

**Soundscape: elementi per un approccio plurale e collaborativo**

---

Francesco Menegat

**n° 01-2020**

# Soundscape: elementi per un approccio plurale e collaborativo

Francesco Menegat, Ricercatore indipendente

Il working paper riflette il testo, con alcune aggiunte e variazioni, presentato dall'autore nel seminario del 27/04/2020 organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca di Studi Urbani e sugli Eventi (OMERO) e dall'Osservatorio MU.S.I.C. (discussant Giacomo Botta – Università di Helsinki e Alberto Vanolo - Università di Torino)

Per la grafica della copertina si ringrazia Federica Turco

Osservatorio sul Mutamento Sociale e Innovazione  
Culturale (MU.S.I.C.)  
Dipartimento di Culture, Politica e Società  
Lungo Dora Siena 100 - 10153 Torino  
mail: [osservatorio.music@unito.it](mailto:osservatorio.music@unito.it)  
telefono: 011 6702628



## ABSTRACT

La letteratura è ricca di analisi e indagini che vertono su vari aspetti della relazione tra suono e spazio-tempo, che sono messi in luce nell'ambito della geografia del suono e dei *sound studies*, a partire dai *soundscape studies* allo studio della voce, dalle indagini sulle *geografie affettive* alle *etnografie musicali*, dalla *soundscape ecology* agli studi comparatistici su *etnografie del suono* e *soundscape*. L'obiettivo di questo articolo è identificare, attraverso una revisione della letteratura e delle ramificazioni delle discipline che si occupano del tema, alcuni elementi chiave che in prospettiva possano essere utili per ragionare sui vari aspetti da prendere in considerazione nell'analisi di un *soundscape*. L'auspicio è quello suggerire l'individuazione di elementi chiave che si possano considerare una base per realizzare studi su *soundscape* che abbiano un comun denominatore, che permetta di metterli in relazione in modo comparatistico, plurale e collaborativo. Questo è infatti un passaggio importante per indagare in modo collettivo le complessità di luogo, idea di luogo e paesaggio dal punto di vista del suono, e cogliere quelle voci che ad un ascolto superficiale si confondono con il rumore di fondo delle narrative dominanti.

### Keywords

Soundscape; geografia del suono; musica; voce; ascolto

## INTRODUZIONE

Gli studi che vertono sul *soundscape* hanno guadagnato sempre più attenzione nel contesto della geografia culturale, e la letteratura è ricca di analisi e indagini sui vari aspetti messi in luce nell'ambito della geografia del suono e dei *sound studies*. Questi includono, ad esempio, i *soundscape studies*, lo studio della *voce*, le indagini sulle *geografie affettive*, le *etnografie musicali*, la *soundscape ecology*, e studi comparatistici su *etnografie del suono* e *soundscape*. L'obiettivo di questo articolo è presentare alcune delle direzioni prese dal dibattito, identificarne gli elementi chiave e suggerire alcuni elementi come centrali per futuri progetti di ricerca. La prima parte affronta in una prospettiva storica lo sviluppo del concetto di *soundscape*, per proseguire con l'approfondimento dei temi di *ascolto* e *voce*, e giungere ad affrontare considerazioni sul metodo fonografico nella ricerca empirica e gli aspetti critici legati ad esso. La parte successiva affronta i temi della produzione musicale e la geografia culturale legata al suono, e le opportunità di studio comparato che queste offrono. L'auspicio è quello di suggerire linee lungo le quali evolvere un discorso che concepisca la ricerca sul *soundscape* articolata attraverso le cinque macro aree che andremo a delineare, per pensare in futuro di indagare in modo collettivo e corale luogo, idea di luogo e paesaggio dal punto di vista del suono, per cogliere quelle voci che ad un ascolto superficiale si confondono con il rumore di fondo delle narrative dominanti.

## SOUNDSCAPE

Come sottolinea Smith, il *mutismo* nella geografia culturale è problematico per una serie di fattori: (i) porta a sottovalutare il ruolo di *tutti* i sensi nello strutturare ed esperire spazio e luogo; (ii) crea un corpus di lavoro che esclude, o risulta irrilevante per chi è ipovedente o non vedente ed infine (iii) esclude un'importante forma d'espressione quale quella della produzione di suono, in particolare la produzione musicale, dall'indagine dello spazio-tempo. Il suono può fornire contributi importanti nella re-definizione di categorie quali quelle di confini, processi politici e politiche identitarie, in modo più completo rispetto agli approcci esclusivamente basati sul visuale (Smith, 2000; Waterman, 2006; Revill, 2016) (Devadoss, 2020).

L'indagine in ambito accademico del rapporto tra ambiente acustico e paesaggio viene affrontata in prima battuta nel 1923 dallo psicologo tedesco Willy Hellpach, che accenna ai colori del *landscape* percepibili attraverso udito, olfatto e tatto (Hellpach, 1923) (Radicchi, 2018). Nel 1929 è il geografo finlandese Gabriel Granö a riproporre il tema delle qualità acustiche del paesaggio, organizzando una classificazione qualitativa dei fenomeni attraverso i sensi che li percepiscono. Granö indaga gli elementi udibili del paesaggio attraverso la caratteristica spaziale della prossimità, e li categorizza in base a tempo, frequenza e opposizione tra naturale ed artificiale, per poi organizzarli in mappe (Granö, 1929). Attraverso ricerca sul campo, svolta nell'area di Valoosari, Granö giunge alla conclusione che il senso dell'udito è in grado di fornire informazione molto più accurata rispetto agli altri sensi sugli aspetti temporali del paesaggio (Radicchi, 2018). Nel 1969 Michael Southworth, in "*The sonic environment of cities*", rifocalizza il tema mettendolo in relazione allo spazio urbano, con un lavoro di ricerca empirico basato sulle caratteristiche qualitative del suono nella città di Boston (Southworth, 1969), e per primo impiega il termine *soundscape*. Nel suo lavoro Southworth indaga la percezione aurale dello spazio urbano bostoniano attraverso un esperimento basato sull'esperienza guidata di gruppi di soggetti, ai quali vengono alternativamente inibiti alcuni organi sensoriali (la vista, l'udito, o nessuno), e che seguono poi itinerari attraverso luoghi cittadini secondo un percorso stabilito (in una pratica che sarà poi definita *soundwalking*). Pur utilizzando in modo consistente il termine "*soundscape*", l'autore non lo definisce in modo chiaro ed esplicito, intendendolo come la versione aurale del *landscape* (paesaggio), ovvero l'insieme di tutto ciò che può essere udito in un determinato luogo in un preciso arco di tempo.

Il lavoro di Southworth, come accennato, ruota intorno ad una valutazione qualitativa del suono, considerando i risultati della ricerca in base alla piacevolezza (*delightfulness*<sup>1</sup>) o meno delle esperienze riportate dai soggetti in aree selezionate della città.

Il lavoro di organizzazione dei dati raccolti serve a Southworth per stabilire la relazione tra la percezione di stimoli aurali e visuali, ossia quelle che chiama *correlazioni audio-visive* (*audio-visual correlations*) riscontrate dai soggetti, ed il loro percepito in termini di qualità

---

<sup>1</sup> Il concetto di *delightfulness* è centrale nel lavoro qui citato, e ci informa in parte sugli obiettivi della ricerca di Southworth, ovvero che essa venga impiegata nei processi di *policy-making* urbani, nella direzione di una pianificazione "sonica" della città.

dell'ambiente (*delightfulness, stressfulness, ecc.*) nel quale si trovano (Southworth, 1969). L'indagine si concentra sul differenziale riscontrato tra il percepito in presenza di entrambe le esperienze sensoriali (quindi assenza di inibizione), il percepito in assenza di uno dei due stimoli, ed il percepito in assenza dell'altro. L'autore utilizza dunque i risultati per proporre interventi che potremmo chiamare di "pianificazione acustica"<sup>2</sup> (quello che l'autore delinea come *sonic design*, la modificazione volontaria del *soundscape* per variare la percezione complessiva del paesaggio in presenza di stimoli audio-visivi), al fine di aumentare la qualità ambientale percepita dagli abitanti (incrementare gli spazi di *delightfulness* percepita dai partecipanti, creando luoghi ad hoc, descritti da Southworth come di *pure delight*). Southworth giunge alla conclusione che le relazioni audio-visive incorporano una quantità di informazione molto maggiore rispetto quelle visive, e permettono ai soggetti di interpretare la propria posizione nello spazio urbano in modo molto più veloce. Luoghi con maggiore informazione uditiva e visiva sono percepiti come caratterizzati da maggiore identità, per contro luoghi con minore informazione, sono percepiti come carenti di identità e più anonimi. Infine alcuni spazi urbani, definiti da Southworth *responsive spaces* ("*The alley spaces, or other small hard surfaced areas... rarely contain activity, they have few distractions...*", Southworth, 1969) più che altri possono essere utilizzati per inscenare eventi di *pure delight*, ai fini di un processo di *sonic design*, come strumenti di sviluppo urbano<sup>3</sup>. Se nel lavoro di Granö i concetti di *suono* e *rumore* sono trattati indistintamente come fenomeni acustici (Granö, 1929), in Southworth il *rumore* (*noise*), inteso come interferenza acustica, è considerato uno dei limiti più evidenti alle politiche di *sonic planning* (Southworth, 1969).

Il termine *soundscape* viene ripreso durante gli anni '70 nell'ambito dell'ecologia nordamericana, nel cui contesto inizia ad essere investigata la relazione tra suono ed ambiente, con l'introduzione di concetti come quello di *acoustic ecology*, quello più legato all'attivismo di *sound ecologist*, ed infine quello di *soundscape ecology* (Westerkamp,

---

<sup>2</sup> Southworth sviluppa "The Sonic Environment of the Cities" a partire dalla sua tesi in City Planning al MIT (Radicchi, 2018).

<sup>3</sup> Non mi concentro sullo strumento del *sonic design* in questa sede, ma possiamo brevemente accennare al suggerimento di Southworth secondo cui il *sonic planning* sarebbe più efficiente, in termini di costi, di *facelifting redevelopment*, ed il *sonic design* è inteso come lo strumento del *sonic planning* (Southworth, 1969).

1991). Un ruolo fondamentale è svolto dal gruppo di lavoro diretto da R. Murray Schafer<sup>4</sup>, che durante gran parte degli anni '70 produce una serie di contributi, nel contesto dell'articolato *World Soundscape Project*. Nelle parole della Westerkamp<sup>5</sup>:

“il World Soundscape Project, nato con l'intento di studiare l'ambiente acustico e l'impatto della tecnologia su di esso, attraverso studi sistematici e critici, il progetto è riuscito a contribuire e coordinare la ricerca negli aspetti scientifico, estetico, filosofico, architettonico e sociologico della soundscape ecology”<sup>6</sup> (Westerkamp, 1991).

Il gruppo ha svolto, durante la sua attività, una serie di indagini empiriche, registrando sul campo il *soundscape* di Vancouver, di varie località canadesi, e d'Europa. Durante la sua attività il gruppo ha compilato un archivio composto da più di 300 nastri, organizzati nelle collezioni *The Vancouver Soundscape*, *Soundscape of Canada*, e *Five Village Soundscapes*<sup>7</sup>.

Secondo Schafer, il suono è “proprietà ecologica del paesaggio (*landscape*)” ed il *soundscape* rappresenta “le caratteristiche acustiche di un'area che riflettono processi naturali”<sup>8</sup> (Schafer, 1977). Bernie Krause nel 1987, mutuando il concetto di sinfonia dal mondo musicale, introduce il concetto di “complesso arrangiamento di suoni biologici ed altri suoni dell'ambiente che occorrono in un luogo”<sup>9</sup> (Krause, 1987), dividendoli in *biofonia* e *geofonia* (Krause, 1987), al quale successivamente aggiunge il terzo concetto di *antrofonia* (insieme delle caratteristiche fonico-uditive di origine umana) (Pijanowski et al, 2011). Da questi emerge il concetto di *soundscape* inteso come “tutti i suoni, della *geofonia*, della *biofonia* e dell'*antrofonia*, che emanano da un dato paesaggio

---

<sup>4</sup> Lecturer alla *Simon Fraser University*, Vancouver, Canada. R. Murray Schafer dà il via all'ambizioso progetto del *World Soundscape Project*, con il supporto di istituzioni quali la *Donner Foundation*, *Canada Council* ed *UNESCO*.

<sup>5</sup> Il gruppo del *World Soundscape Project* era composto da Schafer, Davis, Huse, Truax, Broomfield e Westerkamp. Per maggiori informazioni visitare il sito web della *Simon Fraser University* dedicato al WSP: <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>.

<sup>6</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

<sup>7</sup> I 5 paesi visitati in Europa sono Svezia, Germania, Italia, Francia e Scozia. Per un approfondimento ed ascoltare estratti da *Five Village Soundscapes* visitare il blog della *British Library* <http://britishlibrary.typepad.co.uk/sound-and-vision/2013/07/five-european-villages.html>.

E' possibile accedere alle registrazioni digitalizzate contattando Barry Truax.

<sup>8</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

<sup>9</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

(*landscape*) per creare *pattern* acustici unici attraverso una varietà di scale spaziali e temporali”<sup>10</sup> (Pijanowski et al, 2011). Il contributo di Truax aggiunge un ulteriore elemento, ed è il punto di vista dei soggetti che abitano il paesaggio. Nelle sue parole:

“The term (soundscape) indicates how the environment is understood by those living within it. Indeed, the individual listener within a soundscape is part of a dynamic system of information exchange.” (Truax, 1984).

Truax sviluppa un modello interpretativo del *soundscape*, l'*Acoustic Communication Model*<sup>11</sup>, che prevede un sistema di scambio di informazioni tra individuo e ambiente, nel quale l'ascolto è la principale interfaccia per tale scambio<sup>12</sup>. Il modello prevede tre aspetti fondamentali: *componenti*, *contesto* e *mediazione*. I componenti sono *suono*, *ascoltatore* ed *ambiente*, ed essi sono in perpetua relazione tra loro. L'informazione acustica che attraversa il sistema viene processata dall'*ascoltatore*, parte attiva di un sistema di scambio di informazioni. Nel modello, il *contesto* rappresenta un altro elemento fondamentale: il significato comunicativo dei suoni dipende dal contesto ambientale, sociale e culturale. Il terzo aspetto è la natura mediata della relazione, essendo il sistema comunicativo un sistema di elementi correlati che operano in maniera gerarchica, ed il *suono* media l'informazione tra *ambiente* ed *ascoltatore* (Truax, 1984). L'ascolto, tema centrale nel lavoro di Truax<sup>13</sup>, è da lui inquadrato nel concetto di *soundscape competence*, un termine che designa il tacito sapere che mobilizziamo nelle attività di ascolto quotidiano, e che include una comprensione percettiva delle caratteristiche fisiche del suono (come ad esempio la percezione della distanza e le caratteristiche acustiche dello spazio), ed una comprensione mediata dalla cultura che ci permette di interpretare senso e significato di suoni individuali all'interno di un più ampio ambiente sonoro (Truax, 1984).

---

<sup>10</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

<sup>11</sup> Non approfondisco il funzionamento del modello di Truax in questa sede, ma potrebbe essere incluso e approfondito in un discorso successivo.

<sup>12</sup> Il modello è dichiaratamente antropocentrico (Truax, 1984)

<sup>13</sup> Si vedano i concetti di "*listening in search*", "*listening in readiness*" e "*background listening mode*" (Truax, 1984)



L'ascolto è uno degli elementi che qui vorrei sottolineare come fondamentale nello studio di *soundscape*, e che necessita un approfondimento.

## ASCOLTO

Come suggeriscono Gallagher, Kanngieser e Prior, l'ascolto tende ad essere considerato in termini implicitamente antropocentrici, collegato a coscienza e auralità umane, mentre altri tipi di incontri sonici sono spesso ignorati (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017). Utilizzare una coscienza umana universalizzata come guida per l'ascolto nel suo complesso, come se l'ascolto fosse ciò e null'altro, limita il campo di ricerca (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017), e può impedire di registrare dell'informazione preziosa. Ogni corpo vivente vibra, ed ogni superficie ha qualità acustiche, dunque il tema dell'ascolto può essere problematizzato e letto in una chiave più complessa attraverso l'espansione del concetto di ascolto stesso. Se nel campo dell'acustica lo spazio è considerato solo come un contenitore o vettore di suono, nel campo dell'indagine socio-culturale spesso la relazione è inversa, e si indaga come il suono influenzi lo spazio, attraverso la definizione di territori (LaBelle, 2010), creando atmosfere affettive e contribuendo alla produzione dello spazio stesso (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017). Per cercare di concettualizzare e visualizzare la materia del suono, inteso come oscillazione cinetica tra umani, animali, oggetti, tecnologie, materiali, infrastrutture e ambienti, possiamo utilizzare l'analogia con i fluidi (Sheller, 2004)<sup>14</sup>: Il suono può allo stesso tempo creare, rinforzare e rompere limiti e confini, impressioni e associazioni. In base ai corpi che incontra, l'azione del suono potrà risultare anche contraddittoria, e le pratiche di ascolto devono equipaggiarsi per poter "udire" questa complessità (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017). Le qualità effimere, fluide, mobili e relazionali del suono *necessitano* questa molteplicità per funzionare rispetto ai corpi che incontrano; invece di ridurre la complessità per ricondurla ad uno specifico spettro di pratiche d'ascolto, bisogna ripensare dette pratiche per poter includere la molteplicità e la diversità del suono (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017).

Un approccio all'ascolto *allargato* come quello delineato sopra ci può aiutare a rivalutare

---

<sup>14</sup> Sheller suggerisce che l'analogia tra suono e fluidi sia concettualmente più efficace rispetto all'uso delle reti *dell'Actor Network Theory* (Sheller, 2004)

una serie di temi presenti nell'indagine sul *soundscape*, come ad esempio il concetto di *rumore*, concetto complesso e controverso. Spesso trattato come semplice elemento inquinante dell'ambiente (si vedano a titolo di esempio gli studi che mettono in relazione valore del mercato immobiliare e livello acustico nelle aree della "movida" delle città italiane<sup>15</sup>), il concetto di rumore è tradizionalmente associato a caratteristiche socio-economiche e culturali di determinati gruppi (ad esempio in antica Grecia, spesso associato a produzione, follia e povertà, era a volte utilizzato come strumento di segregazione e repressione di determinati gruppi)( Schwartz, 2011), e le sue complesse caratteristiche, implicazioni politiche e la sua relazione estesa con i corpi è spesso sottovalutata o ignorata (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017). In modo simile, è anche possibile ragionare sul concetto di silenzio, che richiede l'utilizzo di strumenti di analisi semantica per connettere aspetti linguistici, psicologici ed emotivi di un *soundscape*, quello del silenzio appunto, inteso come entità percettiva e cognitiva (Martorana, 2017), e poterne esplorare le relazioni con ambiente e corpi. Un *ascolto allargato* va oltre l'attività aurale umana, e può comprendere, ad esempio, il modo in cui gli animali rispondono al suono, le risposte elettro-meccaniche delle tecnologie d'ascolto (come ad esempio telefoni e scanner agli ultrasuoni), o la reazione di materiali inerti a certi suoni (si pensi al *sonic boom* dei jet che fa esplodere i vetri delle finestre). Coinvolgere corpi non umani nell'attività dell'ascolto non significa rimuovere l'umano, ma significa lasciar entrare nell'ascolto una molteplicità di altre cose (Gallagher, Kanngieser, Prior, 2017).

Un ascolto limitato da posizioni non espresse e assunte aprioristicamente può risultare in criticità fondamentali per la ricerca. Un esempio ne è la critica mossa a Schafer da Parmar in riferimento al concetto di *idea di natura* e conseguentemente delle *nuances* colonialiste che questo implica. E' possibile leggere alcune di queste critiche attraverso il tema dell'ascolto. Parmar sostiene che il *framework* concettuale del *soundscape* sia "limitato da ideologie della natura che hanno sopravvissuto la propria utilità, nella nostra epoca"<sup>16</sup> (Parmar, 2018). Secondo Schafer, il suono della *natura* (che secondo l'autore include alcuni eventi acustici di natura antropica come ad esempio la *musica dell'antichità*, il

---

<sup>15</sup> si veda come il tema del rumore viene interpretato come inquinamento con costi in termine di salute, sociali ed economici ad esso connessi (Ottoz, 2015)

<sup>16</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

*soundscape* di piccoli villaggi e attività artigianali tradizionali), produce *soundscape* naturali ed originari, contrapposti al *noisescape* industriale delle realtà urbane, nel quale “suoni meccanici hanno soffocato suoni umani e naturali con il loro ubiquo ronzio e rombare”<sup>17</sup> (Schafer, 1969, citato in Parmar, 2018). La tensione estetica alla base della preferenza per gli ambienti naturali o rurali pre-industriali ci porta al cuore della critica, che individua tratti etnocentrici in questa visione romantica, squisitamente europea ed ottocentesca di natura, individuabile in questo passo riferito al concetto di Nord in Canada (i territori Inuit):

The Canadian winter used to be noted for its purity and serenity. It was part of the Canadian mythology. The snow- mobile has bitched the myth. Without a myth the nation dies (Schafer, 1994)

Nel quale la voce e l’ascolto delle comunità (incluse quelle Inuit) che utilizzano le motoslitte come strumenti di lavoro non vengono prese in considerazione (Parmar, 2018). Un altro esempio è il passo sul suono del treno ed il concetto di frontiera in Nord America:

The sound of travel has deep mysteries ... The train whistle was the most important sound in the frontier sound, then solo announcement of contact with the outside world.” (Schafer, 1977)

Laddove quello stesso fischio aveva un significato radicalmente diverso per gli abitanti nativi di quello stesso *soundscape*, così come per altri abitanti non umani del paesaggio.

Parmar riassume molto bene il senso della critica quando afferma che “nonostante aver aperto il mondo della musica al suono proveniente dall’esterno della sala da concerto, come auspicato da Cage, i suoni stessi continuano ad essere giudicati secondo i criteri estetici della musica colta europea”<sup>18</sup> (Parmar, 2018). Per poter utilizzare il *soundscape* come strumento di ricerca geografica ed etnografica, è necessario approfondire la critica ed evidenziare i limiti intrinseci dell’approccio di Schafer. Utilizzare un ascolto *allargato* e *plurale* permette di coinvolgere nell’analisi di un *soundscape* ascolti e prospettive

---

<sup>17</sup> Traduzione dall’inglese dell’autore

<sup>18</sup> Traduzione dall’inglese dell’autore

diverse, in primis anche quelli degli abitanti (umani e non), del *soundscape* stesso. Se anche il risultato dovesse presentare aspetti conflittuali e di difficile interpretazione, rimarrebbe un valido strumento per scongiurare il rischio della trappola etnocentrica o colonialista. Le più recenti esperienze di ricerca sul *soundscape*, tra cui quelle di O Keeffe (2017), Droumeva (2016) e Lawrence (2019), dimostrano come un approccio all'ascolto contestuale, plurale e articolato possa tradursi in ricchezza e profondità dei risultati. Problematizzare l'ascolto nell'ambito dell'indagine geografica, ed in particolare nelle indagini sul *soundscape*, dedicarvi l'attenzione che questo richiede per essere considerato un *ascolto allargato*, che abbia caratteristiche plurali e collettive è uno dei punti cardine di questo articolo.

## VOCE

L'analisi di un *soundscape* può quindi permetterci di accedere a vari livelli di comprensione e interpretazione di un paesaggio. I suoni si avvolgono e riverberano profondamente all'interno dei corpi, con modalità specifiche legate alle loro proprietà fenomenologiche e alle loro modalità di ascolto, comprensione e interpretazione storicamente costruite (Revill, 2016).

Revill (2016), nell'indagare l'*agency* politica del suono attraverso un ampio spettro di materiali, entità, pratiche e assembramenti mette in risalto come alcuni suoni, come i *discorsi pubblici*, le *proteste*, i *parlamenti*, siano strettamente associati al senso formale in cui "*politico*" è comunemente usato, mentre altre forme di discorso politico, quali i processi di *differenziazione*, di *identificazione*, di *othering*, di *riconoscimento*, possono essere pensati come fondamentali nella costruzione di processi politici sia culturali che formali. Il concetto fenomenologico / sperimentale di *politica* di Rancière (2004) può essere uno strumento utile in termini di processi che operano all'interno di entrambe le sfere della politica culturale e formale. Prendendo atto di un discorso ampio ed articolato sulla capacità di *agency* politica del suono, qui vorrei sottolineare gli aspetti legati alla *voce*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Per il concetto di *voice*, in relazione a politica e potere, vedere il lavoro di Anja Kanngieser (2012)

Le qualità acustiche e le inflessioni della voce, i timbri, le intonazioni, gli accenti, i ritmi e le frequenze hanno un impatto su *come parliamo* e *come ci ascoltiamo* a vicenda; la voce, come noi la ascoltiamo, è prodotta, e riproduce codifiche del potere, di classe, di genere e di etnia (Kanngieser, 2012).

Nel film di *Bollywood Chennai Express*, il suono del Tamil, parlato nel sud dell'India, specialmente nello Stato del Tamil Nadu, è presentato come arrabbiato, aggressivo, profondo, grezzo e selvaggio, in netta contrapposizione ai toni morbidi e calmi espressi dall'Hindi parlato dal protagonista, a marcare una divisione non solo linguistica e geografica tra Mumbai e il Tamil Nadu, ma anche politica (Devadoss, 2020). Allo stesso modo una *performance* estremamente popolare quale il *Super Bowl* negli Stati Uniti tende a enfatizzare una narrativa "Americana" singolare ed omogenea impiegando l'uso esclusivo della lingua inglese (in un paese con fortissime minoranze, come quella *latina*) nella sua versione enunciata con l'accento *standard* dai cronisti (Devadoss, 2020). Un altro esempio della forza politica delle modalità d'enunciazione si rileva attraverso la percezione del tono nei discorsi di Barack Obama durante la campagna elettorale: l'ex Presidente è stato accusato spesso di utilizzare una voce a volte "troppo bianca", a volte "troppo nera" (Kanngieser, 2012).

In alcuni casi, il modo in cui *certe* parole vengono pronunciate in una specifica lingua è importante in quanto può essere un elemento di orgoglio culturale, ed allo stesso tempo un modo per *alterizzare* e differenziare, innescando processi di *othering* (Haldrup et al., 2006; Simonsen, 2010).

Le inflessioni e modulazioni della voce contengono forze delle quali dobbiamo assolutamente prendere coscienza (Kanngieser, 2012), e non possono essere trascurate nel quadro di un'analisi approfondita del *soundscape* che cerchi di integrare vari livelli di interpretazione.

## METODO FONOGRAFICO

Nel contesto della geografia del suono possiamo riassumere in due grandi linee sviluppo gli ambiti di ricerca che utilizzano metodi fonografici nella raccolta del dato empirico<sup>20</sup>: Le

---

<sup>20</sup> Utilizzeremo la distinzione individuata ancora da Gallagher e Prior (2014)

*etnografie del suono* (*sonic ethnographies*) ed i *soundscape studies*. Nel caso delle *etnografie del suono* si tratta di studi culturali ed etnografie che trascrivono eventi sonori in forma testuale. Affiancare informazione aurale (registrata su supporto fonografico) allo strumento della *thick description* può apportare un contributo sostanziale in termini di informazione aggiuntiva, che se non documentate rischiano di svanire al mutare dello spazio nel tempo. Per quanto riguarda i *soundscape studies*, questi si avvalgono di vari strumenti, tra cui le *registrazioni sul campo* (*field recordings*, vedi ad esempio la *UK Sound Map* della *British Library*<sup>21</sup> o gli archivi del WSP), *deep listening*, *soundwalking*, ossia “qualsiasi escursione il cui principale obiettivo sia l’ascolto dell’ambiente”<sup>22</sup> (Westerkamp, 2001), e che possono tradursi in esercizi mediati da tecnologia fonografica o meno e che possono tradursi in eventi con valore performativo (Gallagher, Prior, 2014). Una menzione meritano anche le *cartoline sonore* (Rocca, Fagioli, 2016; Droumeva, 2016), specialmente rilevanti quando si affrontano registrazioni con tecnologia mobile di consumo. L’uso di tali tecnologie, oggi estremamente diffuse, permette di evidenziare come queste possano mediare e attivamente costruire performances di ascolto (Droumeva, 2016). Anche se può parere un ossimoro, data la natura temporale del suono, le connotazioni culturali della cartolina si allineano perfettamente al modo in cui gli utilizzatori di tecnologia mobile creano archivi digitali (Droumeva, 2016).

La *fonografia*, etimologicamente *iscrizione del suono* (così come la fotografia è *l’iscrizione della luce*) (Gitelman, 1999), ed il conseguente metodo fonografico affianca, nella ricerca geografica, altri metodi di ricerca diffusi attraverso le tradizionali pubblicazioni scritte (Gallagher, Prior, 2014). Il metodo fonografico con le pratiche ad esso correlate di *ascolto*, di *riproduzione*, di *performance* e di *distribuzione* (Gallagher, Prior, 2014), produce registrazioni di suono su supporto (sia esso nastro, incisione, file audio, ecc). Le registrazioni del suono sono forme di dato empirico: possono fornire informazione sugli aspetti udibili dell’ambiente: basti pensare alle registrazioni di interviste, poi trascritte tradizionalmente in documenti testuali. La registrazione del suono permette parimenti di accedere ad informazione riguardante il *più che rappresentazionale*: gli accenti, i timbri delle voci, i suoni d’ambiente. Ancora, una registrazione audio può veicolare informazioni

---

<sup>21</sup> <https://sounds.bl.uk/Sound-Maps/UK-Soundmap>

<sup>22</sup> Traduzione dall’inglese dell’autore

sul non detto, sulle relazioni emotive, sulle atmosfere, date per scontate nel contesto in cui avviene la registrazione (Gallagher, Prior, 2014). Come nota Lazzarato, le forze affettive ed etico-politiche sono in prima battuta espresse dalla voce (Lazzarato, 2009). L'utilizzo del metodo fonografico nell'indagine sociale e geografica può essere quindi utile nell'evidenziare aspetti invisibili di luoghi e dei loro abitanti (Gallagher, Prior, 2014). Analizzando nastri d'archivio, Sidra Lawrence indaga il *soundscape* del defunto *Club Heaven* di Detroit, rintracciando atmosfere emotive e l'articolazione di discorsi identitari e comunitari legati a enunciazione, suono e tradizioni discorsive in un contesto non più esistente:

“As we hear in the video, the mediated sound, or music, is non hierarchically related to the utterances and environmental sound of the club itself. In fact, the shade thrown by the DJ allows for heightening the black sonic atmosphere, one that lets performers and audience members generate an environment based on local speech traditions.” (Lawrence, 2019)

E ancora oltre:

“The use of drag ball movement and performativity—in a place designed to allow participants to rethink black masculinity through performance, create sonically produced community identity, and reimagine the city through a temporary and temporally driven space—in fact allows for a creative intervention into the public control and regulation of queer black masculinity. In this case, the Afropolitan sound aesthetic draws from two distinctly black traditions: techno and drag ball performance” (Lawrence, 2019)

Un altro tema importante è quello legato alla trascrizione: visto spesso come processo non-problematico nella letteratura tradizionale, assume un carattere più problematico dal momento in cui si considera l'informazione veicolata dal suono, appunto gli aspetti del *più che rappresentazionale* sopra citati (accenti, gli aspetti della voce legati all'età, alla sessualità, le acustiche del luogo, e via discorrendo) (Gallagher, Prior, 2014; Kenngieser, 2012; Devadoss, 2020). L'utilizzo di mezzi fonografici a completare le trascrizioni può aiutare ad allargare lo spettro dell'informazione trasmessa ed arricchire l'output della ricerca etnografica.

Il metodo fonografico è stato ampiamente utilizzato nella ricerca sul paesaggio (*landscape research*), soprattutto per quanto riguarda la relazione tra *place-making* e *landscape*, ed è stato impiegato spesso per inscenare interventi di pianificazione acustica nel contesto della *landscape architecture*<sup>23</sup> (Gallagher, Prior, 2014). Se l'utilizzo di tecniche fonografiche è diffuso nella prassi degli interventi di pianificazione urbana, e molto spesso è mirato al silenziamento di determinati *soundscape* (si pensi alle acustiche in contesti urbani), tali tecniche possono trovare utilizzo in maniera performativa per far emergere pratiche discorsive invisibili all'occhio, come nel caso qui evidenziato da Sidra Lawrence a proposito dell'installazione *AfroMusiPoliTopia*, che si propone di presentare al pubblico realtà discorsive di opposizione e resistenza:

The students worked as a group to design a sound installation/performance piece that used sonic materials gathered from urban spaces in Toledo and Detroit. The installation, which they named AfroMusiPoliTopia, asked a series of interwoven questions about marginalized Afropolitanism through the use of sounds and images gathered ethnographically. The sound choices ranged from the four categories I have outlined above: environmental sound, mediated sound, utterances, and silence. In presentation, they chose an improvisatory loop patch to weave the sounds together, along with the projection of images both original and digitally gathered. The end result was intended to amplify black urban marginality through a bricolage of sounds that speak to and against each other, producing an Afropolitan soundworld. (Lawrence, 2019)

L'utilizzo di tecniche di registrazione e riproduzione quindi può avere risvolti molto disparati sui processi di *place-making*, in accordo con scopi e obiettivi di chi impiega detti strumenti, e come (che siano le autorità locali di pianificazione urbana, l'esercito in un territorio occupato, gruppi di pari che utilizzano spazi pubblici, artisti o attivisti, e via scorrendo). Se l'intervento di design acustico su *soundscape* è molto diffuso nella pianificazione urbana delle nostre città, Certeau ci ricorda che il prodursi di *soundscape* imprevisti (in modo diametralmente opposto dalla volontà originaria dei pianificatori) è molto probabile come conseguenza delle pratiche di "*designing from above*" comuni nella

---

<sup>23</sup> Nella pianificazione urbana tradizionalmente questi sono utilizzati per attivare strategie di *design-in* o *design-out* del suono, come barriere acustiche o fontane e suoni d'acqua corrente.



pianificazione urbana (Certeau, 1988). Il lavoro O Keeffe, a tal proposito sottolinea l'emergere di *soundscape* imprevisi come quello della dipendenza o quello di gruppi di adolescenti a seguito di invasivi interventi di pianificazione urbana (ed acustica, principalmente attraverso pratiche di *silenzamento*) da parte delle autorità del *city council* (O Keeffe, 2017).

Un altro aspetto importante legato al metodo fonografico è quello legato all'attività di *mapping* di aspetti tradizionalmente non mappabili in una geografia puramente visuale, come dimostra il lavoro di Christabel Devadoss sulle comunità diasporiche sud-indiane negli Stati Uniti. Per Devadoss la geografia umana e culturale può andare oltre la teoria, prestando attenzione a musica, linguaggio e accento: *soundscape* musicali, lingua parlata, accenti, e rappresentazioni di questi in espressioni culturali quali film e dibattiti pubblici, sono elementi chiave per concettualizzare l'utilizzo comunitario del suono per esprimere, ricreare, rinegoziare e solidificare identità (Devadoss, 2020). Più che sovrapporre repliche di mappe già esistenti (che sarebbe una pura forma di legittimazione delle stesse), il metodo fonografico può apportare visioni critiche ai processi di *mapping*, per investigare la spazialità qualitativamente: le emozioni possono essere mappate ed esplorate attraverso il suono al fine di espandere il significato della mappa, oltre la sua dimensione funzionalista primaria (Caquard, 2008), si veda al riguardo l'esperienza della "*The "tender" soundmap of Florence*" (Radicchi, 2013).

Se gli strumenti fonografici forniscono l'opportunità di estendere il campo di ricerca, bisogna ricordare che sono "altresì storicamente specifici, coinvolti nel capitalismo globale, nello sviluppo di tecnologie di informazione e militari, ed associati a relazioni di potere"<sup>24</sup> (Gallagher, Prior, 2014). Le tecnologie che possono essere usate per arricchire l'indagine geografica dell'apporto sensoriale aurale possono allo stesso tempo essere utilizzate per implementare pratiche di controllo e sorveglianza, dallo spionaggio all'intercettazione, dalla registrazione audio dei CCTV a tecniche di *guerra sonora* (Goodman, 2009). In breve, gli strumenti fonografici possono prendere parte all'esercizio del potere, andando a formare, assieme ad altri strumenti di controllo, una sorta di

---

<sup>24</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

*panopticon*<sup>25</sup>, figura architettonica utilizzata da Foucault per esemplificare l'esercizio del potere attraverso controllo e divisione (Foucault, 1976).

Bisogna inoltre considerare il fatto che possa esistere un impulso imperialista in fonografia, così come lo ritroviamo nell'uso di strumenti geografici più tradizionali come la mappa, ed è necessario che chi utilizza materiale fonografico "riconosca una responsabilità e sensitività al materiale con il quale lavora"<sup>26</sup> (Levack, Drever, 1999). Un altro concetto controverso in ambito fonografico è l'idea di poter "catturare" un suono, e conseguentemente riprodurlo, con tecnologie il più trasparenti e neutrali possibile, potrebbe portare a credere che una riproduzione fedele e precisa dell'ambiente sonoro originario, che venga percepita da chi ascolta attraverso cuffie o altoparlanti come "l'evento reale" sia possibile. Come notano Gallagher e Prior, l'idea che si possa produrre del sapere oggettivo attraverso la cattura del suono e la sua riproduzione non può che essere illusoria (Gallagher, Prior, 2014). Gli aspetti critici sono vari e sono stati evidenziati da vari punti di vista: La nozione di *fedeltà (fidelity)*, che è stata ridimensionata, partendo dalla considerazione che la registrazione audio inevitabilmente "decostruisce e ricostruisce il suono in modi particolari, alterandolo al servizio di certi scopi di natura estetica, sociale, culturale ed economica"<sup>27</sup> (Altman, 1992°, 1992b; Chion e Gorbman, 1994; Lastra, 1992; Sterne, 2003, 2006a, 2006b, citati in Gallagher e Prior, 2014), come ad esempio attraverso la scelta ed il posizionamento dei microfoni (Gallagher, Prior, 2014). Il concetto di "cattura" del suono inoltre è ingannevole. Il suono non viene trattenuto, ma si dissipa nell'ambiente. La registrazione sarà una traccia dell'evento sonoro, non l'evento in sé (Gallagher, Prior, 2014). Un altro punto critico relativo al metodo fonografico è che la fonografia, quando usata nella tradizione dei *soundscape studies*, è meglio intesa come una variante di etnografia (Levack Drever, 2002), e più precisamente come *forma* di *thick description*, in quanto l'informazione prodotta è sempre già interpretativa (basti pensare a come il processo di interpretazione dell'azione che è la

---

<sup>25</sup> J. Bentham, Panopticon, 1791. Il panopticon è una forma architettonica teorizzata come carcere in cui i prigionieri, sempre sotto lo sguardo delle guardie, non le possono vedere a loro volta (Bentham, 1791). Bentham prevede, nella prima versione del *Panopticon*, anche la sorveglianza acustica, attraverso un sistema di tubi che collegano le celle alla torre centrale. L'idea viene abbandonata perché non si trova il modo di introdurre un'asimmetria che permetta ai sorveglianti di ascoltare senza essere ascoltati.

<sup>26</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

<sup>27</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

registrazione ed il *playback* sia condizionato da varie convenzioni tali quelle riguardanti quali frequenze siano rumore, dunque da eliminare, o meno, o quale debba essere l'oggetto della registrazione). Se dunque assumiamo che la fonografia nell'ambito del *soundscape* produca materiale etnografico, dovrà allora essere oggetto della tradizione di pensiero critico legato all'etnografia, in particolare con riflessioni critiche su etica, posizionalità, potere e politiche della conoscenza (Gallagher, Prior, 2014).

## MUSICA

Il suono, e la musica in in quanto forma culturale, ha un significato sociale e politico, che si articola nella sua produzione, nel suo consumo e nella sua distribuzione, aspetti che se ascoltati possono influenzare, arricchire e rimodellare l'interpretazione di particolari contesti spazio-temporali e la costruzione di idea di luogo (Smith, 1994).

La relazione tra suono ed idea di luogo, individuata da Firey nella "potenza del sentimento e del simbolismo sull'economia e la politica nello strutturare lo spazio urbano"<sup>28</sup> (Firey, 1945, citato in Smith, 1994), apre la strada alla riflessione sull'uso della musica come strumento di costruzione di identità, comunità e nazionalità. In modo parallelo alla paesaggistica in pittura, la rappresentazione comunitaria del luogo viene veicolata anche attraverso la musica (basti pensare agli inni nazionali, o all'opera italiana di epoca risorgimentale, o alle identità diasporiche), e partecipa, in modo deliberato, alla costruzione dell'idea di luogo (Smith, 1994).

Devadoss (2020) indaga la diaspora Tamil Indiana attraverso la musica e *l'espressione della voce*<sup>29</sup>. La storia del Tamil Nadu (Stato indiano situato nel sud del paese) ha relazioni profonde e complesse con la lingua Tamil e varie forme musicali tradizionali locali. Attraverso l'analisi della diffusione di festival di musica Karnatak (una tradizione di musica classica del sud dell'India, che si differenzia sensibilmente rispetto la tradizione classica del nord Hindustani) al di fuori del Tamil Nadu, emerge la costruzione identitaria intorno alla musica per le comunità diasporica negli Stati Uniti. Ogni anno a Cleveland (OH) si svolge il *Cleveland Thyagaraja Aradhana*<sup>30</sup>, il più popolare festival di musica *Karnatak* al

---

<sup>28</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

<sup>29</sup>Intesa come *Utterances* (Kanngieser, 2012; Devadoss, 2020).

<sup>30</sup> il festival celebra il leggendario compositore Karnatak Thyagaraja (Viswanathan e Allen, 2004)

di fuori del Tamil Nadu. Il festival vede la partecipazione di grandi *audience*, in gran parte connesse con il Tamil Nadu (Devadoss, 2020). La musica in questo caso diviene un veicolo per stabilire e solidificare un'identità culturale sud indiana, marcando le differenze tra tradizioni musicali del nord e del sud del Subcontinente. Una mappa dell'India comparsa sul programma del festival nel 2015 presenta i confini attribuiti dalle tradizioni musicali che ricalcano i confini politici tra stati del nord e del sud indiano, evidenziando un *divide* politico e socio-culturale (Devadoss, 2020).

Secondo Giulia De Spuches, la musica nelle comunità diasporiche può costruire legami creando un ponte che unisce geograficamente più spazi e creando "l'illusione di un'omogeneità nella diaspora" (De Spuches, 2016), e oltre, può rappresentare "resistenze all'omogeneità della rappresentazione degli Stati-nazione europei: attraverso la musica inevitabilmente impariamo il senso del luogo nel dislocamento" (De Spuches, 2016).

Lawrence (2019) nell'analizzare il concetto di *Afropolitanism* utilizza un *framework* comparativo per indagare vite e città diasporiche in relazione alle storie, cartografie e soggettività d'Africa (Marr, 2016) per teorizzare una *contemporary black urbanity*. Utilizzando la comparazione e guardando all'*Afropolitanism* marginalizzato, Lawrence richiama l'attenzione sulla re-immaginazione dello spazio e del *sound design* che da un lato critica le politiche urbanistiche e dall'altro utilizza cultura materiale *black* ed africana, storia del suono e antagonismo spaziale per riformulare un *Afropolitanism* urbano, nero, a Detroit (Lawrence, 2019).

Lo studio delle forme espressive veicolate da e attraverso la musica possono quindi essere un fattore importante nell'informare interpretazioni geografiche del paesaggio culturale (Smith, 1994), e tale approccio può essere sostenuto attraverso la critica all'idea che "la musica rivendichi una particolare esenzione dalla critica sociologica della cultura, mantenendo la qualità particolare di trascendenza e autonomia"<sup>31</sup> (Wolff, 1987, citato in Smith, 1994). Molti contributi sostengono la rilevanza della produzione del contenuto musicale nell'analisi sociale, a partire da Weber, che analizzava la musica come aspetto della razionalizzazione della società (Weber, 1958), e quello di Adorno, per il quale la

---

<sup>31</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

musica, parte dell'industria della cultura, viene prodotta nelle società industriali per rispondere a bisogni sociali creati dal progresso tecnologico (Adorno, 1973, 1976). Said sottolinea con forza ancora maggiore il legame tra musica e processi socio-culturali, descrivendolo come profondamente interconnesso: "The closer one looks at the geography of Western culture and at music's place in it, the more compromised, the more socially involved and active it seems" (Said, 1991). Attraverso l'analisi de *l'Aida* di Verdi, Said eviscera il carattere spiccatamente imperialista dell'opera, che attraverso la spettacolare esibizione di un Egitto *orientalizzato*<sup>32</sup>, esotico ed antico, distanziato nello spazio e nel tempo dall'Europa contemporanea, costituisce uno "spettacolo imperiale designato a impressionare ed alienare un pubblico quasi esclusivamente europeo e legittimare esibizioni di forza dell'Europa in quel luogo"<sup>33</sup> (Said, 1993).

Nel Regno Unito, durante il XIX secolo, artisti e musicisti della diaspora africana erano obbligati ad "africanizzare" il proprio repertorio, per riprodurre il proprio ruolo come esotico ed altro, rinforzando di fatto lo sciovinismo esistente tra il proprio pubblico britannico bianco (Smith, 1994). Mair, che ha esplorato l'immagine della musicalità "nera" nelle idee razziste dell'Inghilterra del XIX secolo, mostra i legami che si possono stabilire tra questa e i temi dell'oppressione e della dominazione (Mair, 1986).

Dall'altro lato, la musica nera americana ha svolto un ruolo come forma di resistenza in situazioni coloniali, di oppressione e dominazione, come nel contesto della lotta per i diritti umani nel sud degli Stati Uniti, particolarmente attraverso le bande d'ottoni afroamericane nel tardo XIX secolo (Schafer, 1977). Nel contesto di Newark la musica blues è stata un canale di comunicazione tra la tradizione del sud, agrario, ed il nord industriale del paese, ed un laboratorio di sviluppo di politiche di resistenza e ibridazione per la diaspora afro-americana verso la metà del XX secolo (Smethurst, 2018). Nelle parole di Smethurst:

It was really epitome of the blues people; it was the industrial center where a rural people became transformed into something new with very old roots, a new sort of nation within a nation—a continuum that was especially embodied in black music; it was a landmark of the abject failure of capitalism, especially for black people, a failure that called for a

---

<sup>32</sup> Per il concetto di *orientalismo* a cui faccio riferimento si veda *Orientalism* di Edward Said (Vintage, New York, 1978).

<sup>33</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

revolution, a New Ark.

Se musica e suono possono essere forieri di concetti influenzati dall'orientalismo (Said, 1978) e veicoli di quello che Haldrup et al. (2006) e Simonsen (2010) definiscono *orientalismo pratico*, ossia l'*esperienza vissuta* dell'orientalismo, nel creare nelle persone effetti reali di isolamento e *othering* basati su sensi non visuali, sopra tutti l'udito, è anche vero che il suono può "disgregare idee di purezza e origini" (Sharma, 2006; Dave, 2013). In altre parole, se i *soundscape* musicali possono essere usati per evidenziare il discorso dominante in un contesto spazio-temporale, questi possono essere anche utilizzati anche per mettere in discussione confini nazionali, costruzioni identitarie ed evidenziare l'esistenza di spazi ibridi (Devadoss, 2020).

Da un punto di vista di distribuzione di quel materiale culturale e di quella cultura materiale che è la musica, è opportuno marcare la differenza tra due modi di diffusione della stessa: della musica dal vivo da un lato, e della riproduzione meccanica di musica inscritta su supporti fonografici (le registrazioni).

Secondo Street la musica dal vivo, ontologicamente locale, disponibile solo in un determinato luogo in un determinato momento, per uno specifico pubblico, è "effettiva nel fornire un senso di identità comunitario"<sup>34</sup> (Street, 1993). L'esempio delle bande d'ottoni britanniche di epoca vittoriana è rivelatore dell'importanza rivestita dal processo di *music-making* e della *performance* dal vivo nel contesto locale dell'epoca (Herbert, 1992): il livello di coinvolgimento comunitario e di identificazione nel contesto delle competizioni tra bande può essere paragonato a quello suscitato dalle squadre di calcio al termine del XX secolo (Bevan, 1991).

Passando alla forma di diffusione della musica a mezzo di supporto, bisogna constatare che Adorno dà una lettura molto pessimistica sul rapporto tra questa ed i suoi processi di diffusione: in un contesto globale sempre più consumista, il rapporto risulta di impoverimento e detrazione. La musica viene privata del suo valore estetico, e di qualsiasi ruolo possa avere nell'evocare o affermare la felicità (Adorno, 1992). La posizione di Adorno pare quantomeno riduttiva, e l'analisi di musica registrata e diffusa su ampia scala

---

<sup>34</sup> Traduzione dall'inglese dell'autore

può evidenziare aspetti sui rapporti tra luoghi, idee di luogo, e costruzione di identità culturali che esulano da impoverimento e detrazione, come evidenzia Smethurst a proposito dello scrittore, poeta e drammaturgo Amiri Baraka ed il suo rapporto con il contesto culturale territoriale di Newark:

“Even if Baraka did not always recognize those radical aesthetics as such during the moment and if the music did not necessarily originate in Newark, that is where he found it and so was for him integral to his development and to the meaning of black Newark as he used it as a touchstone of his art. It was both a particular place with its own history, geography, pantheon of local cultural heroes, and venues (or even juke boxes) where one might hear or sometimes see a national hero, such as Dinah Washington or Louis Jordan, and a typical topos of black modernity in a way that Harlem could never be.” (Smethurst, 2018)

Non è necessario che la musica abbia un’origine locale o una diffusione esclusivamente *live* per avere un impatto sulla costruzione del luogo. Nel passo sopra riportato la commistione tra locale e nazionale, tra mezzi fonografici e musica dal vivo (*juke boxes* e *venues*) è completa. I processi di mediazione tra locale e sovra-locale sono al cuore della creazione di un *soundscape* musicale proprio, con valenze estetiche e politiche articolate e ricche di conseguenze:

“it is through bebop in Newark, that Baraka begins to get a glimpse of what a black avant-garde might be” (Smethurst, 2018).

Come detto finora e ribadito dagli studi sulle comunità diasporiche (Devadoss, 2020), la musica, e la sua capacità di coinvolgere attivamente chi ascolta, è una parte cruciale dei processi di creazione e modulazione dell’identità (Kruse, 1993). Secondo Malm e Wallis (1993) anche gli aspetti più globalizzati dei processi di *music-making* sono soggetti a controlli distintivi a livello locale o nazionale che ne caratterizzano profondamente la produzione, e nell’elaborare il pensiero sulla musica nella sua relazione tra locale e globale è importante guardare ai processi di rielaborazione locale di *input* globali. La musica esperita a livello locale (ad esempio *dal vivo*, ma non necessariamente) può assumere un ruolo attivo nella costruzione dell’identità e della comunità anche se l’*input*

è globale. Secondo Morley, il locale è spesso prodotto di un processo di “indigenizzazione” di risorse ed *input* globali (Morley, 1991).

## CONCLUSIONI

Tirando le somme di quanto detto fin qui, possiamo sottolineare cinque grandi aree sulle quali si sviluppa il discorso sul rapporto tra suono e spazio-tempo in ambito geografico ed evidenziate in questo articolo: (i) la nascita e lo sviluppo nell’analisi del concetto di *soundscape* nell’ambito della *soundscape ecology* e della pianificazione urbana, (ii) il concetto di ascolto, (iii) il concetto di voce, (iv) il dibattito sulla raccolta del dato empirico attraverso il metodo fonografico e, infine, (v) l’indagine della musica come espressione culturale in relazione allo spazio-tempo. Ognuna di queste macro-aree può essere integrata all’interno di un quadro di ricerca in modo complementare. La letteratura classica sul *soundscape* che origina dal lavoro di Southworth e Schafer, per poi svilupparsi nella direzione della *soundscape ecology*, può fornire strumenti analitici importanti, si pensi ad esempio alle concettualizzazioni di *sound mark*, *keynote sound* e *sound signal*<sup>35</sup> delineate da Schafer (1977)<sup>36</sup>, o all’*Acoustic Communication Model* di Barry Truax (Truax, 1984)<sup>37</sup>, giusto per citarne alcuni. Come abbiamo visto il concetto di ascolto è di fondamentale importanza poiché permette valutazioni critiche relative al dato empirico raccolto o analizzato nel contesto dello studio di un determinato *soundscape*<sup>38</sup>. L’adozione di un concetto di ascolto “allargato”, come delineato da Gallagher, Kanngieser e Prior (2017), permette di percepire espressioni (e reazioni a) dell’evento acustico che vanno oltre la percezione umana dell’udibile, e possono gettare luce su aspetti e relazioni tra suono e materia che sfuggirebbero a concezioni riduzionistiche di ascolto. Passando al concetto di voce introduciamo un particolare evento acustico che merita attenzione in quanto veicolo di *agency* politica in maniera più evidente rispetto ad altri: come sottolinea

---

<sup>35</sup> Non mi sono soffermato sui concetti analitici di *sound signal*, *keynote sound* e *sound mark* in questa sede, perché l’obiettivo qui è quello di proporre una panoramica ampia. Per approfondire il tema vedere Schafer R.M. (1977) “Tuning of the world”, Alfred Knopf, New York, NY.

<sup>36</sup> Se ne veda, per avere un esempio di applicazione nell’indagine empirica, l’utilizzo che ne fa O Keeffe nell’indagine sul *soundscape* di Smithfield (O Keeffe, 2017).

<sup>37</sup> Si veda come il modello interpretativo dell’ACM è applicato alla ricerca di Martorana sul silenzio (Martorana, 2017).

<sup>38</sup> Un esempio si riscontra ancora nel lavoro di O Keeffe (2017), o la critica evidenziata da Parmar verso le pratiche d’ascolto nell’opera di Schafer (Parmar, 2018).



Kanngieser (2012), la voce, come noi la ascoltiamo, è prodotta, e riproduce codifiche del potere, di classe, di genere e di etnia, ed è dunque un elemento importante da considerare nel contesto dell'analisi di un *soundscape* che presenti voci al suo interno. Quanto finora considerato deve essere inquadrato nel contesto di raccolta del dato empirico e nella sua analisi, da cui l'attenzione dedicata ai metodi di ricerca fonografici. Come sottolineato da Gallagher e Prior (2011) che si tratti di etnografie del suono o *soundscape studies*, è importante mantenere una posizione critica nei confronti delle tecniche di registrazione e riproduzione fonografiche, una posizione attenta, cosciente e consapevole, nei confronti di etica, posizionalità, potere e politiche della conoscenza. La musica, in quanto espressione culturale veicolata dal suono, non può essere trascurata nel discorso relativo a suono, spazio e tempo. La musica, che come la voce è strumento di costruzione identitaria, di espressione imperialista, di oppressione e di resistenza, contribuisce alla costruzione del paesaggio e dell'idea di luogo<sup>39</sup>, e pertanto deve essere presa in considerazione nel contesto di analisi di un *soundscape*. Si potrebbe ipotizzare che l'analisi di un *soundscape* attraverso queste cinque macro aree possa restituire un quadro esteso e molto ricco, che possa alimentare interpretazioni plurali e complesse della realtà geografica investigata. L'auspicio è che in futuro si possa lavorare verso un *framework* che integri queste cinque aree, per poterlo applicare a ricerche svolte in luoghi e tempi diversi, al fine di rendere i risultati di tali ricerche passibili di analisi comparate. Maggiori saranno i contributi, le narrazioni, i punti di vista (o di ascolto), maggiori saranno le probabilità di riuscire a captare le voci inascoltate che affollano i *soundscape* del globo.

## BIBLIOGRAFIA

Adorno T. (1973), "Philosophy of Modern Music", Seabury Press, New York.

Adorno T. (1976), "Introduction to the sociology of music", Continuum, New York, NY.

Adorno T. (1992), "Quasi una fantasia", Verso, London and New York.

Bentham, J. (1791), "Panopticon: Or, the Inspection-house. Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to Any Sort of Establishment, in which Persons of

---

<sup>39</sup> Si pensi alla costruzione identitaria nelle comunità diasporiche evidenziata da Devadoss (2020), alle strategie di resistenza culturale a Detroit presentate da Lawrence (2019), alla costruzione dell'idea di Oriente attraverso l'opera europea in Said (1991).

Any Description are to be Kept Under Inspection. and in Particular to Penitentiary-houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Manufactories, Mad-Houses, Hospitals, and Schools”, Thomas Byrne, Dublin.

Bevan C. (1991), “Brass band contests: art or sport?” in Herbert T., “The brass band movement in the 19th and 20th centuries”, Open University Press, Milton Keynes.

Dave, S. S. (2013), “Indian accents: Brown voice and racial performance in American television and film”, University of Illinois Press, Champaign.

De Certeau, M. (1988), “*The Practice of Everyday Life*” University of California Press, Berkeley, CA.

De Spuches G. (2016), “I detriti dell’anima, geografie musicali diasporiche nel Mediterraneo”, in “La musica come geografia: suoni luoghi territori”, dell’Agnese E., Tabusi M., Società Geografica Italiana, Roma, 39-49.

Devadoss C. (2020), “Soundscapes as Critical Tools of Analysis” in “Handbook of the Changing World Language Map”, Brunn S. D., Kehrein R., Springer, Switzerland, 2364-2379,

Droumeva M. (2016), “Curating Aural Experience: A Sonic Ethnography of Everyday Media Practices”, *Interference Journal*, Issue 5 - Writing About/Through Sound: 72-88.

Firey W. (1945), “Sentiment and symbolism as ecological variables”, *American Sociological Review*, 10: 140-8.

Foucault, M. (1976), “Sorvegliare e punire. La nascita della prigione”, Einaudi, Torino.

Gallagher M, Prior J. (2014), “Sonic geographies: Exploring phonographic methods”, *Progress in Human Geography*, Vol. 38(2): 267–284.

Gallagher M., Kanngieser A., Prior J. (2017), “Listening geographies: Landscape, affect and geotechnologies”, *Progress in Human Geography* Vol. 41(5): 618-637.

Gitelman L (1999) “Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era”, Stanford University Press, Stanford, CA.

Goodman S. (2009), “Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear”, The MIT Press, Cambridge, MA.

Granö J. G. (1929, 1997), “Pure Geography”, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London. Originally published as “Reine Geographie”, *Acta Geographica* 2 (1929).

- Haldrup M., Koefoed L., Simonsen K. (2006), "Practical orientalism – Bodies, everyday life and the construction of otherness", *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 88(2): 173–184.
- Hellpach W. (1923), "Geopsychische Erscheinungen I", Engelmann, Leipzig.
- Herbert T. (1992), "Victorian brass bands: establishment of a 'working class musical tradition'", *Historic Brass Society journal*, 4, 1-11.
- Kanngieser A. (2012), "A sonic geography of voice: Towards an affective politics", *Progress in Human Geography* 36(3): 336–353
- Krause B. (1987). "Bioacoustics, habitat ambience in ecological balance". *Whole Earth Review* 57: 14–18.
- LaBelle B. (2010), "Sound Culture and Everyday Life", Continuum, New York and London.
- Lawrence S. (2019) "Afropolitan Detroit: Counterpublics, Sound, and the African City", *Africa Today*, Volume 65, Number 4: 18-37.
- Lazzarato M (2009) "Bakhtin's theory of the utterance", *Generation Online*.
- Levack Drever J (2002), "Soundscape composition: The convergence of ethnography and acousmatic music", *Organised Sound* 7: 21–27.
- Levack Drever J. (1999), "The exploitation of 'tangible ghosts': Conjectures on soundscape recording and its reappropriation in sound art", *Organised Sound*, vol. 4, issue 1: 25-29.
- Mair M. (1986), "Black rhythm and British reserve. Images of black musicality in British racist ideas since 1750", unpublished PhD thesis, University College London.
- Malm K., Wallis R. (1993), "Media policy and music activity", Routledge, London.
- Marr S. (2016), "Worlding and Wilding: Lagos and detroit as Global Cities.", *Race and Class* 57, no. 4: 3–21.
- Martorana R. (2017), "Representation of Silence in Soundscape Perception", Graduation Thesis, Media Technology MSc program, Leiden University.
- Morley D. (1991), "Where the global meets the local: notes from the sitting room", *Screen* 32, 1-15.
- O Keeffe L. (2017), "The Sound Wars: Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield", *Politiques de communication*, 2017/HS (Hors série N° 1), p. 147-178.

- Ottoz E. (2015), "Recreational noise in Turin and Milan: impact and costs of movida for disturbed residents", The 22nd International Congress on Sound and Vibration, ICSV22, Florence (Italy), 12-16 July 2015.
- Parmar R. (2018) "Sounding the Anthropocene", augmented version of a talk presented at HearSay in Kilfinane, County Limerick, Ireland, 4-7 April 2019. An earlier version of this paper was delivered at The Global Composition 2018, Dieburg, Germany, 4-6 October 2018.
- Pijanowski B., Villanueva-Rivera L.J., Dumyahn S.L., Farina A., Krause B., Napoletano B., Gage S., Pieretti N. (2011), "Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape", *BioScience*, Vol. 61, No. 3: 203-216.
- Radicchi A. (2013), "Emotional geography & soundscape studies: beyond the cognitive approach in (sound)mapping urban spaces", EAEA-11 conference 2013. (Track 2) Experiential Simulation: the sensory perception of the built environment, 267-272.
- Radicchi A. (2018), "The notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective". In Wilson, A., (ed.), *Listen! Sounds Worlds from Body to Cities*, Cambridge Scholars Publ.
- Rancière J. (2004), "The Politics of Aesthetics", Continuum, London.
- Revill G. (2016), "How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound", *Progress in Human Geography*, 40(2), 1–17.
- Rocca L., Fagioli A. (2016), "Cartoline sonore: rappresentare i luoghi dal punto dell'ascolto", in "La musica come geografia: suoni luoghi territori", dell'Agnese E., Tabusi M., Società Geografica Italiana, Roma, 82-98.
- Said E (1993), "Culture and imperialism", Chatto and Windus, London.
- Said E. (1978), "Orientalism", Vintage, New York.
- Said E. (1991), "Musical elaborations", Chatto and Windus, London.
- Schafer R.M. (1969), "The New Soundscape", Berandol Music, Scarborough, Ontario
- Schafer R.M. (1977) "Tuning of the world", Alfred Knopf, New York, NY.
- Schafer R.M. (1994) "The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World", Destiny Book, Rochester, Vermont.
- Schwartz H. (2011), "*Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond*", Zone, New York.

- Sharma S (2006), "Asian sounds", in "A postcolonial people: South Asians in Britain", Ali N., Kalra V.S., Sayyid S. C. Hurst and Company, London, 317–326.
- Sheller M (2004), "Mobile publics: Beyond the network perspective", *Environment and Planning D: Society and Space* 22: 39–52.
- Simonsen K. (2010), "Encountering O/other bodies: Practice, emotion and ethics" in "Taking-place: Non-representational theories and geography", Anderson B., Harrison P., 221–239.
- Smethurst J. (2018), "That's Where Sarah Vaughn Lives: Amiri Baraka, Newark, and the Landscape and Soundscape of Black Modernity", *Africology: The Journal of Pan African Studies*, vol.11, no.6: 247-254.
- Smith S. J. (1994), "Soundscape", *Area*, Vol. 26, No.3: 232-240.
- Smith S. J. (2000), "Performing the (sound)world", *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(5).
- Southworth M. (1969). "The sonic environment of cities" *Environment and Behavior* 1: 49–70.
- Street J. (1993), "Local differences? Popular music and the local state", *Popular Music* 12, 43-55.
- Truax B. (1984), "Acoustic Communication", Ablex, Ablex Publishing Corporation, Westport, CT.
- Waterman, S. (2006), "Geography and music: Some introductory remarks", *GeoJournal*, 65(1/2), 1–2.
- Weber M. (1958), "The rational and social foundations of music", South Illinois University Press, Carbondale, IL.
- Westerkamp H. (1991), "The Soundscape Newsletter" No. 01, August 1991.
- Westerkamp H. (2001), "Soundwalking" originally published in *Sound Heritage*, Volume III Number 4, Victoria B.C., 1974, Revised 2001.
- Wolff J. (1987), "The ideology of autonomous art" in "Music and society. The politics of composition, performance and reception", Cambridge University Press, Cambridge, 1-12.