

Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica

*Giovanni Giuriati**

Parole chiave: *suono, musica, spazio*

1. *Introduzione*

Nella cultura contemporanea predomina una forma di conoscenza che avviene attraverso lo sguardo e il senso della vista. Siamo una civiltà orientata prettamente in modo visivo e questo nostro tratto culturale è ancora più enfatizzato nell'era digitale che stiamo vivendo. Secondo alcuni studiosi che hanno indagato le forme di oralità nelle culture del passato (Havelock, 1973; 2005; Ong, 1986) il predominio della conoscenza visiva è subentrato quando la scrittura si è affermata come mezzo principale di trasmissione della cultura nell'antica Grecia ai tempi di Platone, e, soprattutto, a partire dal Rinascimento, quando appaiono la stampa e, nelle arti figurative, la prospettiva: «L'accresciuto visualismo derivato dalla scrittura e dall'alfabeto, assume in Occidente uno sviluppo sempre maggiore durante il Medioevo e acquista improvvisamente un'intensità nuova con l'invenzione della tipografia alfabetica dal XV secolo in poi» (Ong, 1970, p. 15). Al contrario, oggi si tende a trascurare quanto di significativo l'udito ci consenta di conoscere della realtà che ci circonda, in particolare dei luoghi, degli spazi, dei territori.

In effetti, la questione delle forme di conoscenza dei luoghi attraverso il suono costituisce un possibile punto di intersezione tra musicologia e geografia. Tale questione è stata oggetto, in tempi recenti, di studi e ricerche tanto in ambito geografico che in campo musicologico e antropologico musicale. Per quanto riguarda le ricerche di geografi sul suono e sul paesaggio sonoro, non essendo questa la mia disciplina, mi limito a segnalare alcuni studi che, soprattutto in ambito anglosassone, si pongono la questione del suono e della musica come forma di conoscenza di luoghi e contesti, lasciando ai geografi eventuali ulteriori approfondimenti nel loro ambito di studi. Nella ricerca geografica recente, un certo numero di lavori sono stati prodotti, soprattutto nell'ambito della "cultural geography" (Jackson, 1989), mettendo in evidenza come il suono e la musica possano costituire terreno di ricerca per una geografia che si interessi delle relazioni

* Roma, Sapienza Università di, Italia.

tra cultura, spazio e luoghi (Carney, 1978, 1994; Smith, 1994, 1998; Kong, 1995; Finn, 2011; Duffy and Waitt, 2013). Per quanto riguarda il campo musicologico, di cui più specificamente mi occupo, lo studio del suono dei luoghi e dei luoghi del suono ha costituito negli ultimi decenni e costituisce tutt'oggi un terreno di ricerca aperto e parte integrante del dibattito contemporaneo sulla disciplina. Vorrei riferirne in questa sede con l'intenzione di contribuire a un dialogo tra la geografia e la musicologia che hanno, a mio modo di vedere, potenzialmente molti punti di possibile intersezione; precisando che, nell'ambito delle discipline musicologiche, forse il contatto può avvenire soprattutto con l'etnomusicologia, che si occupa delle forme e dei comportamenti musicali su scala planetaria e in prospettiva comparativa, evidenziando nella propria ricerca le relazioni tra suoni e culture.

2. *Geografia acustica, ecologia acustica, paesaggio sonoro*

Vi è un'espressione che negli ultimi decenni è apparsa sporadicamente nella letteratura scientifica attorno alla musica che credo si possa considerare emblematica di questa possibile relazione: geografia acustica. Questa espressione è stata impiegata per la prima volta, a mia conoscenza, da Alfred Tomatis – un medico che si è dedicato allo studio dell'ascolto della voce umana, creando anche un celebre metodo per l'uso della voce da parte dei cantanti su basi psico-acustiche – nel suo *L'Oreille et la Vie* (Tomatis, 1987). Questo concetto intendeva soprattutto evidenziare come ciascun modo di cantare sia influenzato profondamente dall'ascolto dei suoni della propria lingua, ed è derivato indirettamente dalle concezioni di ecologia acustica di Robert Murray Schafer, che ha adottato anche, negli anni Settanta, il termine di “paesaggio sonoro” (1998). Il concetto di geografia acustica è stato poi ripreso ed esteso alla produzione sonora in generale in un ambito di antropologia musicale volto a comprendere come le diverse culture organizzino e conoscano lo spazio che li circonda attraverso i suoni, come nel caso degli studi di Antonello Ricci (2010; 2012). Proprio in questa sua seconda accezione vorrei qui utilizzarlo per riferirmi specificamente alle diverse forme che le culture creano nell'intento di collocarsi, ordinare e comprendere lo spazio che le circonda.

Dal punto di vista del musicologo, ritenendo che l'udito costituisca una forma di conoscenza significativa, e occupandomi professionalmente di suoni, penso, infatti, sia importante riflettere sul ruolo che il suono ha nel formare la nostra conoscenza del mondo e, in particolare, dei luoghi. Tutti quanti noi abbiamo avuto esperienze nelle quali è proprio il suono a guidarci e orientarci nei nostri spostamenti, ed è un suono a rivelarci la presenza di musiche o di contesti che stiamo cercando, molto prima che siamo in grado di vederli. L'esempio dei suoni di una festa all'aperto, o di un raduno politico possono servire a illustrare questo concetto: è molto

probabile che ci accada di sentire già da lontano i suoni amplificati di un comizio e di essere da loro guidati nel raggiungerlo, ad esempio, prima di riuscire a vedere l'oratore. Molte volte nel sud-est asiatico mi è capitato di sentire a distanza la musica che stavo cercando, dato che si tratta di musiche eseguite quasi sempre in spazi aperti, e di essere guidato sul luogo del concerto o della cerimonia dai suoni, molto prima di vedere i musicisti. Dunque, anche empiricamente, possiamo considerare i suoni come forma importante di orientamento e di conoscenza dei luoghi. E possiamo anche riconoscere e conferire al suono una fondamentale dimensione spaziale, per lungo tempo trascurata.

3. *Lo spazio nella composizione musicale*

Se, infatti, per molto tempo la musicologia non si è occupata più di tanto della dimensione spaziale del suono, nella seconda metà del Novecento, musicologi e, soprattutto, compositori, hanno iniziato a interrogarsi sul parametro dello spazio in musica e a creare composizioni che tenessero conto di questa fondamentale componente del suono.

Non è che in un passato più remoto l'uso dello spazio sonoro non fosse presente nella pratica musicale. Si possono citare diversi esempi nel corso della storia della musica europea. Uno stile particolarmente importante, e che ci è vicino, è quello in auge nel Rinascimento a Venezia nel quale la particolare configurazione spaziale della Basilica di San Marco con due cantorie contrapposte ha dato luogo a composizioni policorali o polistrumentali in cui due cori "battenti", collocati nelle due cantorie laterali della Basilica, si rispondevano e si alternavano in forme musicali complesse e "stereofoniche" ante litteram, i cui maggiori esponenti furono Andrea e Giovanni Gabrieli (Howard, Moretti, 2006).

In effetti, nel periodo classico e romantico sette-ottocentesco, la musica d'arte si svolgeva in larga prevalenza attraverso concerti eseguiti in teatri e sale in cui la forma a "scatola chiusa", con gli ascoltatori seduti di fronte a un palcoscenico su cui sono collocati i musicisti, è stata largamente prevalente e ha, di fatto, quasi annullato la dimensione spaziale nell'ascolto e nella concezione della musica. Tale annullamento è stato ulteriormente enfatizzato nel XX secolo attraverso la musica riprodotta per cui l'effetto stereofonico degli impianti di riproduzione domestica è stato un tentativo di supplire a questa mancanza di profondità del suono.

Nel Novecento, tuttavia, è iniziata una nuova riflessione sulla dimensione spaziale del suono musicale; la disposizione dei musicisti, dei suoni e degli ascoltatori nel corso di una performance è divenuta nuovamente un parametro utilizzato dai compositori nelle loro creazioni. Un primo esempio che si può qui ricordare è quello dell'americano George Ives, padre del più celebre compositore Charles Ives che nei primi anni del Novecento a Danbury, nel Connecticut, divideva la banda musicale che dirigeva in due gruppi «i quali, partendo da due punti diversi di una piazza, dovevano

suonare ognuno una propria melodia e mantenerla, intersecandosi gli uni con gli altri, provocando così una sovrapposizione di ritmi e di melodie» (Vinay, 1974, p. 16). Charles Ives riprenderà questi effetti nel suo *Three places in New England*, in uno studio per orchestra ferma e seduta, destinata ad ascoltatori anch'essi fermi e seduti.

Nella seconda metà del secolo questo uso della dimensione spaziale nella composizione è divenuto più frequente e più sistematico. Si possono citare i lavori di Karlheinz Stockhausen, in particolare *Zeitmasse* per tre gruppi orchestrali, quelli di Luigi Nono, a partire dal *Prometeo* dove i musicisti sono disposti lungo un particolare spazio scenico a più livelli progettato da Renzo Piano (Vidolin, 2010a), o ancora Boulez che, nella sua composizione elettronica *Répons*, fa circolare i suoni tra un grande numero di altoparlanti disposti in sala attraverso un complesso programma informatico.

Insomma, nel corso del Novecento, lo spazio, che potremmo considerare come un quinto parametro del suono (che si può affiancare ai quattro principali definiti dall'acustica musicale: frequenza, intensità, durata e timbro), ha ripreso terreno, dando luogo a progetti musicali originali con i quali si sono misurati diversi compositori (Vidolin, 2010b). Così sintetizza Vidolin il quadro che si presentava nel mondo della musica d'arte contemporanea attorno agli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso:

Negli anni successivi le esperienze si moltiplicano e iniziano a delinearci concezioni diverse sull'uso dello spazio in musica in base alle esperienze sensoriali e artistiche, alla ricerca tecnologica, ai modelli teorici proposti dalla psicoacustica e alle simulazioni numeriche che a partire dagli anni '70 si realizzano con i mezzi informatici. Françoise Bayle realizza al GRM di Parigi l'Acousmonium, un'orchestra di altoparlanti ideata per la diffusione in concerto della musica acustica sotto il diretto controllo del regista del suono che articola dinamica e prospettiva spaziale della musica registrata. Hans Peter Haller realizza all'*Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SudWestRundfunk* uno spazializzatore in grado di muovere dal vivo i suoni nello spazio. Tale dispositivo, il cui primo prototipo fu costruito negli anni '70, venne denominato Halaphon e diventò uno degli strumenti principali del *live electronics*. John Chowning alla Stanford University sviluppa un programma informatico in grado di simulare sorgenti sonore in movimento in una prospettiva tridimensionale. A partire dagli anni '80 lo spazio è un parametro compositivo accettato dalla maggior parte dei compositori e la ricerca elettronica ed informatica aggiorna e perfeziona i prototipi base, rendendo possibile il controllo reale e virtuale dei suoni nello spazio. Il problema diventa sempre più musicale e quindi di pertinenza dei compositori e delle loro intuizioni artistiche, ma anche degli architetti che dovranno progettare le sale adatte ad ospitare tali musiche e dei nuovi musicisti che dovranno "suonare" lo spazio (Vidolin, 2010b, pp. 119-120).

4. *Gli studi sul paesaggio sonoro*

Se i compositori hanno sfruttato ampiamente questa dimensione del suono nei loro lavori nel corso del Novecento, la musicologia ha dimostrato finora scarso interesse alla questione. Del fatto che questa disciplina non si sia interessata alla dimensione spaziale del suono fino a tempi recenti è riprova l'assenza del lemma "spazio" in tutte le principali enciclopedie musicali a livello internazionale. Se, ad esempio, lo si cerca nelle più autorevoli enciclopedie musicali quali il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, il *Musik in Geschichte und Gegenwart*, non si troverà nulla dedicato agli spazi sonori, se si eccettua, sull'MGG alla voce 'Raum' (spazio), una breve biografia della compositrice Elisabeth Raum!

Tuttavia, sono state soprattutto l'etnomusicologia e l'antropologia musicale ad esplorare nel Novecento, soprattutto nella seconda metà del secolo, la dimensione spaziale del suono, intesa come forma di conoscenza dei luoghi.

Il progetto pioniere in questo ambito è stato quello dello studio dei paesaggi sonori (*soundscape*) promosso dal compositore e musicologo canadese Raymond Murray Schafer. Secondo Schafer ogni ambiente è caratterizzato da una particolare fonosfera che è riconoscibile e identificabile attraverso un suono che la caratterizza, che egli definisce "tonica" di un luogo. Scrive Schafer a questo proposito:

Le toniche di una data località sono importanti perché ci aiutano a delineare il carattere degli uomini che vivono in essa. La tonica di un paesaggio sonoro è costituita dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo clima: acqua, vento, foreste, pianure, insetti, animali. Molti di questi suoni possiedono un valore e un significato archetipo. Possono essersi cioè impressi in modo così profondo nell'animo delle persone che li ascoltano, che una vita senza tali suoni potrebbe essere percepita come un evidente impoverimento. Possono ugualmente influenzare il comportamento e lo stile di vita di una società [...] (Schafer, 1988, p. 22).

A questo proposito si può aggiungere che, nell'ambito dello "stile di vita" menzionato da Schafer possiamo anche ricomprendere sistemi musicali che possono essere fortemente condizionati dai suoni naturali. Vedremo più avanti quanto sostiene Feld a proposito dei suoni della foresta pluviale, ma possiamo intanto ricordare come certi sonorità vocali e strumentali del folklore italiano si ritiene siano influenzati da suoni ambientali. Ad esempio, si ritiene che il canto "a tenore" barbaricino in Sardegna o la zampogna nelle nostre regioni meridionali abbiano risentito, nella loro qualità sonora, dei suoni di capre e pecore con cui quelle popolazioni sono a contatto: "la capra che suona" è definita in Calabria la zampogna¹.

¹ È questo, ad esempio, il titolo di un volume fotografico con registrazioni sonore di Antonello Ricci e Roberta Tucci (2004), che intende esplorare il rapporto tra un mondo di suoni, pratiche di vita e comportamenti sociali in Calabria.

Nella sua ricerca Schafer introduce anche il concetto di ecologia acustica, definito come «lo studio degli effetti prodotti dall'ambiente acustico (o paesaggio sonoro) sulle caratteristiche fisiche e sui modelli di comportamento degli esseri che vi abitano» (Schafer, 1988, p. 370). In questa prospettiva, Schafer aggiunge anche una distinzione, diffusasi tra coloro che si occupano a vario titolo di ecologia acustica, tra ambienti acustici hi-fi e low-fi. Un ambiente acustico hi-fi, riprendendo l'espressione inglese *high-fidelity*, è quello in cui i suoni possono essere percepiti distintamente. Un ambiente lo-fi (da *low-fidelity*) è invece quello «in cui i segnali sono così numerosi da sovrapporsi, con il risultato di mancanza di chiarezza e presenza di effetti di mascheramento» (Schafer, 1988, p. 371). Naturalmente, in una prospettiva di ecologia acustica, Schafer associa gli ambienti lo-fi a quelli della società industriale e urbanizzata dove l'inquinamento acustico è divenuto un problema.

Le riflessioni di Schafer hanno influenzato generazioni di musicisti e di ricercatori che, in una prospettiva di rinnovata attenzione ai suoni che ci circondano, si confrontano, in vario modo, con i paesaggi sonori. Ad esempio, si è sviluppata una corrente di compositori che registrano, in quelle che definiscono “passeggiate sonore” (*soundwalks*), suoni ambientali di diverso genere, che poi vengono montati in studio, generando dei *soundscape projects* che diventano vere e proprie composizioni musicali eseguite anche in forma di concerto. Più in generale, è nato, nel 1993, il *World forum for acoustic ecology* che nel proprio sito elenca quali siano i principali scopi del forum, tra cui:

Education – in listening to the soundscape, sharpening aural awareness and deepening listeners' understanding of environmental sounds and their meanings; Research and Study – of the social, cultural, scientific and ecological aspects of the sonic environment [...] Protecting and Preserving existing natural soundscapes and times and places of quiet; Designing and Creating healthy and acoustically balanced sonic environments².

Dunque, interventi di ecologia sonora “applicata” nel campo della didattica, della ricerca, della salvaguardia e anche della progettazione di ambienti acustici.

5. *Sistemi sonori e sistemi culturali*

Le teorie di Schafer hanno trovato riscontro anche nel campo dell'etnomusicologia portando a degli studi che hanno inteso esplorare le relazioni tra sistemi sonori e sistemi culturali, approfondendo sia la prospettiva interculturale, sia i diversi modi in cui le culture organizzano i propri spazi sonori e conferiscono a questi un senso.

² <http://wfae.proscenia.net/>.

Antropologi e musicologi, infatti, si sono gradualmente resi conto di come in diverse culture, i sensi possano dare coerenza e consapevolezza al nostro essere nello spazio. Scrivono Feld e Basso nell'introduzione al loro *Senses of place*:

Senses of place: the terrain covered here includes the relation of sensation to emplacement; the experiential and expressive ways places are known, imagine, yearn for, held, remembered, voiced, lived, contested, and struggled over; and the multiple ways places are metonymically and metaphorically tied to identities (Basso e Feld, 1996, p. 11).

E tra i sensi, Steven Feld sostiene l'importanza dell'udito, che consente di collocarsi e orientarsi nel proprio ambiente, specie in luoghi come la foresta tropicale:

Kaluli people hear much that they do not see. The diffuseness of sound is significant in the tropical forest, and the bodily orientation of its inhabitants through hearing, listening, and voicing has strongly impressed itself on ethnographers that have worked in the area [...] Kaluli commonly develop acute hearing for locational orientation. Whether it is used in marked forest activities such as hunting by sound or in mundane ones such as walking along forest trails or attending to the details of the surrounding bush from inside a village long house, the locational information available from sound in this environment often greatly exceeds that available from vision, both in variety and salience (Feld, 1996, p. 98).

Feld, che ha esplorato a lungo le relazioni tra udito, significato, costruzioni culturali tra i Kaluli che abitano il territorio del vulcano spento Bosavi, nella parte centrale della Papua-Nuova Guinea, anche in relazione alle teorie di Schafer, ha proposto un nuovo termine, "acustemologia" per una disciplina che si propone di indagare le forme in cui l'uomo conosce e interpreta ciò che lo circonda mediante i suoni:

Unione tra acustica ed epistemologia, l'acustemologia è un modo di investigare simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo. L'idea è che il suono non viene soltanto proiettato, o emesso, o udito nello spazio. Anzi: il suono è una modalità localizzata di esistenza. Il suono è uno strumento di conoscenza, inclusa la conoscenza del luogo in cui ci si trova e di come questo luogo si collochi nell'esperienza. Il suono emana dai corpi e li penetra al tempo stesso; questa reciprocità di riflessione e assorbimento è un mezzo creativo di orientamento, capace di mettere i corpi in sintonia con i luoghi e i tempi attraverso il loro potenziale di emissione e riflessione sonora. Udire e produrre suoni sono quindi competenze concrete che collocano gli attori e il loro agire in particolari mondi storici di spazio e di tempo (Feld, 2010, p. 36).

Sempre in una dimensione antropologica si muovono anche le ricerche che Antonello Ricci ha condotto in Calabria. Già nel suo volume *Ascoltare il mondo* (Ricci, 1996) egli mette in rilievo come la dimensione dell'ascolto sia ermeneutica e ci consenta di conoscere e "mappare" lo spazio che ci circonda. Tra gli altri, Ricci esplora il mondo sonoro dei pastori di Mesoraca, in provincia di Catanzaro, scoprendo come la sviluppata capacità d'ascolto consenta loro, in modi diversi, di svolgere al meglio il loro lavoro: dall'identificazione di ciascun animale mediante il diverso suono del campanaccio (raccontando come il sistema delle campane per gli animali sia molto elaborato e raffinato dal punto di vista sonoro), alla capacità di ritrovare animali dispersi in grandi spazi proprio grazie all'udito affinato in anni d'esercizio. Ma l'ascolto, a Mesoraca, ha anche un suo ruolo importante nella dimensione del sacro, ad esempio con i rituali della Settimana Santa. Scrive Ricci, a proposito di questa sua esperienza di ricerca, tenendo presente la questione di una 'geografia acustica' che a noi qui interessa mettere in rilievo:

Praticare l'ascolto antropologico ha significato aprire la mente a una coscienza sonora del mondo dilatando la comprensione di ciò che è possibile intendere con termini come rumore, suono, musica, udito, ascolto, ampliando la rete di significati che a tali termini è possibile attribuire. L'identificazione di una geografia acustica e di un tempo dei suoni mi ha consentito di ripensare le categorie di spazio e di tempo da un punto d'ascolto più che da un punto di vista. Il suono è stato in tal modo ripensato come "senso del luogo" e come regolatore del tempo. Per esempio, la festa del Venerdì Santo, *u Signure murtu*, mi ha svelato il modello di pensiero, riconoscibile anche negli altri contesti della stessa ricerca, che è alla base di una tale "riaudizione" di spazio e tempo: suoni di ogni genere sono strutturati a dare luogo a un apparato acustico complesso e molteplice mediante il quale lo spazio topografico del paese viene percepito in forma uditiva facendo risuonare le vie e le piazze, i muri e le chiese [...] Le orecchie degli abitanti di Mesoraca sintetizzano mediante un'intensa intimità d'ascolto lo svolgersi dell'evento cerimoniale riconoscendo dall'intensità e dalla qualità dei suoni la collocazione delle diverse parti della processione, dando luogo così a una sorta di toponomastica dell'ascolto (Ricci, 2010, p. 68).

A partire da queste significative riflessioni di Ricci sul rapporto tra suono e luoghi all'interno di una processione si può fare un'ulteriore considerazione sulle relazioni tra suono e spazio in un contesto musicale. Si può rilevare, infatti, che per noi europei e occidentali la concezione di un'esecuzione musicale coincide con l'immaginare uno spazio chiuso, sia esso una sala da concerto, un palasport, un club, oppure un'abitazione privata. Gli etnomusicologi hanno fatto rilevare, tuttavia, come questa concezione implicita sia in effetti da rivedere, se si considera la musica su scala planetaria, dato che la stragrande maggioranza delle musiche si esegue, nelle diverse culture del mondo, compresa la cultura popolare europea, in spazi aperti e non al

chiuso. Vorrei ricordare, a questo proposito, come vi sia una funzione evocativa del suono, che può dunque essere considerato un segnale che caratterizza o connota un determinato spazio, specie se aperto, nel quale il suono si può diffondere. Ciascuna cultura ha selezionato dei suoni che caratterizzano, delimitano e definiscono i propri spazi aperti. È naturalmente il caso delle campane, a noi tutti familiari, i cui rintocchi connotano in maniera molto forte gli spazi urbani e rurali dell'Europa³.

6. *Etnomusicologia, spazi aperti, percorsi sonori, polimusiche*

Credo, da quanto scritto finora, che appaia evidente come nella ricerca etnomusicologica la componente spaziale del suono sia fondamentale e anche che essa sia stata scarsamente indagata finora. A prescindere dalle diverse modalità di diffusione e di produzione del suono nei diversi contesti, ciò che emerge con forza è che la propagazione del suono nello spazio è un elemento fondamentale di ciascuna produzione musicale. Ciò è tanto più importante quando ci si trova, come è il caso di una grande quantità di eventi di cui si interessa l'etnomusicologia, in spazi aperti e non in una sala da concerto. Nell'ultima parte di questo scritto vorrei riferire più direttamente di alcune nuove ricerche che mi vedono coinvolto. Infatti, soprattutto negli spazi aperti è spesso proprio il suono a delimitare e caratterizzare lo spazio del rituale o della festa, creando un luogo che è allo stesso tempo acustico, sociale, cerimoniale, simbolico.

In particolare negli spazi aperti, emerge poi un fondamentale aspetto finora largamente trascurato dalla ricerca etnomusicologica: il movimento di sorgenti e riceventi all'interno dello spazio sonoro secondo regole e convenzioni condivise. Tale movimento si configura in veri e propri percorsi di suonatori e ascoltatori che vengono a costituire, all'interno dello spazio sonoro, somme di percorsi individuali e mappe sonore di luoghi cerimoniali, in continuo divenire.

Anche personalmente mi sono occupato della questione, indagando come il suono possa essere fondamentale nel connotare spazi festivi, cerimoniali, rituali (Giuriati, 2010). Se pensiamo a un modello di produzione e ascolto della musica nel quale o i musicisti, o gli ascoltatori, o entrambi, sono in movimento (caso molto più frequente di quanto si pensi), soprattutto in spazi aperti, ci possiamo ben rendere conto della dimensione spaziale del suono e di come esso possa, ad esempio, delimitare, fisicamente e simbolicamente⁴, lo spazio di un rito. Il caso delle processioni, a questo proposito, è

³ A questo proposito, si possono citare interessanti ricerche che provengono da ambiti disciplinari diversi. Lo storico Corbin, a proposito della funzione delle campane nella Francia rurale (Corbin, 1994), lo storico della musica Strohm, con uno studio sulla musica e sui paesaggi sonori nella Bruges del tardo medioevo (Strohm, 1985), e l'etnomusicologo Steven Feld con il suo progetto discografico *The Time of Bells*, volto a dimostrare come le campane costituiscono l'"impronta sonora" (nell'accezione di Schafer) dell'Europa, giunto finora al CD n. 4 (www.voxlox.com).

⁴ Faccio esplicito riferimento anche a uno spazio simbolico perché, nel riferirsi a percorsi sonori, ad esempio di una processione, può essere sotteso anche uno spazio simbolico che si

emblematico. Il percorso della processione spesso circonda lo spazio culturale di una comunità, percorrendone i luoghi principali e marcadone i confini, proprio attraverso i suoni. In questi casi i suoni percorrono lo spazio, ma anche noi, con le nostre scelte auditive, possiamo percorrere la musica grazie alla possibilità di muoversi e all'ascolto selettivo.

Si può citare, a questo proposito, il caso della tarantella e della danza processionale del Carnevale di Montemarano, del quale mi occupo da tempo (Giuriati, 1982, 2010). In questa danza, cui partecipano diverse squadre di maschere costituite dagli abitanti del paese, accompagnate dalla musica (tarantella) eseguita da una formazione strumentale composta da clarinetto, fisarmonica e tamburello, il suono ha, tra le altre, la funzione di delimitare e marcare uno spazio rituale e comunitario.

Le squadre si spingono con le loro danze fino ai limiti territoriali del paese ed è interessante notare come attualmente il percorso processionale rifletta le mutate condizioni sociali e abitative. Se venti anni fa il centro della processione era costituito dalla Piazza di S. Giovanni nel centro antico del paese, dove è ancora il municipio – era in quella piazza che le squadre si fermavano per un ballo collettivo –, gradualmente il centro si è spostato sempre più verso la via S. Francesco (la parte della Via Appia che attraversa il paese) e la zona di costruzioni più recenti, ormai punto di aggregazione sociale riconosciuto dato che, negli ultimi decenni il centro storico si è andato spopolando. Anche i percorsi della processione danzante e mascherata, di conseguenza, si snodano con maggiore frequenza nelle strade del paese nuovo, piuttosto che, come vent'anni or sono, anche nelle viuzze del centro. E a questa parte del paese è dedicato sempre meno tempo, mentre il momento principale della sfilata diventa il passaggio all'intersezione tra parte vecchia e parte nuova, sulla via S. Francesco, dove vi sono i bar più frequentati, la sede della pro loco e dove, essendo la strada più larga e con i marciapiedi, si possono meglio radunare i “turisti” spettatori. La delimitazione e marcatura sonora dello spazio dunque è strettamente legata all'uso sociale di quel determinato spazio e ne riflette i mutamenti, indicandoli chiaramente a chi li sappia ascoltare.

In questa mappatura sonora dello spazio del Carnevale montemaranese si può anche rilevare come ciascun suonatore abbia i propri “motivi” (le proprie melodie) – rinnovate in parte ad ogni Carnevale – ed un proprio modo di suonare inconfondibile per chi lo conosce e che lo rende riconoscibile all'ascolto nella propria individualità musicale. Nel rapporto tra spazio e suoni vi è inoltre un'altra variabile che rende lo svolgersi della tarantella ulteriormente interessante. Vi sono motivi che si eseguono in determinate zone del paese e che a queste zone vengono associate, cosicché un orecchio esperto, all'ascolto del solo suono, è in grado di valutare chi stia

affianca o sostituisce quello fisico. È quanto ricorda Widdess, ad esempio, quando, studiando il caso di Bakhtapur, in Nepal, stabilisce una connessione tra percorsi processionali e rappresentazione locale di una mappa della città sotto forma di *mandala* (Widdess, 2003).

suonando e in quale zona del paese esso si trovi. Ad esempio, potrei riconoscere da lontano i motivi caratteristici di una determinata zona e localizzare in questo modo la posizione del corteo, e poi percepire alcuni motivi melodici e abbellimenti caratteristici di un determinato suonatore ed il suo caratteristico timbro identificando anche colui che suona esercitando una forma di conoscenza uditiva che non ha bisogno della vista.

A proposito delle molteplici forme che può assumere l'organizzazione sonora e musicale dello spazio nelle diverse culture, si può segnalare anche un ultimo ambito di ricerca che può interessare la dimensione spaziale del suono che è stato recentemente indagato dagli etnomusicologi e che è stato denominato, con un termine ampio, "polimusiche". Si tratta di occasioni nelle quali sono compresenti in uno stesso luogo diversi eventi musicali non coordinati (musicalmente) tra loro. Ciò che noi definiremmo, secondo nostre categorie percettive ed estetiche, una confusione o cacofonia musicale, è, al contrario, funzionale a una determinata caratterizzazione dei luoghi. Anche in questo caso, studiando luoghi e contesti lontani, l'etnomusicologia è arrivata a considerare fenomeni sonori spesso anche molto più vicini a noi di quanto non si possa pensare. Un gruppo di studio attivo sulle "polymusiques" nell'ambito dell'*equipe de recherche* di etnomusicologia del CNRS al *Musée de l'Homme* di Parigi, si è occupato di rituali funebri dei Toraja nell'isola di Sulawesi in Indonesia, o delle feste degli indios nelle Ande, rilevando come vi fosse una concezione che prevede la compresenza in uno stesso luogo di più orchestre, di più forme musicali non coordinate tra loro, concetto che sembra totalmente estraneo alla nostra cultura musicale (Rappoport, 2010). È l'apparente caos sonoro che si ritrova anche nei templi balinesi, nei quali proprio la compresenza di diverse orchestre *gamelan* (di percussioni intonate con strumenti di bronzo) e di diversi gruppi vocali di preghiera cantata costituisce motivo di compiacimento per i partecipanti, i quali ritengono che le divinità saranno tanto più onorate tanto più ampia e diversificata sarà la musica che viene loro offerta (Schumacher, 2003).

Credo che questa rapida rassegna dei principali studi e delle più importanti questioni relative allo studio degli spazi sonori, dell'ecologia acustica, dell'acustemologia, dell'antropologia del suono – così come viene diversamente chiamato questo campo di indagine a seconda delle diverse impostazioni e sensibilità – abbia dimostrato come esso sia da considerarsi un ambito di ricerca innovativo e fecondo, dove la convergenza tra temi della musicologia e della geografia sia possibile. Gli spazi sono caratterizzati dai suoni sia dell'ambiente naturale sia da quelli prodotti dall'uomo e dalle diverse culture e società. È dunque possibile studiare e conoscere i luoghi attraverso i suoni e in questo ambito è possibile pensare a ricerche interdisciplinari. Di fatto, per quello che ho potuto constatare anche nella preparazione di questo saggio, molti aspetti della questione rivelano significative coincidenze di interessi che spesso non hanno condotto a convergenze possibili. Lo spazio dei suoni e della musica in un contesto di

emigrazione e di diaspora, ad esempio, ma anche il ruolo della musica e del suono nella caratterizzazione dello spazio urbano, o, ancora, il ruolo della musica nella costruzione di comunità locali, nazionali o transnazionali e la elaborazione di “mappe” sonore. Più in generale, il rapporto del suono con l’ambiente e l’ecologia acustica sono temi nei quali la competenza specifica del musicologo del campo dei suoni si può utilmente integrare con quella del geografo nella sua capacità di interpretare gli spazi culturali, in una comune consapevolezza che il suono costituisce un potente mezzo di conoscenza, spesso trascurato, per l’uomo e le culture che esso ha prodotto e produce nei diversi luoghi della terra.

Bibliografia

- CARNEY G. O. (ed.), *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music*, Washington, DC, University Press of America, 1978.
- CARNEY G. O. *The Sounds of People and Places: a Geography of American Folk and Popular Music*, 3rd ed., Lanham MD, Rowman & Littlefield, 1994.
- CORBIN A., *Les cloches de la terre*, Paris, Albin Michel, 1994.
- DUFFY M. and WAITT G., “Home Sounds: Experiential practices and performativities of hearing and listening”, in *Social & Cultural Geography*, XIV, 4, 2013, pp. 466-481.
- FELD S., “Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea” in FELD S. e BASSO K. H. (eds.), *Senses of Place*, Santa Fé, NM, School of American Research Press, 1996, pp. 91-135.
- FELD S., “Acustemologia”, in GIURIATI G. e TEDESCHINI LALLI L. (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Palermo, L’Epos, 2010, pp. 33-44.
- FELD S. e BASSO K. H., *Introduction* in FELD S. e BASSO K. H. (eds.), *Senses of Place*, Santa Fé, NM, School of American Research Press, 1996, pp. 3-11.
- FINN J. (ed.), “Space & Sound: Geographies of Music; Geographers who Play Music”, in *Aether, the journal of media geography*, vol 7, 2011, special issue, http://geogdata.csun.edu/~aether/volume_07.html.
- GIURIATI G., “Un procedimento compositivo caleidoscopico: la tarantella di Montemarano”, in *Culture musicali*, 2, 1982, pp. 19-72.
- GIURIATI G., “Percorrere la musica. Percorsi sonori processionali di musicisti e ascoltatori in uno spazio musicale”, in GIURIATI G. e TEDESCHINI LALLI L. (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Palermo, L’Epos, 2010, pp. 173-208.
- GIURIATI G., “Vita e storia di un paese musicale: Montemarano”, in D’AGNESE, L. e GIURIATI G., *Mascarà mascarà me ’na fatto ’nnamurà. Le tarantelle e i canti di Montemarano*, Udine, Nota, 2011, pp. 12-61.
- HAVELOCK E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari, Laterza, 1973.
- HAVELOCK E. A., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull’oralità e l’alfabetismo dall’antichità al giorno d’oggi*, Bari, Laterza, 2005.
- HOWARD D. e MORETTI L. (a cura di), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milano, B. Mondadori, 2006.

- JACKSON P., *Maps of meaning. An introduction to cultural geography*, London, Unwin Hyman, 1989.
- KONG L., "Popular Music in Geographical Analyses", in *Progress in Human Geography*, 19, 1995, pp. 183-198.
- ONG W., *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- ONG W., *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- RAPPOPORT D., "Lo spazio nelle polimusiche indonesiane", in GIURIATI G. e TEDESCHINI LALLI L. (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Palermo, L'Epos, 2010, pp. 209-234.
- RICCI A., *Ascoltare il mondo*, Roma, Il Trovatore, 1996.
- RICCI A., *Antropologia dell'ascolto*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010.
- RICCI A., *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*, Roma, Squilibri, 2012.
- RICCI A. e TUCCI R., *La capra che suona. Immagini e suoni della musica popolare in Calabria*, II ed., Roma, Squilibri, 2004.
- SCHAFFER R.M., *Il Paesaggio sonoro*, Lucca, LIM, 1998 (ed. or. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977).
- SCHUMACHER R., "Concepts of Space and its Meaning in Balinese Musical Theory and Performance", in GIURIATI G. (a cura di), *Proceedings of the XV European Seminar in Ethnomusicology (SOAS London 1999)*, Cd-Rom allegato a EM, *Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, nuova serie, 1, 2003.
- SMITH S., "Soundscape", in *Area*, 26, 1994, pp. 232-240.
- SMITH S., "Beyond Geography's Visual Worlds: The Cultural Production of Sound", in *Progress in Human Geography*, 21, 1998, pp. 502-529.
- STROHM R., *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- TOMATIS A., *L'Oreille et la Vie*, Paris, Éditions Laffont, 1987 (ed. it. *L'orecchio e la vita*, Milano, Baldini e Castoldi, 1992).
- VIDOLIN A., "Spazi fisici e spazi virtuali nella musica d'oggi", in GIURIATI G. e TEDESCHINI LALLI L. (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Palermo, L'Epos, 2010a, pp. 117-134.
- VIDOLIN A., "Luigi Nono e lo spazio", in GIURIATI G. e TEDESCHINI LALLI L. (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Palermo, L'Epos, 2010b, pp. 149-159.
- VINAY G., *L'America musicale di Charles Ives*, Torino, Einaudi, 1974.
- WIDDESS R., "Spatial concepts and musical structure in a Nepalese Stick-dance", in GIURIATI G. (a cura di), *Proceedings of the XV European Seminar in Ethnomusicology (SOAS London 1999)*, Cd-Rom allegato a EM, *Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, nuova serie, 1, 2003.

*Sound as a form of knowledge of the space around us.
A musicological perspective*

In contemporary culture, a form of knowledge that privileges the sense of sight is prevailing, while it is often neglected how important hearing might be for the understanding of reality around us, especially of places, spaces and territories. The issue of how we know places through sound can be at the intersection between musicology and geography, both engaged in this field of study. With the aim of establishing a dialogue between the two disciplines, this paper presents an overview of some recent musicological research exploring the concepts of acoustic geography, soundscape, acoustic ecology, while presenting some of the ways in which music composers have dealt with the parameter of space along the centuries. More specifically in the domain of ethnomusicology and anthropology of music, a field of research is inquiring into relationships among hearing, meaning and cultural constructions, as well as of sound as a form of knowledge of places. Mapping of ritual, symbolic and physical spaces through sound, construction of sonic paths in space, relationship between sounds of nature and humanly produced sound as they are dealt in writings by Schafer, Feld, Ricci, Tomatis and taken from the author's own research, are some of the main issues addressed by this paper.

*Le son en tant que forme de connaissance de l'espace
qui nous entoure. Une perspective musicologique*

Dans la culture contemporaine prédomine une forme de connaissance qui privilège le sens de la vue, tandis que aujourd'hui on a la tendance à négliger ce que l'ouïe nous permet de connaître à l'égard de la réalité qui nous entoure, en particulier des lieux, des espaces, des territoires. La question des formes de connaissance des lieux à travers le son peut représenter un possible point d'intersection entre musicologie et géographie, toutes les deux engagées dans ce champ d'études. Cet essai présente quelques récentes recherches musicologiques dans ce domaine, adressées à envisager les concepts de géographie acoustique, de paysage sonore, d'écologie acoustique, présentant les différentes manières avec lesquelles les compositeurs ont traité le paramètre spatial au cours des siècles. En particulier, cet essai met en évidence le développement récent d'un champ de recherche dans la sphère ethnomusicologique et anthropologique musicale, qui a posé des questions à l'égard des relations entre ouïe, signifié, constructions culturelles et le son en tant que forme de connaissance, même des lieux dans lesquels on habite. Cartographies d'espaces rituels, symboliques et physiques à travers les sons, construction de parcours sonores dans l'espace, relations entre les sons produits par l'homme et les sons de la nature sont les arguments de cet essai basés sur des recherches de Schafer, Feld, Ricci, Tomatis, comme de la recherche personnelle de l'auteur de cet écrit.