, P., Manzini, E. (2006). *Design multi verso*. Milano: Edizioni POLI.design.
Burdek, B. E. (2008). *Design. Storia, teoria e pratica del Design del prodotto*. Roma: Gangemi editore.
Calvino, I. (1995). *Un re in ascolto*. Torino: Einaudi.

- Favaro, R. (2010). *Lo spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*. Venezia: Marsilio editori.
- Hopkin, B. (1996). *Musical instrument design: practical information for instrument design*. Tucson, USA.
- Krier, R. (1996). *Lo spazio della città*. Milano, UTET (ed. or. 1975)
- Mancini, M. (2019). *Musica, maestra di design. Music, master of design*. DIID Disegno Industriale n° 66: Design to add and subtract. LISt Lab.
- Maor, E., (2018). *La musica dai numeri*. Torino: Codice edizioni.
- Radjou, N., Prabhu, J., Ahuja, S. (2014). *Jugaad Innovation*. Catanzaro: Rubbettino.