

LA SOCIETE DES PAYSAGISTES DU SECTEUR PUBLIC ET PARA-PUBLIC

La S.P.S.P.

**8<sup>ème</sup> COLLOQUE DU 18 MAI 2007**  
« L'arbre et le paysage, la valeur d'un paysage et ses externalités »

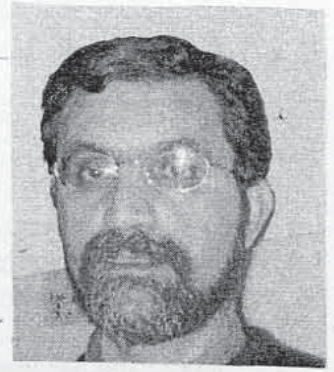


**Andrea Vidotto** Directeur du Département Projets et Etudes de l'Architecture de l'UNIVERSITE de ROME III ( I), **Bruno Cignini** Directeur de la Division Biodiversité au Département de l'Environnement de la Municipalité de ROME, et le Dr **Martine Guiton** ( F), **Myriam Bouhaddane-Raynaud** ( F), **Jacqueline Varier Gandois** ( F), **Martine Renan** ( F), Le Pr **Lucia Martincigh** ( I), le Dr **Jean Duchesne** ( F), **Jean Cabanel** ( F), **Gaële de Bettignies** ( F), Le Pr **Giuseppe Anzani** ( I), **Nadia Vargas** ( F), et le Pr **Marcello Mamoli** ( I).

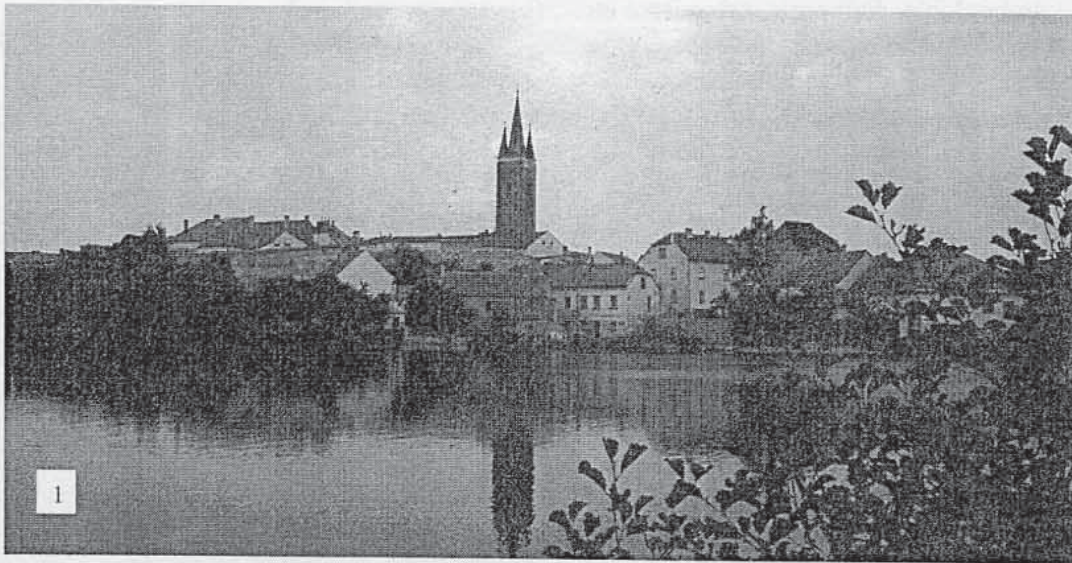
**UNIVERSITE DE ROME III,**  
**Piazza della Repubblica, 10 – 00185 ROME - ITALIE**

## SEMIOLOGIE DU PAYSAGE SONORE : Quelques exemples.

**ANZANI Giuseppe**  
Professeur d'écologie du paysage  
Faculté d'Architecture, Université « Federico II » de Naples.



**Résumé:** Les différentes perspectives par lesquelles on tente de lire les aspects multiples du paysage doivent considérer constamment sa dimension unitaire, holistique. Les systèmes sonores du paysage, tout particulièrement quand ils sont sous la forme de structures complexes et diffuses comme celles représentées par le son des cloches, peuvent constituer une référence importante pour l'étude des caractères de l'identité qui lie les populations au territoire. L'intervention, en partant de considérations de caractère conceptuel les illustre par des exemples tirés de la littérature, de la recherche et de l'aménagement du paysage.



« (...) La tour de l'église, vestige d'une importante abbaye bénédictine édifée au cœur du bocage, a été gravement endommagée par les Allemandes, en 1944. Durant des années, c'est donc la sirène (...) qui signale le midi aux agriculteurs de la commune. En 1958 le clocher est entièrement restauré (...) Les habitants des «villages» – c'est à dire des hameaux et des écarts – exigent le maintien de la sirène de midi. La sonnerie des cloches, prétendent-ils, est difficilement perceptible aux travailleurs les plus éloignés de l'église. Le «gens du bourg» comme la majorité du conseil municipal, sont, en revanche, sensibles à la qualité esthétique des cloches (...) Les «gens de campagne» s'en prennent aux «gens du bourg», les gaullistes aux anciens pétainistes (...) De vieilles haines se réveillent. Les paysans descendent au bourg lancent des invectives, et aussi quelques pierres (...) Le maire, harcelé depuis des semaines et sans doute partagé, succombe à un infarctus (...)<sup>1</sup>»

Il me semble utile de dire tout d'abord que mon intérêt pour le paysage sonore est sans aucun doute centré en dehors de son domaine spécifique et les cas dont je vous parlerai aujourd'hui sont d'ailleurs nés dans le cadre de mes recherches et de mon travail sur le paysage *tout court*<sup>2</sup>. Si plusieurs disciplines sont effectivement nécessaires pour restituer un modèle de paysage crédible, il est aussi

<sup>1</sup> Arrivé à Lonlay-l'Abbaye (Normandie), v. A. Corbin, *Les cloches de la terre*, Albin Michel, Paris, 1994, pp. 12-13.

<sup>2</sup> En particulier l'étude sur le Mont de Stella a fait partie du dossier qui a permis d'insérer le Parc National du Cilento sur la liste du patrimoine Mondiale de l'Unesco. Les principaux résultats de cette même étude ont été réélaborés dans le complexe des activités de planification de ce même Parc National (le Plan du parc; les lignes méthodologiques pour le plan d'action pour paysage) et dans les Lignes guide pour le paysage de la Région Campanie.

nécessaire que chacun de ces regards spécialisés considère sa partialité, le besoin d'intégration transdisciplinaire auxquels il ne peut se soustraire.

Je préfère donc discuter du paysage sonore comme d'un raccourci particulier de l'hypertexte du paysage, c'est à dire de cette construction à plusieurs dimensions qui part de la perception du territoire pour donner une configuration et du sens au cadre de vie des populations, pour ainsi dire avec des mots employés dans la Convention Européenne du Paysage (CEP).

Mais quel est le rôle du son dans cet hypertexte ?

Nous pouvons considérer que les différents modèles interprétatifs du paysage se rapportent à trois grandes familles, enracinées sur trois paradigmes différents qui sont applicables à chaque fois :

- aux éléments et aux relations matériels du monde « naturel », biotique et abiotique : climatologie, géologie, botanique, zoologie etc... (paysage primaire)
- aux éléments et aux relations matériels qui se rapportent à l'anthropisation : histoire, archéologie, économie, urbanisme etc... (paysage secondaire)
- aux éléments et aux relations immatériels qui se rapportent à l'anthropisation : sémiologie, anthropologie, psychologie etc... (paysage tertiaire)

Certes, sur le plan conceptuel, les aspects qui se rapportent à la perception sensorielle du territoire sont transversaux aux trois plans interprétatifs, vu qu'il y a, par exemple, aussi bien une dimension visuelle que sonore (ou olfactive etc...) du paysage primaire, comme du paysage secondaire et tertiaire, mais il me paraît tout autant évident que les variations perceptives de base développent des phénoménologies considérablement différentes selon le système sensoriel impliqué.

Dans le cas de l'ouïe il y a un caractère qui le rend particulier, et c'est le « caractère obligatoire » de la perception des stimulus acoustiques, ou plutôt de la grande difficulté à s'en soustraire. Nous vivons ainsi immergés éternellement dans un contexte sonore, d'intensité plus ou moins élevée mais toujours clairement perceptible, qui, comme cela a été théorisé dans les années 70 par Murray Schafer, a changé d'une façon draconienne avec l'expansion de l'industrialisation.

Avant de passer aux considérations des implications évidentes de cette transformation, limitons-nous à observer que, vu le rôle fondamental que l'univers sonore revêt en particulier par rapport à la communication verbale, l'homme a dû développer une attitude claire pour sélectionner du chaos acoustique qui arrive à ses oreilles, seulement les signaux qui, en effet, le concernent. Cette attitude ne se base pas tant sur les aspects quantitatifs, c'est à dire sur l'intensité des signaux acoustiques, mais plutôt sur ceux sémantiques, relatifs au sens qu'un certain stimulus revêt en se référant à un code. Contrairement aux stimulus visuels, ceux sonores sont perçus aussi pendant le sommeil même s'ils sont d'une légère ampleur, et l'adaptation à ces derniers nous permet de continuer à dormir, par exemple, quand un camion du service de voirie passe et de se réveiller quand nous entendons des pleurs provenant d'un berceau ; de nombreux témoignages à ce propos, qui proviennent de la littérature psychanalytique, soulignent la véritable prise de conscience du sens de certains sons pendant le sommeil, au point de provoquer des phénomènes psychiques parfois complexes (un meunier se réveille car il n'entend plus le bruit des meules, le rêve d'une cloche qui sonne toujours plus fort et qui se révèle être le réveil, le rêve de la mort du pape causé par la gêne procurée par le son d'une cloche<sup>3</sup> etc.).

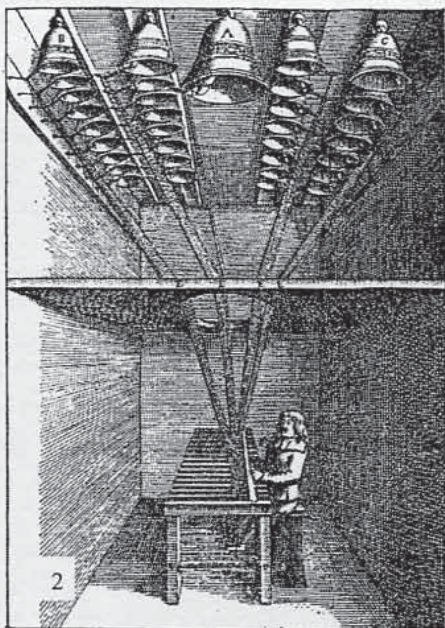
Sans vouloir nous aventurer sur un terrain glissant, il nous suffit d'observer ici que, en cohérence avec nos considérations faites jusqu'à présent, la perception sonore de notre contexte de vie a une nette tendance à déterminer des figures (des sons) sur des fonds (des bruits), en les sélectionnant en fonction de l'intérêt qu'elles assument en rapport avec des codes déterminés, au-delà de leur grandeur physique (intensité).

Les études de Schafer déjà citées, nous expliquent comment ce rapport entre son et bruit s'est énormément transformé en faveur du second avec l'introduction des moteurs (à explosion ou

<sup>3</sup> S. Freud, *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino, 1989, pp. 35, 58, 215 .

électriques) si bien que, dans le paysage sonore « low-fi » dans lequel nous vivons, nous avons appris à « ignorer les bruits »<sup>4</sup>. Nous pouvons ajouter que, avec l'augmentation de la perturbation sonore qui atteint son apogée dans les zones urbaines, nous avons affiné une certaine capacité à distinguer dans la congestion des stimulus acoustiques les signes dignes d'attention.

Avant la diffusion de la civilisation industrielle, au dehors des zones urbaines, les sons de production humaine capable de rivaliser par intensité avec ceux naturels étaient bien peu nombreux (nous pensons aux cris de vendeurs ambulants ou aux rappels des bergers, au bruit des meules des moulins ou au battement du forgeron et du maréchal-ferrant etc...), et parmi eux le son des cloches revêtait un rôle de grande importance, capable de constituer de véritables systèmes paysagistes. Ces systèmes, appréciables encore aujourd'hui dans de nombreuses zones rurales, contribuent parfois de manière évidente à la définition des caractères d'identité du paysage grâce à leurs remarquables qualités sémantiques.



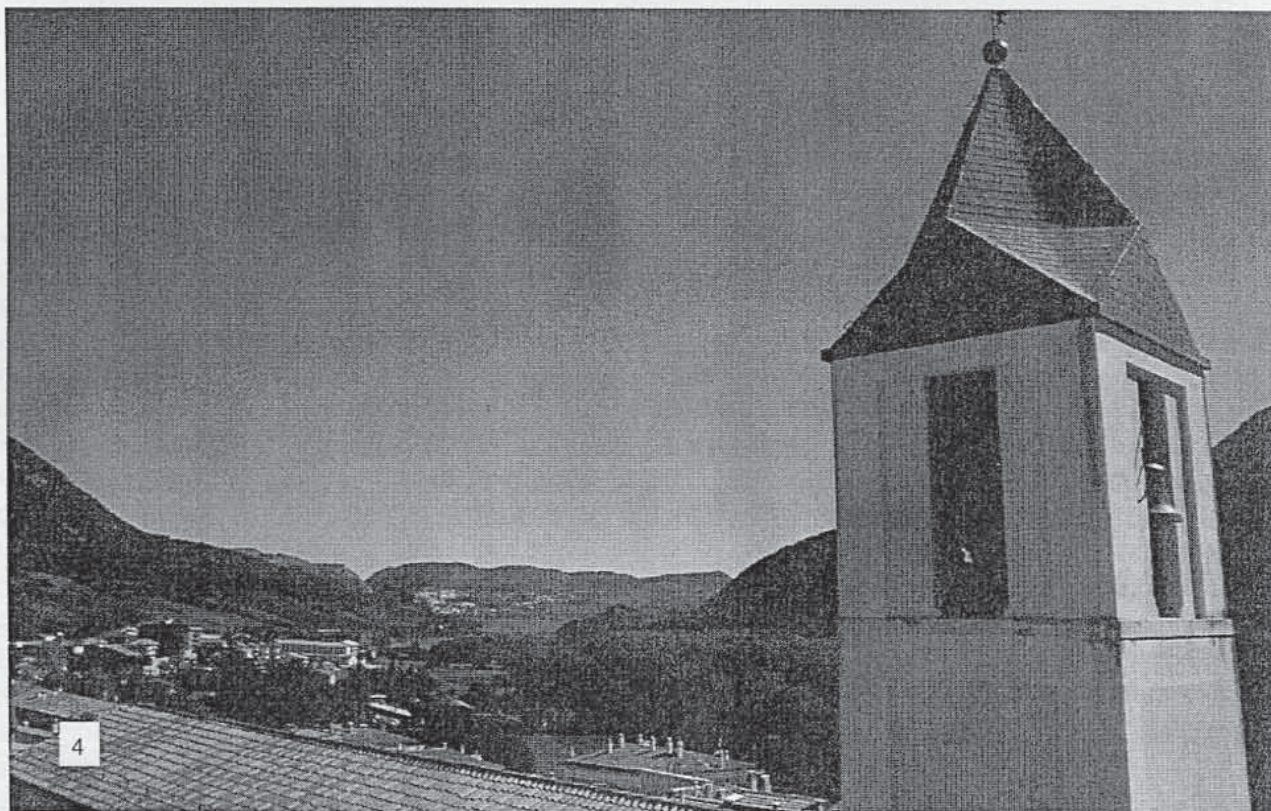
Le tintement de la cloche recouvre de manière exemplaire le rôle de la *figure* sur le *fond* sonore, et cela pour deux ordres de raisons (et nous nous limiterons ici aux considérations seulement des cloches associées aux lieux de culte des catholiques) :

- le premier est constituée par la qualité physique du signal acoustique, d'une telle intensité qu'il peut être perçu même à quelques kilomètres de distance, avec une hauteur et un timbre différents de ceux d'autres sons potentiellement superposables ; ces trois paramètres sont articulés de façon différente : la rythmique à travers des percussions plus au moins rapprochées, la hauteur à travers l'utilisation de cloches de tailles différentes, le timbre à travers la percussion de marteaux externes et d'un battant interne qui oscille avec la cloche ;
- le second, à partir de ses qualités sémantiques (basées sur l'articulation des grandeurs physiques), ou plutôt par sa capacité de véhiculer des messages à partir d'un code partagé par tous, qui se rapporte à la scansion temporelle de la journée (l'*Angelus* pour les paysans : le début et la fin des travaux dans les champs et la pause de midi), aux moments saillants du culte (tintements différenciés pour les messes et pour les moments principaux de l'année liturgique), aux urgences (calamités improvisées, avec des signaux scandés par le marteau).

<sup>4</sup> M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano, 1985, p. 14.

Il ne nous surprend donc pas que, pour ces prestations en tant que *mass medium*, minimal dans les contenus mais si efficace et répandu, les cloches aient été toujours très présentes dans l'imaginaire collectif, surtout dans les contextes ruraux. Si nous nous en remettons aux traditions populaires (fondamentales pour la compréhension du paysage, en tant que perception du territoire de la part des populations), nous trouvons des relations très étroites entre le « langage » de la cloche et celui de la communication verbale, ou mieux la cloche parle avec la voix de Dieu lui-même, et pour indiquer ses parties nous utilisons les termes comme couronne, tête, bouche. Léonard de Vinci, en avançant l'acoustique qui y reconnaît une extraordinaire quantité de sons harmoniques, affirme que le son de cloche contient tous les mots<sup>5</sup>.

Dans tous les cas, à la cloche, utilisée dans de nombreux contextes culturels, on reconnaît un rôle qui va bien au-delà de son aspect matériel, un rôle de « symbole », sous-entendu dans son sens étymologique de « mettre ensemble », qui peut représenter le cosmos (S. Girolamo<sup>6</sup> associe ce son au grondement du tonnerre, son sacré qui provient de la nuit des temps ; pour Jung il représente le monde céleste ; pour la tradition indienne il contient la vibration primordiale *om*<sup>7</sup>) comme – précisément – les paysages (mais que sont au fond les paysages si ce n'est des micro-cosmos ?).



Il n'est pas difficile de trouver dans l'histoire de la littérature, dans l'art, dans les traditions populaires, beaucoup de citations des cloches qui confirment cette thèse, et nous nous limiterons à quelques exemples.

Le clocher est le centre du village et il le représente dans le paysage, et il met les habitants orgueilleux en rivalité avec les villages des alentours<sup>8</sup> en particulier pour sa hauteur, à tel point que Rabelais fait

<sup>5</sup> cfr. Schafer, op. cit. p. 224.

<sup>6</sup> cfr. Girolamo Maggi, *De tintinnabulis*, (postumo) Amsterdam 1664, dont la traduction est publiée in Gioconda Marinelli, *L'antro di Vulcano. I fonditori di Agnone*, Colonnese Editore, Napoli 1991, p. 87.

<sup>7</sup> v. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli*, Rizzoli, Milano 1988.

<sup>8</sup> v. Gabriel Le Bras, *La chiesa e il villaggio*, Boringhieri, 1979, p. 37-38.

dire « par métaphore assez lourde » aux campagnards du Poitou que le clocher est « le manche de la paroece »<sup>9</sup>; mais c'est le son lui confère cette centralité, comme on peut le comprendre à partir de cet extrait de Proust :

*(...) Et sans doute, toute partie de l'église qu'on apercevait la distinguait de tout autre édifice par une sorte de pensée qui lui était infuse, mais c'était dans son clocher qu'elle semblait prendre conscience d'elle-même, affirmer une existence individuelle et responsable. C'était lui qui parlait pour elle. (...) C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration. (...) c'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé avant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains (...).*<sup>10</sup>

Si le son de la cloche unit la communauté et en marque le territoire, de telle manière que « la paroisse est l'espace acoustique délimité par la portée du son de la cloche »<sup>11</sup>, dans une ville avec plusieurs paroisses ces milieux d'identité sonores interfèrent et se superposent en faisant allusion à une méta-communauté polycentrique. Le sonagramme des plus grands centres d'Europe préindustrielle est dominé par les vibrations provenant de dizaines de clochers. Encore Rabelais nous rappelle le son tumultueux des « cloches, grosses, petites et médiocres ensemble » que on écoutait dans beaucoup de villes françaises à l'occasion des fêtes<sup>12</sup>.

Un phénomène analogue se vérifie, avec toutefois des différences, même dans d'autres contextes, comme nous le suggère cet *haïku* écrit par Basho au XVII<sup>e</sup> siècle, et qui fait référence à deux quartiers de Tokyo :

*Un nuage de cerisiers en fleurs:*

*La cloche – Celle de Ueno?*

*Celle de Asakusa?*

Dans de nombreux cas de tels systèmes de clochers sont appréciables même dans les campagnes ouvertes européennes, favorisées par la proximité des bourgs et par une situation orographique propice. Un paysage de ce type est décrit dans une poésie de Giovanni Pascoli, *L'Angelus*:

*Si: sonava lontana una campana(...)*

*Via via/ si sentì la campana di San Vito,*

*si sentì la campana di Badia/ e gli altri borghi, di qua di là, pronti/ cantando si raggiunsero per via.*

*C'era di muti spiriti nei fonti/ un palpitare al tremolio sonoro/ ch'empieva l'aria e percotea nei monti.*

*La donna andava con le figlie; e loro/ squillò sul capo, subito e soave,/ dalla lor Pieve un gran tumulto d'oro(...)*

*O Dio, neve raffrena, pioggia irriga,/ sole riscalda quei futuri steli;/ fa' che granisca la futura spiga(...)*

*Così diceva tremolando grave/ la voce d'oro su l'aerea Pieve;/ e gli aratori l'Angelus e l'Ave dissero (...)*<sup>13</sup>

Dans l'Italie rurale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le retentissement des cloches de certains bourgs sature l'air et rassemble le paysage en entier : les villages d'où part la polyphonie des tintements, les monts de l'Apennin qui en retentissent les sons, l'eau des sources qui se ride à l'unisson avec les cloches, les hommes avec leur travail et leurs espoirs. Sur le fond de cette épiphanie quotidienne sonore, dans laquelle le micro-cosmos s'accorde avec le macro-cosmos, restent les éternelles et très humaines préoccupations de la civilisation agraire : que ne disparaissent pas la santé ni la prospérité des messes.

<sup>9</sup> François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, libro IV, "Briefve declaration". La découverte allusion sexuelle dévoile l'image du territoire comme un corps collectif, dont le clocher/phallus représenterait la puissance vitale, en analogie avec d'autres formes monumentales très diffusées et verticales.

<sup>10</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, chap. II.

<sup>11</sup> Schafer, op.cit. p.82.

<sup>12</sup> Rabelais, op. cit., libro V chap. I, p.722.

<sup>13</sup> Giovanni Pascoli, *Poesie*, Mondadori, 1965; "L'Angelus" fait partie de la collection "Primi Poemetti", du 1897.

Ces vers introduisent très bien le cas du Mont Stella (Campanie), dans lequel le système sonore constitué par les sons des cloches synthétise de manière exemplaire le sens du paysage et de la communauté polycentrique qu'on y reconnaît, en rendant évident le rôle remarquable de la perception acoustique dans la construction de l'identité territoriale. Le Mont Stella est un relief de 1130 m d'altitude encaissé entre le fleuve Alento et la mer Tyrrhénienne, au profil conique et régulier visible d'une grande partie du Cilento Occidental. Sur les bords du mont il y a un système de trente petits villages édifiés la plupart du temps le long des lignes de faite qui descendent de la cime, disposés sur des arcs altimétriques concentriques dans un rayon maximum d'environ 6 km, et à une distance réciproque minimale (pas plus de 1 ou 2 km).

Comme il a été démontré dans une série d'études<sup>14</sup>, il s'agit d'un paysage fortement unitaire qui recompose en une unité plus vaste et caractérisée les petites communautés des villages, de quelques centaines d'habitants, disséminés sur les arêtes du mont. Une telle identité du paysage qui franchit les frontières de chaque bourg est vérifiable dans de nombreux éléments (reconductibles à la partition, rappelé au début, en paysage primaire, secondaire et tertiaire) qui dans leur ensemble forment une structure cohérente : la montagne à la configuration caractéristique, le système annulaire des centres, l'histoire de l'habitat, les traditions (avec une référence particulière aux rites du Vendredi saint, qui consistent en un échange intriqué de visites qui est effectué par les confréries de chaque village aux autres villages du système), le système dense des cloches comparables à celui d'une ville.



A cause de la proximité accentuée des villages, la montagne présente donc une très grande densité de clochers, parmi les plus grandes (si ce n'est la plus grande) parmi celle documentée dans le territoire rural européen historique et contemporain.

<sup>14</sup> En particulier: Donatella Mazzoleni, Giuseppe Anzani *Cilento Antico/I luoghi e l'immaginario*, Electa Napoli, 1993; Giuseppe Anzani (a cura di), *Paesaggio con campane*, Electa Napoli, Napoli, 2000. En français v. encore G. Anzani, *Paysage sonore et rituel dans le Parc National du Cilento* in AA. VV., *Paysage culturel, paysage naturel. Y a-t-il des paysages universels?*, Actes du 3.me colloque, Paris 31/5/2002, Editions de la Société des Paysagistes du Secteur Public et Parapublic, Paris, 2002, e G. Anzani - D. Nicoletti, *La politique du paysage dans le Parc du Cilento et Vallo di Diano*, in AA.VV. *Paysage modes d'emploi. Pour une histoire des cultures de l'aménagement*, Champ Vallon, Seyssel, 2006.

En considérant la zone circulaire de diffusion du son des cloches, limitée par prudence à un rayon de 2 km, et en tenant compte des obstacles orographiques, la séquence circulaire dense de superpositions qui en résulte révèle qu'une grande partie du territoire est couverte par quatre cloches ou plus, avec des pointes de six-sept dans le cas de certains vallons. Une telle redondance de signaux reproduit pour les habitants des petits villages du Mont Stella, éparpillés dans les plis des vallons et sur les arêtes qui portent au sommet, une ambiance sonore comparable justement à celle d'un grand centre urbain historique.

Ce réseau de sons a été l'objet d'une expérimentation de mise en valeur culminée dans une installation sonore réalisée le 1<sup>er</sup> mai 1999. La forme imaginée pour en remarquer la coréalité, à la lettre, a été celle d'un concert pour les trente clochers (soixante cloches, avec plus de quarante personnes qui opéraient), en utilisant les bords du Mont Stella comme un énorme auditorium (d'environ 150 kmq). Les prestations normales de chaque cloche ont été utilisées pour composer une séquence de sons définis en tenant compte des situations orographiques et de la proximité des clochers, et orientée pour l'écoute de quelques points choisis pour leur centralité par rapport à une série de sous-systèmes.



Pour expliquer le sens de ce concert hors du commun, remontons aux théories de Schafer, pour lesquelles les rapides transformations de la civilisation industrielle et post-industrielle ont pesé de manière importante sur la perception sonore du territoire, en impliquant de manière plus remarquable les zones urbaines, mais en ne négligeant pas celles rurales. Dans le domaine de ces transformations, en relation avec les aspects d'ordre matériel ou immatériel des systèmes sonores créés par les cloches on peut affirmer que :

- en se référant aux aspects matériels, l'élévation de l'intensité du dérangement sonore tend à couvrir les sons des cloches tout particulièrement dans les zones les plus éloignées du bourg, où encore – dans quelques village – les paysans ont l'habitude de s'orienter dans le travail quotidien avec les retentissements de l'Angelus (et parfois il arrive encore aujourd'hui que les cloches soient remplacées par les sirènes pour assurer cette fonction, comme dans l'épisode survenu en Normandie cité au début de l'intervention) ;



- en se référant aux aspects immatériels, dans la culture contemporaine, caractérisée par bien d'autres *media*, le son des cloches est daigné de toujours moins d'attention au dehors du culte, ou de zones géographiques et de secteurs sociaux spécifiques.

Par conséquent, comme il advient à d'autres structures historiques, il faut intervenir d'un côté pour freiner la dégradation physique de ces ressources, de l'autre pour déterminer de nouvelles utilisations et faire évoluer de nouveaux sens compatibles avec les systèmes qui nous sont parvenus (comme par exemple on restaure les architectures défensives pour les transformer en des lieux de culture qui jouissent de la particularité architectonique et paysagère de ces ouvrages).

En outre, comme dans les relations complexes intercurrentes entre les systèmes écologiques, même dans les systèmes du paysage antropique « tout se tient », et chaque structure d'un certain niveau de complexité nous ramène à l'ensemble. Cela vaut aussi pour les systèmes sonores, en particulier quand ils deviennent des systèmes de signes largement partagés, comme il advient pour les cloches.

Une initiative comme le concert expérimental du 1 mai 1999 célébré dans le Cilento, sous cette lumière, veut être quelque chose de plus qu'une installation sonore, c'est à dire une véritable intervention de récupération et d'innovation qui implique le paysage dans son ensemble. En effet ce concert tend à conserver un réseau historique de signes, parfaitement cohérent avec le paysage où il est minutieusement diffusé, mais qui perd sa prégnance à cause des transformations des cultures matérielles, en construisant pour lui de nouveaux sens et de nouveaux usages qui valorisent ses particularités.



#### Didascalies des images

- 1 – Telč, Moravia (photo de l'auteur).
- 2 – Carillon de cloches commandées par un clavier (de *De tintinnabulis* cit.)
- 3 – Jean-François Millet, *L'Angelus*, 1858-59.
- 4 – Villetta Barrea, Abruzzo (photo de l'auteur).
- 5 e 6 – Bourgs du Mont Stella (photo de l'auteur); à remarquer : la proximité et la disposition sur les arêtes.
- 7 – Subdivision du Mont Stella en domaines d'écoute pour le concert de cloches du 1/5/1999.

## SEMIOLOGIA DEL PAESAGGIO SONORO. ALCUNI ESEMPI

ANZANI, Giuseppe

Docente di Ecologia del paesaggio

Facoltà di Architettura, Università "Federico II" di Napoli

**Résumé:** *Les perspectives différentes par lesquelles on cherche de lire les aspects multiples du paysage doivent considérer constamment sa dimension unitaire, holistique. Les systèmes sonores du paysage, spécialement quand ils prennent structures complexes et diffuses comme celles-là représentées par les sons des cloches, ils peuvent constituer une référence importante pour l'étude des caractères de l'identité qui lient les populations au territoire. L'intervention, en partant de considérations de caractère conceptuel, il les illustre par des exemples tirés de la littérature, de la recherche et de l'aménagement du paysage.*



«(...) La tour de l'église, vestige d'une importante abbaye bénédictine édifée au cœur du bocage, a été gravement endommagée par les Allemandes, en 1944. Durant des années, c'est donc la sirène (...) qui signale le midi aux agriculteurs de la commune. En 1958 le clocher est entièrement restauré(...) Les habitants des «villages» – c'est à dire des hameaux et des écarts – exigent le maintien de la sirène de midi. La sonnerie des cloches, prétendent-ils, est difficilement perceptible aux travailleurs les plus éloignés de l'église. Le «gens du bourg» comme la majorité du conseil municipal, sont, en revanche, sensibles à la qualité esthétique des cloches (...) Les «gens de campagne» s'en prennent aux «gens du bourg», les gaullistes aux anciens pétainistes (...) De vieilles haines se réveillent. Les paysans descendent au bourg lancent des invectives, et aussi quelques pierres (...) Le maire, harcelé depuis des semaines et sans doute partagé, succombe à un infarctus (...)»<sup>1</sup>

Mi pare utile premettere che il mio interesse per il paesaggio sonoro è certamente centrato al di fuori del suo campo specifico, e gli stessi casi di cui vi parlerò oggi sono nati nell'ambito delle mie ricerche e del mio lavoro sul paesaggio *tout court*<sup>2</sup>. Se infatti sono necessarie più discipline per restituire un

<sup>1</sup> Accaduto a Lonlay-l'Abbaye (Normandie), tratto da A. Corbin, *Les cloches de la terre*, Albin Michel, Paris, 1994, pp. 12-13.

<sup>2</sup> In particolare lo studio sul Monte Stella ha fatto parte del dossier che ha portato il Parco Nazionale del Cilento nella Lista del Patrimonio Mondiale Unesco. I principali risultati dello stesso studio sono stati rielaborati nel complesso delle attività di pianificazione dello stesso Parco Nazionale (il Piano del Parco, le linee metodologiche per il Piano d'azione per paesaggio) e nelle Linee guida per il paesaggio della Regione Campania.

modello di paesaggio credibile, è altrettanto necessario che ciascuno di questi sguardi specialistici consideri la sua parzialità, il bisogno di integrazione transdisciplinare cui non può sottrarsi.

Preferisco quindi trattare del paesaggio sonoro come di un particolare scorcio dell'ipertesto paesistico, cioè di quella costruzione a più dimensioni che parte dalla percezione del territorio per dare configurazione e significato al quadro di vita delle popolazioni, per dirla con le parole adoperate nella Convenzione Europea del Paesaggio (CEP).

Ma qual è il ruolo del suono in questo ipertesto?

Possiamo considerare i vari modelli interpretativi del paesaggio come riferibili a tre grandi famiglie, radicate su tre paradigmi differenti, che sono di volta in volta applicabili:

- agli elementi e le relazioni materiali del mondo "naturale", biotico e abiotico: climatologia, geologia, botanica, zoologia etc. (paesaggio primario)
- agli elementi e le relazioni materiali riferibili all'antropizzazione: storia, archeologia, economia, urbanistica etc. (paesaggio secondario)
- agli elementi e le relazioni immateriali riferibili all'antropizzazione: semiologia, antropologia, psicologia etc. (paesaggio terziario).

Certamente, sul piano concettuale, gli aspetti riferibili alla percezione sensoriale del territorio sono trasversali ai tre piani interpretativi, dato che vi è, ad esempio, sia una dimensione visiva che sonora (o olfattiva etc.) del paesaggio primario, come del paesaggio secondario e terziario, ma mi pare altrettanto evidente che le varie condizioni percettive di base sviluppano fenomenologie notevolmente diverse a seconda del senso coinvolto.

Nel caso dell'udito vi è un carattere che lo rende peculiare, ed è quello della "obbligatorietà" della percezione degli stimoli acustici, ossia della grande difficoltà a sottrarsi ad essi. Viviamo così perennemente immersi in un contesto sonoro, di intensità più o meno elevata ma sempre chiaramente percepibile, che, com'è stato teorizzato negli anni '70 da Murray Schafer, è drasticamente mutato con l'espandersi dell'industrializzazione.

Prima di passare a considerare le cospicue implicazioni di questa trasformazione, limitiamoci ad osservare che, dato il fondamentale ruolo che l'universo sonoro riveste specialmente in relazione alla comunicazione verbale, l'uomo ha dovuto sviluppare una spiccata attitudine a selezionare dal caos acustico che arriva alle sue orecchie solo quei segnali che effettivamente lo riguardano. Questa attitudine non si basa tanto sugli aspetti "quantitativi", ossia sull'intensità dei segnali acustici, quanto su quelli semantici, relativi al significato che un certo stimolo sonoro riveste in riferimento a un codice. Contrariamente agli stimoli visivi, quelli sonori sono percepiti anche durante il sonno anche se di lieve entità, e l'adattamento ad essi ci consente di continuare a dormire, ad esempio, al passaggio del camion della nettezza urbana e di svegliarci al pianto proveniente da una culla; varie testimonianze a riguardo, provenienti dalla letteratura psicoanalitica, sottolineano la piena consapevolezza del senso di alcuni suoni durante il sonno, tale da provocare fenomeni psichici talvolta complessi (un mugnaio si sveglia perché non sente più il rumore delle macchine, sogno di una campana che suona sempre più forte e che si rivela essere una sveglia, sogno della morte del papa causato dal fastidio procurato dal suono di una campana<sup>3</sup> etc).

Senza volerci avventurare su un terreno scivoloso, ci basti qui osservare che, coerentemente con quanto sinora considerato, la percezione sonora del nostro contesto di vita ha una spiccata tendenza a individuare figure (suoni) su sfondi (rumore), selezionandole in base all'interesse da esse rivestito in relazione a codici determinati, oltre che alla loro grandezza fisica (intensità).

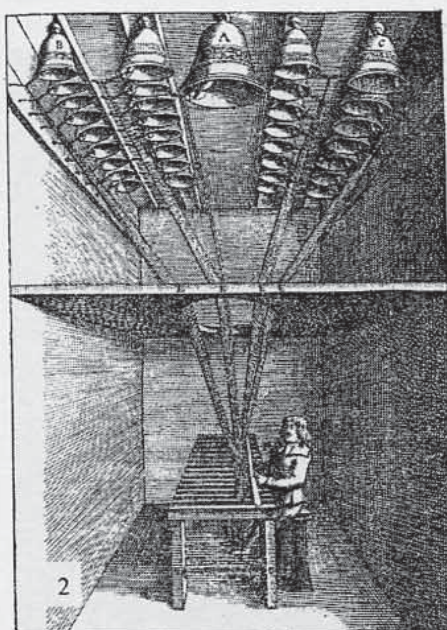
Gli studi di Schafer già richiamati, ci spiegano come questo rapporto tra suono e rumore si sia enormemente trasformato a vantaggio del secondo con l'introduzione dei motori (a scoppio o elettrici)

---

<sup>3</sup> S. Freud, *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino, 1989, pp. 35, 58, 215 .

tanto che, nel paesaggio sonoro “low-fi” in cui viviamo, abbiamo imparato a “ignorare i rumori”<sup>4</sup>. Possiamo aggiungere che, con l’aumento del disturbo sonoro che raggiunge il suo acme nelle aree urbane, abbiamo anche affinato una certa capacità di distinguere nella congestione di stimoli acustici i segni meritevoli di attenzione.

Prima del diffondersi della civiltà industriale, al di fuori delle aree urbane, i suoni di produzione umana in grado di gareggiare per intensità con quelli naturali erano ben pochi (pensiamo alle grida di venditori ambulanti o ai richiami dei pastori, al rumore delle macine dei mulini o al battere di fabbri e maniscalchi etc.), e tra questi il suono delle campane rivestiva un ruolo di grande rilievo, in grado di costituire veri e propri sistemi paesistici. Questi sistemi, apprezzabili ancora oggi in molte aree rurali, contribuiscono talvolta in maniera notevole alla definizione dei caratteri identitari del paesaggio grazie alle loro spiccate qualità semantiche.



Il rintocco della campana è tale da rivestire in maniera esemplare il ruolo di *figura sullo sfondo* sonoro, e questo per due ordini di motivi (e ci limiteremo qui a considerare le sole campane associate ai luoghi di culto cattolici):

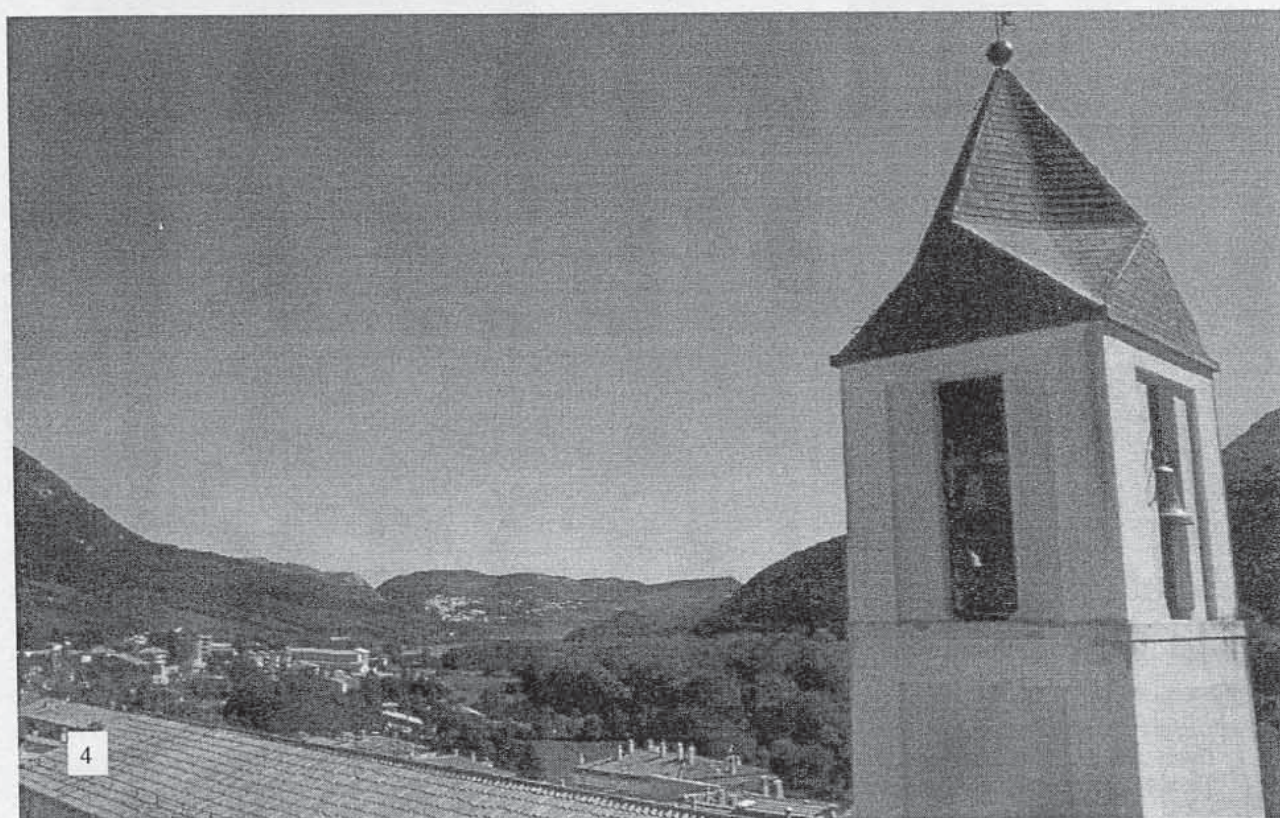
- il primo è costituito dalle qualità fisiche del segnale acustico, di intensità tale da essere percepito anche ad alcuni chilometri di distanza, con ritmica, altezza e timbro diversi da quelli di altri suoni potenzialmente sovrapponibili; questi tre parametri sono articolati in vario modo: la ritmica attraverso percussioni più o meno ravvicinate, l'altezza attraverso l'uso di campane di grandezza diversa, il timbro attraverso la percussione di martelli esterni o di un batacchio interno che oscilla insieme alla campana;
- il secondo, dalle sue qualità semantiche (basate sull'articolazione delle grandezze fisiche), ovvero per la sua capacità di veicolare messaggi in base a un codice condiviso da tutti, riferibili alla scansione temporale della giornata (l'*Angelus* per i contadini: l'inizio e la fine del lavoro nei campi e l'intervallo di mezzogiorno), ai momenti salienti del culto (rintocchi differenziati per le messe e i momenti principali dell'anno liturgico), alle emergenze (calamità improvvise, con segnali scanditi dal martello).

Non stupisce quindi che, per queste prestazioni da *mass medium*, minimale nei contenuti ma quanto mai efficace e pervasivo, le campane siano state sempre molto presenti nell'immaginario collettivo,

<sup>4</sup> M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano, 1985, p. 14.

soprattutto nei contesti rurali. Se ci riferiamo alle tradizioni popolari (fondamentali per la comprensione del paesaggio, in quanto percezione del territorio da parte delle popolazioni), troviamo relazioni strettissime tra il “linguaggio” della campana e quello della comunicazione verbale, anzi attraverso la campana parla la voce di dio stesso, e per indicare le sue parti si usano termini come *corona, testa, bocca*. Leonardo da Vinci, precorrendo l'acustica che vi riconosce una straordinaria quantità di suoni armonici, afferma che in essa sono contenute tutte le parole<sup>5</sup>.

In ogni caso alla campana, adoperata in molti contesti culturali, è riconosciuto un ruolo che va ampiamente al di là della sua materialità, un ruolo di “simbolo”, inteso nel suo significato etimologico di “mettere insieme”, che può rappresentare il cosmo (S. Girolamo<sup>6</sup> l'accosta al boato del tuono, suono sacro proveniente dalla notte dei tempi; per Jung rappresenta il mondo celeste; per la tradizione indiana contiene la vibrazione primordiale *om*<sup>7</sup>) come – appunto – interi paesaggi (ma cosa sono in fondo i paesaggi se non microcosmi?).



Non è affatto difficile trovare nella storia della letteratura e nell'arte ampie citazioni delle campane a conferma di questa tesi, e ci limiteremo pertanto solo ad alcuni esempi.

Il campanile è il centro del borgo e lo rappresenta nel paesaggio, diventando ragione di vanto e di competizione con gli abitati vicini<sup>8</sup> in particolare per la sua altezza, tanto che Rabelais fa dire

<sup>5</sup> cfr. Schafer, op. cit. p. 224.

<sup>6</sup> cfr. Girolamo Maggi, *De tintinnabulis*, (postumo) Amsterdam 1664, la cui traduzione è pubblicata in Gioconda Marinelli, *L'antro di Vulcano. I fonditori di Agnone*, Colonnese Editore, Napoli 1991, p. 87.

<sup>7</sup> v. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli*, Rizzoli, Milano 1988.

<sup>8</sup> v. Gabriel Le Bras, *La chiesa e il villaggio*, Boringhieri, 1979, p. 37-38.

maliziosamente ai “campagnoli del Poitou” che il campanile è “il manico della parrocchia”<sup>9</sup>; ma è il suo suono che gli conferisce questa centralità, come si comprende da questo brano di Proust:

*(...) E non c'era dubbio che se la chiesa si distingueva in ogni sua parte visibile da qualsiasi altro edificio per una sorta di pensiero che vi era infuso, nel campanile sembrava prendere coscienza di sé, affermare una propria esistenza individuale e responsabile. Era il campanile a parlare per conto di tutta la chiesa (...) Era il campanile di Saint-Hilaire che dava a tutte le occupazioni, a tutte le ore, a tutte le vedute della città il loro volto, il loro coronamento, la loro consacrazione(...) era sempre a lui che bisognava tornare, era sempre lui a dominare tutto, coronando le case con un pinnacolo inatteso che s'elevava davanti ai miei occhi come il dito di Dio, nascosto col corpo dentro la folla degli umani (...)*<sup>10</sup>.

Se il suono della campana unisce la comunità e ne marca il territorio, tanto che “la parrocchia è lo spazio acustico delimitato dalla portata del suono della campana”<sup>11</sup>, in una città con più parrocchie questi ambiti di identità sonori interferiscono e si sovrappongono alludendo a una meta-comunità policentrica. Il sonagramma dei maggiori centri dell'Europa preindustriale è dominato dalle vibrazioni provenienti da decine di campanili. Ancora Rabelais:

*Sentimmo un suono veniente da lungi, frequente e tumultuoso, e ci sembrava all'udirlo che fossero campane piccole, grosse, mediocri, che suonavano insieme, come si fa a Parigi, Jargeau, Meudon, e in altri luoghi nei dì di gran festa*<sup>12</sup>.

Un fenomeno analogo si riscontra, con le dovute differenze, anche in altri contesti, come ci suggerisce questo *haiku* scritto da Basho nel XVII secolo, e riferito a due quartieri di Tokio:

*Una nuvola di ciliegi in fiore:*

*La campana. - Quella di Ueno?*

*Quella di Asakusa?*

In molti casi tali sistemi di campanili sono apprezzabili anche nelle aperte campagne europee, favorite dalla vicinanza dei borghi e da una situazione orografica propizia. Un paesaggio di questo tipo è descritto in una poesia di Giovanni Pascoli, *L'Angelus*:

*Si: sonava lontana una campana(...)*

*Via via/ si sentì la campana di San Vito,*

*si sentì la campana di Badia/ e gli altri borghi, di qua di là, pronti/ cantando si raggiunsero per via.*

*C'era di muti spiriti nei fonti/ un palpitar al tremolio sonoro/ ch'empieva l'aria e percotea nei monti.*

*La donna andava con le figlie; e loro/ squillò sul capo, subito e soave,/ dalla lor Pieve un gran tumulto d'oro(...)*

*O Dio, neve raffrena, pioggia irriga,/ sole riscalda quei futuri steli;/ fa' che granisca la futura spiga(...)*

*Così diceva tremolando grave/ la voce d'oro su l'aerea Pieve;/ e gli aratori l'Angelus e l'Ave dissero (...)*<sup>13</sup>

Nell'Italia rurale alla fine dell'Ottocento, il risuonare delle campane di alcuni borghi satura l'aria e raccoglie l'intero paesaggio: i villaggi da cui parte la polifonia di rintocchi, i monti dell'Appennino che ne riecheggiano i suoni, l'acqua delle sorgenti che si increspa all'unisono con le campane, gli uomini con il loro lavoro e le loro speranze. Sullo sfondo di questa quotidiana epifania sonora, nella

<sup>9</sup> François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, libro V cap. I, Einaudi, 1983, libro IV, “Breve dichiarazione”, p. 708. La scoperta allusione sessuale svela l'immagine del territorio come corpo collettivo, di cui il campanile/fallo rappresenterebbe la potenza vitale, in analogia con altre diffusissime forme monumentali verticalizzanti.

<sup>10</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto - Dalla parte di Swann*, cap. II, Mondadori, Milano 1983, pp. 76-82, trad. it. Giovanni Raboni.

<sup>11</sup> Schafer, op.cit. p.82.

<sup>12</sup> Rabelais, op. cit. p.722.

<sup>13</sup> Giovanni Pascoli, *Poesie*, Mondadori, 1965; “L'Angelus” fa parte della raccolta “Primi Poemetti”, del 1897.

quale il microcosmo si intona al macrocosmo, restano le eterne e molto umane preoccupazioni della civiltà agraria: che non vengano meno la salute del corpo e la prosperità delle messi.

Questi versi introducono molto bene il caso del Monte Stella (Campania), nel quale il sistema sonoro costituito dai suoni delle campane sintetizza in maniera esemplare il senso di un paesaggio e della comunità policentrica che vi si riconosce, rendendo evidente il ruolo rimarchevole della percezione acustica nella costruzione dell'identità territoriale. Il Monte Stella è un rilievo di 1130 m. di altezza stretto tra il fiume Alento e il Mar Tirreno, dal profilo conico regolare ben percepibile da buona parte del Cilento occidentale. Sulle falde del monte si trova un sistema di trenta piccoli villaggi edificati perlopiù lungo le linee di dislivello discendenti dalla cima, disposti su archi altimetrici concentrici entro un raggio massimo di circa 6 km, e a una distanza reciproca minima (non più di 1 o 2 km). Com'è stato dimostrato in una serie di studi<sup>14</sup>, si tratta di un paesaggio fortemente unitario che ricomponne in un'identità più vasta e caratterizzata le piccole comunità dei villaggi, di poche centinaia di abitanti, disseminati sui crinali del monte. Tale identità paesistica che travalica i confini dei singoli borghi è riscontrabile in molteplici elementi (riconducibili alla partizione, richiamata inizialmente, in paesaggio primario, secondario e terziario) che nel loro insieme formano una struttura coerente: la montagna dalla caratteristica configurazione, il sistema anulare dei centri, la storia dell'insediamento, le tradizioni (con particolare riferimento ai riti del Venerdì santo, consistenti in un intricato scambio di visite che viene effettuato dalle confraternite di ogni villaggio agli altri villaggi del sistema), il fitto sistema sonoro delle campane paragonabile a quello di una città.



A causa dell'accentuata prossimità dei villaggi la montagna presenta quindi un'alta densità di campanili, tra le più alte (se non la più alta) tra quelle documentata nel territorio rurale europeo storico e contemporaneo.

<sup>14</sup> In particolare: Donatella Mazzoleni, Giuseppe Anzani *Cilento Antico/I luoghi e l'immaginario*, Electa Napoli, 1993; Giuseppe Anzani (a cura di), *Paesaggio con campane*, Electa Napoli, Napoli, 2000. In lingua francese v. inoltre G. Anzani, *Paysage sonore et rituel dans le Parc National du Cilento* in AA. VV., *Paysage culturel, paysage naturel. Y a-t-il des paysages universels?*, Actes du 3.me colloque, Paris 31/5/2002, Editions de la Société des Paysagistes du Secteur Public et Para-public, Paris, 2002, e G. Anzani - D. Nicoletti, *La politique du paysage dans le Parc du Cilento et Vallo di Diano*, in AA.VV. *Paysage modes d'emploi. Pour une histoire des cultures de l'aménagement*, Champ Vallon, Seyssel, 2006.

Considerando l'area circolare di diffusione del suono delle campane, limitata prudenzialmente a un raggio di circa 2 km., e tenendo conto degli ostacoli orografici, la fitta sequenza circolare di sovrapposizioni che ne risulta rivela che gran parte del territorio è coperto da quattro o più campane, con punte di sei-sette nel caso di alcuni impluvi. Una tale ridondanza di segnali riproduce per gli abitanti dei piccoli villaggi del Monte Stella, sparsi nelle pieghe degli impluvi e sui crinali che portano alla vetta, un ambiente sonoro paragonabile appunto a quello di un grande centro urbano storico.

Questa rete di suoni è stata oggetto di un esperimento di valorizzazione culminato in un'installazione sonora realizzata il 1° maggio del '99. La forma ideata per rimarcarne la coralità, alla lettera, è stata quella di un concerto per i trenta campanili (sessanta campane, con più di quaranta operatori), utilizzando le falde del Monte Stella come un enorme auditorium (di circa 150 kmq). Le normali prestazioni delle singole campane sono state utilizzate per comporre una sequenza di suoni definita tenendo conto delle situazioni orografiche e della prossimità dei campanili, e orientata all'ascolto da alcuni punti scelti per la loro centralità rispetto a una serie di sottosistemi.



Per spiegare il senso di questo concerto anomalo, ripartiamo dalle teorie di Schafer, per cui le veloci trasformazioni della civiltà industriale e post-industriale hanno inciso pesantemente sulla percezione sonora del territorio, coinvolgendo in maniera più rimarchevole le aree urbane, ma non trascurando quelle rurali. Nell'ambito di queste trasformazioni epocali, in relazione agli aspetti materiali e immateriali dei sistemi sonori creati dalle campane si può affermare che:

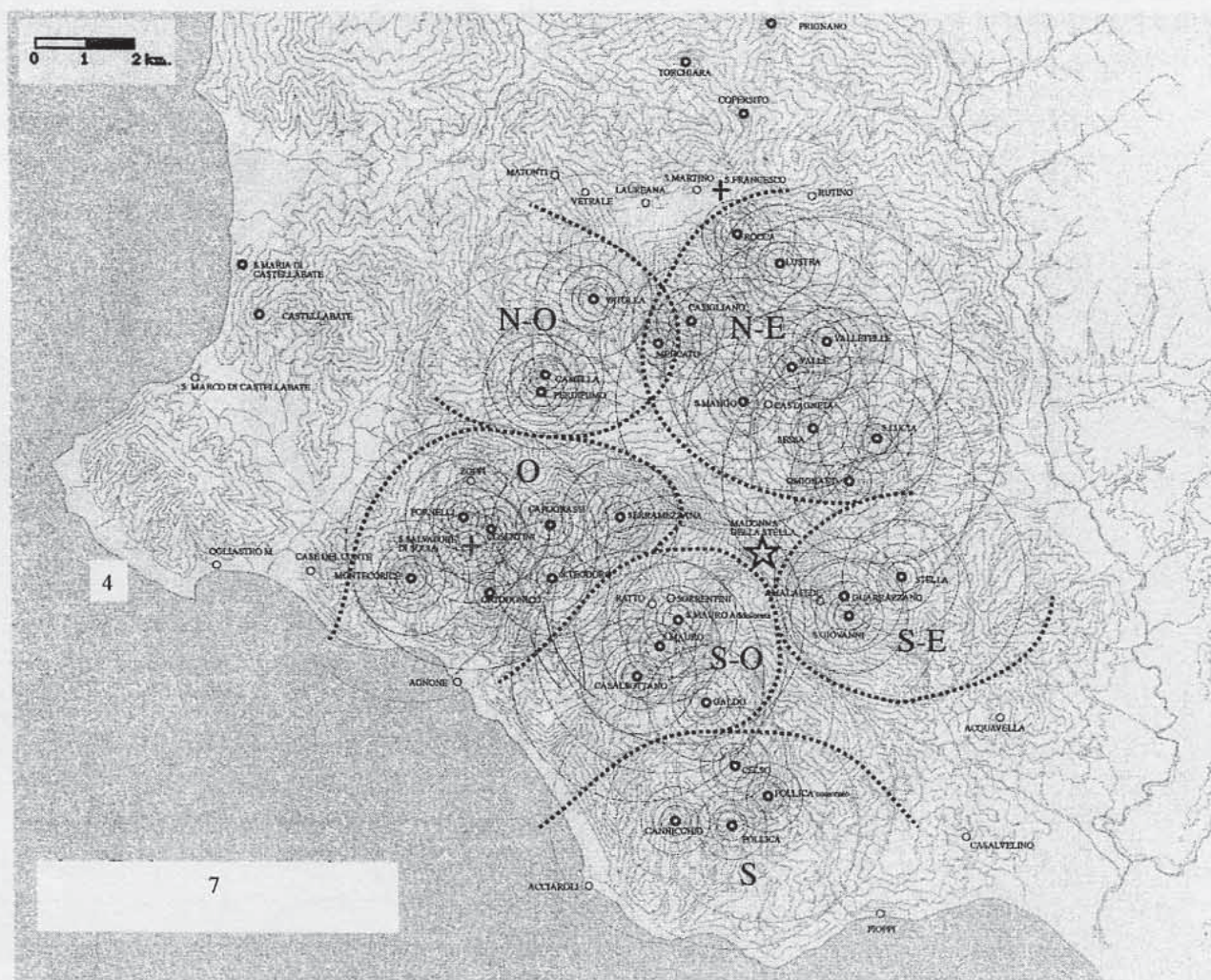
- con riferimento ai primi, l'innalzarsi dell'intensità del disturbo sonoro tende a coprire i suoni delle campane specialmente nelle aree più lontane dal borgo, dove ancora – in talune regioni – i contadini usano orientarsi nel lavoro quotidiano coi rintocchi dell'*angelus* (e talvolta accade ancora oggi che le campane siano sostituite in questo compito dalle sirene, come nell'episodio accaduto in Normandia citato all'inizio dell'intervento);
- con riferimento ai secondi, nella cultura contemporanea, caratterizzata da ben altri *media*, il suono delle campane è degnato di sempre minore attenzione al di fuori del culto, o di specifiche aree geografiche e settori sociali.



Di conseguenza, non diversamente da quanto accade per altre strutture storiche, bisogna intervenire da un lato per arginare il degrado fisico di queste risorse, dall'altro per individuare nuovi usi e far evolvere nuovi significati compatibili con i sistemi che ci sono pervenuti (come ad esempio si restaurano le architetture difensive per trasformarle in luoghi della cultura che si giovano delle peculiarità architettoniche e paesaggistiche di questi manufatti).

Inoltre, come nelle complesse relazioni intercorrenti tra i sistemi ecologici, anche nei sistemi del paesaggio antropico, con le dovute differenze, "tutto si tiene", e ciascuna struttura di un certo livello di complessità ci riporta all'insieme. Questo vale anche per i sistemi sonori, in specie quando diventano sistemi di segni largamente condivisi, come accade per i suoni delle campane.

Un'iniziativa come il concerto sperimentale del I maggio '99 tenuto nel Cilento, sotto questa luce, vuol essere qualcosa di più che un'installazione sonora, e cioè un vero e proprio intervento di recupero e innovazione che coinvolge il paesaggio nel suo insieme. Infatti esso tende a conservare una rete storica di segni, perfettamente coerente col paesaggio in cui è capillarmente diffusa, che però va perdendo la sua pregnanza a causa delle trasformazioni delle culture materiali, costruendo per essa nuovi significati e nuovi usi che valorizzino le sue peculiarità.



#### Didascalie alle immagini

1 – Telč, Moravia (foto dell'autore).

2 – Carillon di campane conandate da una tastiera (da *De tintinnabulis* cit.)

3 – Jean-François Millet, *L'Angelus*, 1858-59.

4 – Villetta Barrea, Abruzzo (foto dell'autore).

5 e 6 – Borghi del Monte Stella (foto dell'autore); si notino la prossimità e la disposizione sui crinali.

7 – Suddivisione del Monte Stella in ambiti d'ascolto per il concerto di campane del I/5/1999.