

JEAN-PAUL THIBAUD
(Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble)

DARE IL TONO AI TERRITORI¹

Nella leggera nebbia del mattino di mezza primavera la Baxia si sveglia intorpidita e si direbbe che il sole sorga lentamente. C'è un'allegria tranquilla nell'aria semifredda, e la vita, al soffio leggero della brezza che non c'è, rabbrivisce vagamente per il freddo passato, più per il ricordo del freddo che per il freddo, per il confronto con l'estate prossima più che per il tempo attuale. I negozi, eccetto i caffè e le latterie, non sono ancora aperti; ma la quiete non è torpida come quella della domenica: è quiete soltanto. Una traccia bionda si preannuncia nell'aria che si apre e l'azzurro si colora pallidamente di rosso attraverso la bruma che scema. Il nascere del traffico rareggia per le strade, risalta la distanza fra i pedoni e nelle rare finestre aperte, in alto, anche alcune figure cominciano a albeggiare. I tram disegnano a mezz'aria la loro sagoma mobile gialla e numerata. E di minuto in minuto, in modo sensibile, le strade si popolano...

F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, tr. it. di A. Tabucchi

Aprire con questa evocazione suggestiva di una Lisbona all'alba, significa mostrare la nascita di uno spazio sensibile. Una lunga apertura sotto forma di poesia che fa sentire il mondo-ambiente... Invita a provare le modulazioni climatiche di un momento quotidiano... Espressione misurata di tutta un'atmosfera primaverile traboccante del risveglio stesso d'un giorno consueto... La poesia ci mostra così che ha molto da insegnarci sulle tonalità del mondo e sull'insediarsi di un'atmosfera, in francese *ambiance*, in poesia, infatti, le parole risuonano con i corpi e le sonorità con le esistenze. Ma cosa ne è nella vita urbana di oggi delle varie declinazioni della sensibilità? Cosa dire della fabbrica sensibile delle nostre città e dei nostri territori? Come porsi in ascolto dell'esistenza atmosferica del mondo contemporaneo?

* Questo testo è stato tradotto da Emanuela Nanni.

1. Il sonoro, modalità d'esistenza atmosferica

Per seguire l'itinerario di Ferdinando Pessoa occorre procedere a piccoli passi. Darsi del tempo. Prestare attenzione. Entrare nel mondo delle sfumature e delle piccole percezioni. Dire il sensibile, captare un'atmosfera, esprimere un clima attraverso le parole impone che le nostre categorie di ragionamento vengano lette sotto una nuova luce. Le nozioni di forma e oggetto, quelle di rappresentazione e d'identità sono davvero le forme più adatte per render conto delle tonalità affettive del mondo urbano? Niente di più improbabile, proprio perché si tratta di dar voce a ciò che è diffuso, vibrato, transitorio. A questo proposito, il sonoro costituisce un compagno di viaggio prezioso che aiuta a staccarci, poco o tanto, dalle nostre abitudini di pensiero. Inoltriamoci quindi liberamente attraverso il suono per interrogarci sulla nostra maniera di costruire i territori e gli spazi sensibili odierni.

L'intento non è tanto quello di sviluppare un discorso lineare e fonologico, quanto piuttosto avvicinarsi a una polifonia di esperienze di pensiero e far risuonare diverse descrizioni e proposte che hanno un'aria familiare. Insomma, si tratta di giocare con la pluralità delle voci e degli autori, di ridurre i contributi e i riferimenti, cucire assieme i frammenti e le citazioni, aiutarsi con ipotesi e argomenti provenienti da vari orizzonti per divenire recettivi alle modalità di emanazione delle atmosfere urbane. Quindi all'economia dei riferimenti impliciti che spesso segnano il discorso erudito, sostituisco un'arte del prestito tardivo, del sostegno dichiarato e dell'accumulazione volontaria. Si tratta di tante tessiture artificiali e vicinanze improbabili che aiuteranno a tendere l'orecchio. In questo modo, sette variazioni ci seguiranno in questo vagabondaggio, dando voce alla creazione dell'atmosfera (*ambiance*), dei territori abitati. Cosa succede quando cerchiamo di pensare la città attraverso i suoni, secondo il sonoro? Non è forse quello un modo di «dare il tono?» Sarà questo il mio filo rosso. Quando l'ascolto e la comprensione fanno parte dello stesso slancio, il pensiero urbano tende a trasfigurarsi in sensibilità atmosferica, a prendere una direzione inedita e a prestarsi a uno straniamento salutare. Si parlerà quindi di tonalità in quanto apertura, *ouverture*, nei confronti delle atmosfere urbane, di *medium* o mezzo come modalità d'esistenza del sensibile, di *risonanza* come capacità di far vibrare il mondo, di *coalescenza* come l'atto di acquisire consistenza di una situazione, di *performance* quale gesto di animazione in corso, di *manutenzione* in quanto creazione di una condizione permanente e d'*impregnazio-*

ne come trasformazione quasi impercettibile. Tanti tentativi per cercare di rendere sensibile ciò che ci circonda e che tocca il divenire dei nostri territori contemporanei.

2. Tonalità, apertura alle atmosfere urbane

L'idea di tonalità, che appartiene tanto all'universo musicale quanto alla fenomenologia esistenziale, introduce una nuova maniera di concepire l'ambiente urbano. Non solo apre al mondo sensibile ma invita anche a mettersi ad ascoltare i vari *modi operandi* delle atmosfere. Per riassumere, l'atmosfera procede dando il tono ai territori e attribuisce loro ogni volta una tonalità particolare oltre a un carattere distintivo. In altre parole, dare il tono e creare un'atmosfera sono due atti coestensivi.

Creare un'atmosfera negli spazi urbani significa porre in essere dei territori esistenziali, attivando diverse tonalità affettive. Facendo una prima approssimazione, si può affermare che dare il tono equivalga a far sentire una voce che inaugura un'atmosfera e che definisca una qualità di situazione, significa inoltre preparare il terreno e suscitare una maniera di stare insieme, oltre a esprimere una disposizione affettiva e a rendere udibile una *Stimmung*.

In questo senso, la musica rappresenta un valore euristico d'importanza capitale poiché crea le condizioni per sentire il fondo affettivo dell'esistenza e per metterlo in relazione con il tenore atmosferico del mondo. Vladimir Jankélévitch definisce questo aspetto magistralmente:

La musica non esprime parola per parola né crea dettagliatamente un significato, punto per punto, ma suggerisce a grandi linee; non si presta né alle traduzioni interlineari né alle confidenze delle intimità indiscrete, ma è fatta per le evocazioni atmosferiche e pneumatiche.¹

Ma occorre fare attenzione: dare il tono non deve essere accomunato troppo sbrigativamente ad altre azioni affini, legate anch'esse all'universo musicale. Precisiamo innanzitutto che dare il tono non significa 'orchestrare' né dirigere il mondo secondo una forma di presunta onnipotenza facendo sfoggio di una perfetta padronanza delle cose. Fare questa distinzione equivale ad affermare l'esistenza di una parte d'indeterminatezza e d'imprevedibilità nella produzione di un territorio. In questo caso il modello non è tanto quello del direttore d'orchestra quanto piuttosto quello della musica improv-

¹ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 69.

visata. Dare il tono non corrisponde nemmeno a «armonizzare», a produrre in ogni istante un accordo perfetto che sia sintomo di un accordo-assenso di fronte a tutto. Significa invece affermare che esistono costantemente delle altre tonalità possibili nella creazione di un territorio, tonalità altre che possono essere indice di un disaccordo. Anche in questo caso la musica offre un paradigma perfetto, perché mostra come si possa giocare sia con la dissonanza che con la consonanza, permettendosi, con la stessa autorità, d'intonare un canto così come di stonare. Inoltre, sottolineiamo che dare il tono non è assimilabile nemmeno ad «arrangiare», cioè a fissare e chiudere definitivamente una versione del mondo. I musicisti ne sono profondamente consapevoli, infatti rimaneggiano e rielaborano incessantemente una composizione o un'interpretazione. In tal senso, implicitamente, questo mostra come l'atto di produrre in territorio sia un cantiere sempre aperto, dove si va liberamente incontro al mondo nel suo divenire, prendendo atto della sua natura incompleta.

Possiamo pertanto dire, per cominciare, che dare il tono ai territori implica considerare le conseguenze della loro componente d'indeterminatezza, di dissonanza e d'incompiutezza. L'atmosfera (*ambiance*) diventa un elemento operativo nella fabbrica dei territori solo qualora si creino le condizioni, si sostenga una data disposizione e si avvii un processo. Non si tratta tanto di far valere il regno della tonalità che domina il mondo urbano, quanto piuttosto occorre chiedersi come l'elemento sensibile possa determinare il territorio e interrogare le forze che definiscono il tono degli spazi urbani.

3. Il mezzo, la modalità d'esistenza del sensibile

Osserviamo che il sonoro permette di mettere in primo piano l'idea di mezzo. La musica non è forse più un luogo che un oggetto? Questo punto è d'importanza capitale perché porta a riconoscere come la percezione presupponga sempre un terzo elemento che si frappone tra il soggetto percipiente e l'oggetto percepito. Tim Ingold lo mette in evidenza in modo esemplare: «Il suono non è l'oggetto ma il mezzo della nostra percezione. È l'elemento a partire dal quale noi sentiamo. Analogamente noi non vediamo la luce, noi vediamo partendo da essa»². L'ecologia della percezione di James Gibson o le stanze-installazioni disegnate da James Turrell non dicono niente

² T. Ingold, *Against soundscape*, in C. Angus (ed.), *Autumn leaves. Sound and the environment in artistic practice*, Paris, Double Entendre, 2007, p. 13.

di diverso, sia che si insista sulla struttura della luce ambientale nel caso di Gibson o si sperimentino materie luminose nel caso di Turrell. L'intento non è quindi quello di contrapporre la percezione uditiva alla vista, ma affermare il ruolo fondamentale svolto dal mezzo in ogni tipo di percezione: il suono, la luce, l'odore, o meglio ancora, un dato bagno di luce, un involucro sonoro, un effluvio di odori, una nicchia di calore...

Una pluralità di autori ha tematizzato questa spazialità senza oggetti, ma nell'esperienza quotidiana abbiamo la tendenza a dimenticare molto rapidamente questo terzo elemento:

È quello che succede con l'aria: quando noi crediamo di spostarci liberamente, non la vediamo, non la sentiamo nemmeno. La riconosciamo come elemento vitale – anche se questo non la rende una 'cosa' isolabile solamente quando è inquinata dalle polveri, da volute di fumo, quando imperversa nelle tempeste o quando viene a mancare, in caso di annegamento. La sentiamo nella maniera più forte – come materia, come luogo e come necessità solo quando regna l'impurità e il respiro si fa corto.³

È comprensibile: la vita quotidiana è segnata interamente dall'evidenza della fede percettiva e dalla disattenzione verso ciò che è automatico, che ci pare scontato. L'aria, la luce o il suono escono con estrema facilità dal nostro campo di coscienza quando niente perturba le nostre abitudini percettive. Se occorre un vero sforzo cognitivo per concepire l'esperienza visiva in termini luminosi, sembra essere più facile pensare l'esperienza uditiva in termini sonori. Questo perché il suono si emancipa facilmente dalla sua fonte e non si lascia localizzare facilmente; si diffonde attorno a chi ne ha fatto l'esperienza e lo attraversa.

L'udito riconosce con ogni probabilità più volentieri l'esperienza immersiva di quella partecipativa e ha meno difficoltà a considerare il mezzo sonoro in quanto tale.

Non ci si deve lasciare ingannare però, il mezzo non è un epifenomeno della percezione. Non è l'oggetto della percezione e non è affatto ciò che si percepisce. Il mezzo è ciò a partire dal quale si percepisce: e sono gli elementi che costituiscono il luogo a rendere possibile la percezione e a permettere di far percepire le cose. Non ci sarebbe visione senza luce, né possibilità di udire senza suono... Il mezzo è proprio questo luogo intermedio a partire dal quale l'oggetto diventa sensibile, visibile, udibile⁴; è lo sfondo a partire dal

³ G. Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Minuit, 2005, pp. 11-12.

⁴ Cfr. E. Coccia, *La vie sensible*, Paris, Payot, 2010.

quale il mondo acquista una certa fisionomia e dispone il soggetto percipiente in un determinato stato corporeo e affettivo. Non è probabilmente un caso se Gernot Böhme situa il mezzo al centro della sua estetica delle atmosfere⁵. In base a questa prospettiva, l'atmosfera non sarebbe nient'altro che il mezzo o, più precisamente, lo stato del mezzo in una data situazione. In altre parole, una sonorità rassicurante o una luminosità abbagliante, un profumo inebriante o un caldo soffocante ispirano e influenzano tutto l'ambiente che genera l'esperienza in corso.

Considerare l'esistenza di questo terzo elemento permette di darsi gli strumenti per riconoscere un nuovo campo di intervento urbano. Piani luce e design sonoro, dispositivi di sonorizzazione, illuminazione, climatizzazione, ventilazione, sistemi d'odorizzazione sono tutte proposte che lavorano con la materia sensibile stessa e fanno del mezzo il primo supporto della struttura. In altre parole, l'ecologia urbana attuale si interessa sempre più alle strategie esplicite di sensibilizzazione degli spazi abitati. Oggi tutto si svolge come se non si trattasse solo di ideare delle forme da costruire e degli spazi fisici edificati ma anche degli ambienti sensibili e delle situazioni ambientali. Peter Sloterdijk nella sua trilogia *Sphären* (2002, 2005, 2010) spiega ampiamente come all'ontologia della cosa e al primato della sostanza si sostituisca ormai l'era dell'*air conditioning* e lo sviluppo degli involucri climatici. La trasformazione dei territori sembra in tutto e per tutto passare attraverso la realizzazione ragionata delle «atmosfera modellate», dei «clima influenzati» e di altre forme di «aria modificata». L'uomo sarebbe quindi sul punto di diventare un «designer di atmosfere»⁶.

4. Risonanza, far vibrare il mondo /il mondo posto in vibrazione

Proseguiamo aggiungendo che il sonoro permette di valorizzare l'esperienza fondamentale della risonanza. Lo studioso di acustica conosce bene questo processo che pone in vibrazione un elemento solido per via aerea o solida, maneggia questo accordo tra una frequenza eccitatrice e l'oggetto posto in vibrazione. Tutti abbiamo in mente la voce prepotente di Bianca Castafiore in *Tintin*, che non manca di mandare in mille pezzi i vetri a ogni minimo tentativo di

⁵ Cfr. G. Böhme, *An aesthetics theory of nature: an interim report*, «Thesis Eleven» 32 (1992), pp. 90-102.

⁶ Cfr. D. Desroches, *L'homme comme designer d'atmosphère. Sloterdijk et la critique des milieux métaphysiques*, «Transverse» 1 (2010), pp. 35-47.

intonare il canto. Ma la risonanza non si riduce in nessun caso alla semplice proprietà fisica del suono. Essa non mostra solo il potere dei suoni determinando la sonorità di un luogo, ma soprattutto indica che è a partire da essa che si sviluppa la nostra capacità di riecheggiare, di essere colpiti dal mondo-ambiente. Tramite la risonanza io non resto esterno o indifferente al mio entourage, ma posso vibrare con lui, in lui. Jean-Luc Nancy ce lo illustra nel suo splendido saggio sull'ascolto:

In verità, la risonanza è al contempo l'ascolto del timbro e il timbro dell'ascolto, se è permesso di esprimerci così. La risonanza è contemporaneamente quella di un corpo sonoro e quello di una sonorità in un corpo che ascolta e che, anche lui, suona ascoltando.⁷

Riformulando questa idea si può affermare che l'ambiente è indistintamente sentimento dell'io e del mondo.

Un'affermazione del genere non è certo priva di conseguenze sull'esistenza urbana. Come non evocare, a questo proposito, la poetica di Pierre Sansot per il quale «in una città non si sa mai chi riflette e chi è riflesso, qual è il suono e quale la sua eco, chi ha la febbre la sera o ancora se sono le luci della città o i passanti indaffarati»⁸. In questo senso ne va anche del nostro modo di concepire la nostra presenza nel mondo urbano, una maniera di essere presenti in cui si mescolano indissolubilmente il materiale e l'immateriale, il reale e l'immaginario, affetti e percetti. L'esperienza della risonanza porta così a riconoscere la portata esistenziale dei territori e a pensare nuovamente la città sensibile.

Se consideriamo la lingua di tutti i giorni, anch'essa sottolinea a modo suo questo aspetto. Quando si parla di «mettersi al diapason», «essere sulla stessa lunghezza d'onda» o di «vibrare all'unisono» viene evocata e mobilitata proprio questa esperienza di partecipazione e di contagio. Nel fenomeno della risonanza entro infatti in simpatia con il mondo, mi impregno della sua sonorità, mi animo della sua stessa vitalità. Risonanza corporea, probabilmente, ma anche risonanza affettiva. Il sonoro m'insegna quanto il mondo riecheggia del suo umore e si manifesti attraverso delle tonalità affettive. I greci, che parlavano dell'*ethos* in musica e consideravano i modi musicali come altrettante maniere di essere e di sentire, lo sapevano molto bene. Quindi ricordiamoci che sentire il mondo presuppone di poter risuonare con esso.

⁷ J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 77.

⁸ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 19.

Quella che agisce in questo caso è la differenza tra l'ambiente esterno e un ambiente, un'atmosfera. In francese designati rispettivamente da *environnement* e *ambiance*. In modo schematico potremmo dire che quella che si definisce atmosfera, *ambiance* origina l'ambiente, *environnement*, che è ciò che gli conferisce il potere dell'esperienza. Il mezzo di cui parlavo poc'anzi non è mai neutro, rinvia sempre a tonalità affettive specifiche. Creare un ambiente in un territorio presuppone non solo di padroneggiare degli elementi fisici di un luogo, ma anche conferire a questo territorio un determinato carattere, un dato valore emotivo ed esistenziale.

Ma se la risonanza implica necessariamente uno spazio di risonanza, non potremmo allora considerare l'ambiente urbano come una straordinaria cassa di risonanza delle forme di vita attuali? Alcuni si dedicano ad ascoltare la città contemporanea in base alle modalità delle sensazioni deboli, dell'inquietante stranezza o dell'incanto ritrovato. Le teorie in materia sono numerose. Occorrerebbe tra l'altro distinguere i fenomeni e specificare le trasformazioni in atto. Se pensiamo agli ambienti climatizzati dei centri commerciali o alle aree vegetalizzate degli ecoquartieri, alla patrimonializzazione dei centri storici o alla standardizzazione delle *gated communities*, alle nuove scene delle città creative o alle atmosfere funzionali dei mezzi di trasporto, tutto sembra predisposto per instaurare degli ambienti e inquadrare delle sensazioni. Tante casse di risonanza che ci fanno ascoltare le nostre maniere di vivere insieme e mobilitano dei nuovi modi di creare un territorio. In breve, per quanto disparate ed eterogenee possano essere, queste dinamiche non sono disincarnate; trovano invece la loro espressione e il loro *modus operandi* nella creazione della forma sensibile dell'ordinario urbano. E se la creazione dell'ambiente degli spazi abitati costituisce il sottofondo costante delle attuali trasformazioni urbane? Non bisognerebbe allora chiedersi piuttosto come avvenga questo inquadramento sensoriale delle città, interessarsi all'avvenire delle loro forze risonanti e interrogare la loro capacità di riconfigurare le nostre maniere di sentire? Questo spinge a interrogarsi sui tipi di tonalità affettiva ai quali si prestano gli spazi urbani di oggi. Vediamo, infatti, come l'estetica diventi un vero e proprio oggetto legato alla gestione urbana, poiché si tratta di sapere come riuscire a fondare una base comune e a vivere in un mondo sensibile condiviso.

5. Coalescenza, aumento della consistenza di una situazione

Da un alto il sonoro aiuta a riconoscere l'importanza della tonalità,

del mezzo e della risonanza nell'esistenza atmosferica dei territori, dall'altro permette di prestare attenzione alla coalescenza degli elementi costitutivi di una situazione. Ogni ambiente procede secondo una congiunzione complessa di dati eterogenei. Come sottolinea Anne Cauquelin:

Se cerco di ricordarmi di un momento della mia esistenza, d'un frammento di tempo vissuto, in questa reminiscenza si mescolano i luoghi, le persone, il tempo atmosferico che faceva e il tempo che scorreva, le parole scambiate: è un tessuto fragile che tende a sfilacciarsi se lo si ascolta troppo da vicino e la cui consistenza si avvicina alla fluidità. Quello che si sprigiona da questa esplorazione è appunto un'atmosfera, un'aria, un insieme di odori, di sapori e, a tratti, qualche elemento più definito, più nitido.⁹

Il sonoro ha esattamente questa capacità di dare consistenza a una situazione e di saper tessere insieme un'enorme varietà di componenti. Nella vita di tutti i giorni abbiamo la tendenza a concentrare la nostra attenzione sui suoni di cui abbiamo bisogno per realizzare le nostre azioni quotidiane. Captiamo quel dato segno o quell'altro, o ancora cogliamo un insieme di stimoli per svolgere le nostre attività pratiche. Ma non è certo tutto qui. Risuonando, il mondo ci fa sentire un rumore, un fondo, una tonalità singolare che non deriva dalla semplice somma dei segni presenti, ma piuttosto dalla loro interpretazione. Un'atmosfera – l'*ambiance* – consiste nel riuscire a tenere insieme le componenti più eterogenee e diverse, conferendo lo stesso carattere a tutto ciò che appare. È grazie a questo carattere uniformante che si può qualificare tale atmosfera con un solo aggettivo, come per esempio allegro, tetro, elettrico, conviviale, rilassante, eccetera. Quando ascolto della musica, essa suscita in me una sensazione diffusa che impedisce qualsiasi tentativo di considerarla divisa in parti, in maniera frammentaria o troppo analitica. Analogamente, quando mi metto ad ascoltare una situazione urbana, quella che ne emerge è una tonalità sola, che uniforma e colora il mio vissuto. La sonorità di un accordo musicale, del resto, non si riduce mai alla semplice somma delle note che lo compongono. Viktor Zuckerkandl in questo senso parla in termini di «coalescenza tonale»¹⁰ ed Edmund Husserl definisce «sintesi passiva»¹¹ tale capacità del sonoro di integrare la diversità.

Mettere in evidenza il carattere olistico e sintetico della tonali-

⁹ A. Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, Paris, PUF, 2006, pp. 7-8.

¹⁰ Cfr. V. Zuckerkandl, *Sound and symbol. Music and the external world*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

¹¹ E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Milano, Guerini, 1993.

tà non è un atto privo di conseguenze sul modo di concepire il territorio. Che relazione intercorre tra tonalità e territorialità? Un territorio, più che a una distesa spaziale delimitata con precisione, è legato a un atto di qualificazione ed espressione di un luogo. Gilles Deleuze e Felix Guattari in *Mille plateaux* (1980) l'hanno illustrato chiaramente: è il segno che fa il territorio ed è la materia espressiva che sigla la formazione territoriale. Ritornelli... Segni sonori, impronte luminose, tracce olfattive... Posture e andature, modi di parlare e di camminare, giochi di sguardi e squadrature delle distanze... Sono tutti materiali espressivi che si intrecciano nei motivi territoriali e determinano un modo di stare in un luogo. Non dobbiamo però dimenticare che un territorio è costantemente a rischio di disfacimento, tanto la sua struttura è instabile e sensibile di fronte alle circostanze esterne. Non bisogna quindi lasciarci ingannare. Insistere su ciò che determina un territorio, su quel che dà voce e volto a un luogo porta a privilegiare l'intensità rispetto all'identità, l'individuazione rispetto alla rappresentazione, la consistenza e a fronte dell'apparenza. Tessendo la trama di un territorio, un'atmosfera permette di cogliere un campo di piccole percezioni che si sviluppano, si modulano e si riconfigurano incessantemente.

Il discorso si sposta quindi sul grado di consistenza interno di un'atmosfera, sull'intensità della sensazione generale che un territorio infonde. I designer dei centri commerciali lo fanno molto bene, e fanno di tutto per instaurare definitivamente uno e un solo ambiente commerciale: programmano e preparano accuratamente un sottofondo musicale, regolano una temperatura media costante, scelgono un'illuminazione omogenea che permetta l'esposizione ottimale dei prodotti, regolamentano severamente i comportamenti e i modi di essere, controllano il flusso dei pedoni e l'organizzazione delle aree di vendita¹². Tutto sembra essere studiato per neutralizzare la percezione del tempo e dell'esistere d'un mondo urbano esterno. Tutto concorre a produrre una sensazione generale d'instabilità fluida, volta e canalizzata verso la vendita e l'acquisto. Si tratta di un caso sintomatico di creazione di un'atmosfera che punta al massimo grado di consistenza e all'invariabilità dell'atmosfera voluta.

6. Performance, gesti d'animazione in corso

È fondamentale capire che lo studio delle atmosfere non costituisce

¹² Cfr. S. Rieunier (ed.), *Le Marketing sensoriel du point de vente*, Paris, Dunod, 2006.

un campo indipendente dalle pratiche abitative né, per altro, dalle condizioni stagionali. Ogni creazione di un'atmosfera presuppone un insieme di performance sociali e climatiche che aggiornano le risorse dell'ambiente in questione. Questo equivale a dire che un ambiente non è solo 'sentito' ma anche costruito. Anche in questo caso il sonoro costituisce un ausilio prezioso per sottolineare la dimensione generativa e performativa.

Quando ci poniamo in ascolto di un territorio, udiamo un ambiente che si sta costruendo. In questa fase si manifestano le dinamiche interne e le variazioni ritmiche dei luoghi¹³. Definito talvolta come 'tempo qualificato', il suono permette d'accedere al modo in cui un'atmosfera si sviluppa ed estende. Non si chiama in causa solo la temporalità di un'atmosfera, ma anche il suo costituirsi, così come l'origine delle azioni in atto e delle attività sociali che concorrono alla tonalità delle situazioni urbane. Un ambiente si genera a partire da gesti innocui e quotidiani come camminare, parlare, suonare, lavorare, comprare. Insomma, il suono è l'effetto di un'attività. Inoltre, occorre specificare costantemente quali sono le modalità, le condizioni e le regole che stanno a monte della formazione e della trasformazione di un ambiente. Non si tratta di «camminare» in generale, ma piuttosto, per esempio, di trascinare il passo su un marciapiede scivoloso in una via moto frequentata, illuminata da mille riflessi. Ecco quindi che, quando sento dei passanti per la strada, sento in realtà dei modi di esistere e di mettersi in movimento (correre, scalpitare, gironzolare, ecc.), mi parlano delle caratteristiche spaziali (il materiale del selciato, la volumetria e l'acustica del luogo, ecc) e anche delle regole di condotta sociale (fermarsi al semaforo quando è rosso, rispettare le precedenza, ecc.). In questo modo i luoghi si animano delle performance dei loro abitanti: con gesti anonimi, socialmente costituiti e sempre contestualizzati che attivano altrettanti ambienti costruiti.

Riconoscendo i cittadini come dei «generatori d'atmosfera»¹⁴, andiamo controcorrente rispetto alla separazione troppo drastica che distingue tra l'attività dei progettisti e quella degli abitanti. Infatti, generalmente, si prendono in considerazione distintamente, da un lato, la produzione dell'ambiente con le sue forme costruite e le sue configurazioni materiali e, dall'altro, la sua capacità ricettiva e le sue esperienze sensibili, oltre alle sue percezioni sociali. Tutto ac-

¹³ Cfr. H. Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, Paris, Syllepse, 1992.

¹⁴ Cfr. G. Böhme, *The atmosphere of a city*, «Issues in contemporary culture and aesthetics» 7 (1998), pp. 5-13.

cade come se queste due sfere procedessero secondo due logiche irriducibili l'una all'altra. Tuttavia non appena ci si interessa alla trasformazione dei territori urbani secondo la prospettiva delle loro atmosfere, tale distinzione tende ad attenuarsi. La creazione di una data atmosfera nel territorio risulta congiuntamente da un'attività abitativa e professionale; nasce dalla stretta correlazione di svariate risorse ambientali e performance abitative.

Se tali risorse e performance creano un'atmosfera (una *ambiance*) è perché partecipano alle sue dinamiche interne e rivelano il potenziale sensibile insito nei luoghi. Ma occorre fare attenzione: non tutti gli spazi urbani sono identici in questo senso. Si potrebbe infatti parlare di diversi gradi di ascendenza dell'atmosfera di un ambiente, ossia della sua capacità a interagire con le pratiche e le espressioni dei suoi abitanti. Alcuni spazi urbani sono più aperti di altri di fronte alle variazioni e alle improvvisazioni proposte dal pubblico. Altri lasciano poco margine alle manifestazioni umane e tendono a funzionare secondo la logica tecnicista della chiusura, del condizionamento o del controllo. Si tratta di una vasta gamma di situazioni che va dalle «vie piene di vita»¹⁵ agli universi ghiacciati della «civiltà capsulare»¹⁶. Viene perciò chiamata in causa la capacità di una data struttura d'integrare, intensificare o neutralizzare la forza espressiva delle attività sociali. Gregory Bateson parlava a questo proposito di una necessaria «ecologia della flessibilità»¹⁷.

Ciò che abbiamo appena affermato riguardo alle performance abitative potrebbe applicarsi anche alle variazioni climatiche. Il vento, per esempio, si comporta in un modo analogo, conferendo dinamismo alla materialità della città:

Cosa fa il vento, di notte, in un vecchio quartiere cittadino? Restituisce questa città alla terra – ne fa un luogo naturale come gli altri perché risveglia il suono dei materiali e degli oggetti inerti, proprio quando si era dimenticato che questa città è fatta di qualcosa, è costituita da materia (quindi, allo stesso tempo, è anche un organismo friabile e deteriorabile); e perché fa tremare i vetri, sbattere le imposte, scricchiolare i cancelli intorno ai cantieri, sfregare le bandiere sulle facciate dei municipi o i teloni che avvolgono gli edifici in ristrutturazione. Il vento agisce in questo modo: ama sottolineare l'incompiuto, insiste sulle impalcature, sui cavi e sulle cose fissate provvisoriamente.¹⁸

¹⁵ Cfr. R. Sennett, *La ville à vue d'œil*, Paris, Plon, 1992.

¹⁶ Cfr. L. De Cauter, *The capsular civilization*, Rotterdam, NAI Publishers, 2004.

¹⁷ Cfr. G. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Tome 2, Paris, Seuil, 1980, pp. 253-264.

¹⁸ M. Chion, *Le promeneur écoutant. Essais d'acologie*, Paris, Editions Plume, 1993, p. 31.

Anche in questo caso l'ambiente si estende in funzione di ciò che accade, dall'incontro di due fluidi mobili e oggetti instabili. Più in generale, diverse tipologie climatiche che coinvolgono l'aria, come la pioggia, la neve o la nebbia partecipano alle modifiche del mondo sensibile e imprimono il loro marchio su ciò che si fa visibile. Così un'estetica del tempo (inteso come *weather*) ha il suo ruolo decisivo e definito nell'interrogare le atmosfere¹⁹.

7. Manutenzione, creazione permanente delle condizioni

Nella trasformazione di un territorio è possibile distinguere due modalità di coinvolgimento dell'atmosfera. Si può creare un'atmosfera basandosi su eventi puntuali, eccezionali, straordinari come la festa della musica, manifestazioni sportive, festival di strada, eccetera. Tutte occasioni per far vibrare la città e conferirle un carattere festoso. Ma si può anche re-inquadrare un'atmosfera, curando gli spazi giorno dopo giorno, nel corso del tempo. In questo caso si tratta di creare delle condizioni, di coltivare un terreno, proprio come quando i musicisti fanno le prove e si accordano e scaldano prima di un concerto. Il gioco collettivo riuscirà tanto più vincente quanto più sarà preceduto da un lavoro di predisposizione dell'atmosfera e del clima. Lo stesso deve accadere in materia di territorio poiché, anche in questo caso, non si richiederà tanto d'intervenire frontalmente e direttamente ma piuttosto di rafforzare le potenzialità presenti e d'alimentare le risorse già esistenti. In pratica, non ci si prende cura con impegno solo della scena, degli elementi più evidenti e spettacolari della città, ma anche di ciò che sta dietro le quinte di un territorio, così come di ciò che determina lo spessore e la grana del territorio stesso.

Un aneddoto. Tutti i giorni un modesto commerciante di Tunisi spazza davanti al suo negozio e bagna il marciapiede per rinfrescare un po' il passaggio. Un gesto per accogliere l'altro e per prendersi cura di uno spazio comune che, così, contribuisce a creare la tonalità della via. È la preparazione della giornata sul nascere, la gestazione di un mondo che sta per accadere...

Parliamo probabilmente di qualcosa che agisce proprio in questa stessa maniera: prestare attenzione al particolare, giorno dopo giorno, in modo discreto e perpetuo, attraverso dei piccoli gesti che però fanno la differenza. Non si tratta certo di fare storia, di segnare la città con eventi memorabili, ma di prendersi cura delle

¹⁹ Y. Saito, *The aesthetics of weather*, in Light, Andrew - Smith, Jonathan (eds.), *The aesthetics of everyday life*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 156-176.

strutture ordinarie permanenti che costituiscono un territorio. Al massimo si prepara il campo del possibile, creando le condizioni favorevoli per le azioni più auspicabili. Come vedremo tra poco, quest'operazione di creazione delle condizioni non è di natura ingiuntiva, in pratica non è sufficiente decretare l'accadere di un evento perché questo si realizzi come previsto. Ci si muove piuttosto come un facilitatore o un catalizzatore, ossia mettendo a disposizione un insieme aperto di circostanze e d'opportunità. Proprio come quando i musicisti d'un gruppo anticipano, preparano, accompagnano e alimentano l'improvvisazione a venire.

È ormai ovvio un elemento: insistere sui gesti di installazione e manutenzione non deve essere interpretato come una strategia che voglia preservare il territorio identico a sé stesso nel corso del tempo. Non si tratta nemmeno di fissare la città o di conservarla sempre nello stesso stato, ma anzi si sottolinea che il mondo urbano è in continua trasformazione e che questi mutamenti avvengono in profondità, costantemente, in modo sotterraneo, accompagnando il processo in atto e non cercando di trovare la novità partendo dal niente. Questo è il modo in cui si radica un'atmosfera, su lunga durata, coltivando le occasioni e intervenendo sulle condizioni che guidano ogni azione di risistemazione della città. Se si dovesse cercare una formula che riassume tale operazione si potrebbe prendere in prestito un'espressione di Sun Tzu che parla di «controllo dei fattori di cambiamento delle circostanze»²⁰.

8. Impregnazione, trasformazione quasi impercettibile

Cominciamo quindi a capire che 'dare il tono al territorio' non presuppone niente di perentorio né di definitivo. Genera piuttosto un rapporto molto più flessibile con il tempo e con lo spazio, una relazione fatta di sfumature, di lentezza e di costanza. L'evidenza di ciò che già esiste e di ciò che è sempre presente. Tutto è quindi iscritto nell'ordine dell'immersione, dell'infusione, dell'impregnazione e dei piccoli legami²¹. Esattamente come quando un romanzo ci conquista, parola dopo parola, portandoci in un altro mondo, e come quando un brano musicale ci ingloba impercettibilmente nel suo movimento. Noi viviamo in quel romanzo, noi finiamo per appartenere a quella musica. Dovremmo a questo punto far valere tutta la forza di un vocabolario specifico, un lessico che tenta di descrivere questo rapporto con lo spazio ambientale, una relazione non certo

²⁰ Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Paris, Flammarion, 1999, p. 34.

²¹ Cfr. F. Laplantine, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

passiva: dall'effluvio alla carezza, dal soffio allo sventolio, dall'esalazione all'inclinazione, dal discreto all'evasivo, dal non so che al quasi nulla. Anche in questo caso la musica fornisce una pista da seguire, lei che inventa i neumi, la qualità del fiato e della respirazione per determinare l'accentuazione del canto. Agisce in questa prospettiva una «topica dell'ispirazione»²².

François Jullien mostra egregiamente tale atto d'impregnazione partendo dalla breve descrizione di un'esperienza:

Quando risaliamo il Mediterraneo, in linea retta, seguendo il Rodano, o anche seguendo delle rotte minori che si spingono verso i colli, dove – o meglio quando? – vediamo il Sud svanire e il Nord apparire? Dove si colloca la separazione? Eppure dietro di noi lasciamo altri cieli, altri odori, una nitida definizione dei rilievi e della forma delle cose – ma dove finisce questo bagno di luce, dov'è che comincia a ritrarsi? Perché non sono certo gli ulivi e le cicale che fanno il Mezzogiorno... E nemmeno il caldo incastonato nella pietra o nel tetto delle case. Non esiste una cosa che sia il sostrato – il 'tema/soggetto' possibile di un discorso – e che 'sia' il Mezzogiorno. Ecco che, anche in questo caso, l'atmosfera è la trasformazione stessa, ed è troppo globale per lasciarsi cogliere secondo un predicato e un'enumerazione; la transizione stessa è troppo costante per lasciarsi indicare su una cartina.²³

Ci troviamo in questo caso alle soglie del percepibile, di fronte a quello che Leibniz definiva le «piccole percezioni». Quello che un'atmosfera ci permette di sentire più che di percepire. Siamo nell'ordine del diffuso, è una presenza disseminata che si dispiega in un *continuum* e che mobilita un'attenzione ondivaga, stimolando un esercizio di sfocatura delle cose.

Si potrebbe quindi distinguere l'impregnazione che agisce nell'ambito di altre due modalità di rapporto che instauriamo con il territorio, due relazioni come l'ingiunzione e l'invito. Contrariamente all'ingiunzione, che muove da una serie di costrizioni e di regole evidenti, l'impregnazione non è qualcosa di esplicito, non in prima battuta almeno. Procedendo prevalentemente per piccoli tratti, attraverso inflessioni leggere, e fenomeni infracoscienti si attesta molto più nell'ambito della diffusione, dell'interiorità e del non detto. Analogamente finisco per cancellare dal mio campo cosciente la presenza costante di una forma di ventilazione, o l'odore d'inquinamento, fino a non percepirlo più, tanto è onnipresente nella città che abito. Basta che il vento si fermi o che ritorni da un viaggio per

²² Cfr. J.-M. Ghitti, *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Minit, 1998.

²³ F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009, p. 64.

rendermi conto di ciò che c'era già, che era lì. L'impregnazione si distingue dall'invito – da ciò che James Gibson designa come *affordance* – ma anch'essa funziona come un insieme di risorse aperte. Lo sono, per esempio, quel profumo di pane appena sfornato che mi invita a entrare dal fornaio o quella musica in strada che mi spinge a fermarmi un momento. Ma se l'invito offre uno stimolo all'azione specifica e localizzata, se si rinnova in momenti precisi, seguendo una logica legata all'occasione, l'impregnazione procede invece su una durata più estesa e indifferenziata, fatta di persistenza e perseveranza.

In sintesi, facendo professione di impregnazione, l'ambiente non si colloca nell'ordine dell'efficacia immediata: fa invece valere la nostra porosità di fronte all'ambiente che ci circonda, la nostra capacità a sentire e incorporare le piccole modulazioni di uno spazio sensibile. Proprio come quell'anziano che rallenta impercettibilmente il passo quando la strada si fa appena più ripida. Si tratta del modo in cui uno spazio ci abita, di quello che Jean-François Augoyard ha descritto in modo esemplare in termini di «pregnanza climatica»²⁴.

9. Conclusione

Se si dovessero sintetizzare con una espressione i vari processi in atto nella creazione dell'ambiente degli spazi urbani, potremmo dire che si tratta, in ultima istanza, di «dare il tono» ai territori.

Ho cercato di dimostrare che dare il tono presuppone attuare un'arte della perdita della messa a fuoco o della sgranatura, un'arte dell'accompagnamento e, al contempo, un'arte dell'impregnazione. Viene chiamato in causa il carattere operativo dell'ambiente oltre a una nuova maniera di concepire un mondo familiare e vulnerabile. L'atmosfera non è quindi solo un nuovo ambito d'intervento urbano, è anche un modo originale d'azione e di trasformazione dell'urbano.

Se insisto sull'importanza attuale del sensibile è perché quest'ultimo è attraversato da almeno tre tipi di istanze di diversa natura. Creare l'atmosfera di uno spazio interpella una serie di questioni di ordine socio-estetico legate alla qualità della vita e al benessere dei cittadini. In questo senso ci situiamo sul piano delle condizioni di possibilità della sensazione di vivere insieme e della trasformazione di una città abitabile per tutti. Ma creare l'atmosfera

²⁴ J.-F. Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979, pp. 107-113.

di un luogo significa anche, a volte, inserirsi nelle strategie di marketing urbano e di concorrenza commerciale. Il marketing sensoriale o i nuovi scenari della città creativa costituiscono ottimi esempi di questo aspetto economico. Creare l'atmosfera in uno spazio equivale infine a darsi i mezzi per agire in direzione di un ambiente sostenibile. In termini ecologici, il mezzo per eccellenza è l'aria, quello delle isole di calore e del surriscaldamento climatico. A questo punto ci si può chiedere in che misura queste tre modalità d'esistenza del mezzo siano compatibili: come cioè l'aria del benessere urbano, l'aria condizionata commerciale e l'aria dell'inquinamento atmosferico riescano a incontrarsi e a entrare in sintonia. Per coloro che si interessano allo «sviluppo sostenibile» non è affatto certo che la nozione di ambiente esterno, in francese di *environnement*, sia la più adeguata. Qui ho cercato di sostituirla con quella di *ambiance*, cioè di atmosfera. Procedendo in questo modo, si dovrà sottolineare il potere vitale e affettivo degli ambienti quotidiani e diventare attenti ascoltatori dell'esistenza atmosferica del mondo contemporaneo.

I cambiamenti che incidono in profondità nella vita urbana impongono dei nuovi modelli d'intelligibilità e mobilitano nuovi modi di fare il territorio. Non si deve forse cercare nell'atmosfera, nell'*ambiance*, un'alternativa che permetta di ripensare la permeabilità e la vulnerabilità del mondo sensibile contemporaneo? Non possiamo forse introdurre il fluido, l'aereo e l'impercettibile nella nostra maniera di concepire l'abitare? Possiamo forse parlare di un mondo urbano che si fa luogo, atmosfera?