

Paesaggi sonori e etnografie del silenzio

Un'introduzione

Franco LAI

Università di Sassari

Soundscapes and ethnographies of silence: An introduction

ABSTRACT: In this article I propose a reading of soundscape studies along three dimensions: the relevance of the soundscape in the historical context, the transformations of soundscapes in the twentieth century, the soundscape of sub-professional musical cultures. Beginning from R.M. Schafer's (1977) and S. Feld's (2009) researches, I show that studies concerning soundscapes have revealed institutional and political relevance of sound. In addition, I show how soundscape has changed in relation to broader social, economic and technological developments during the twentieth century. At last, I show how the city represents a favourable environment for production and circulation of new cultural forms, that become emblematic of cities sound.

KEYWORDS: SOUNDSCAPES, SOCIAL CHANGE, URBAN SOUNDSCAPES, SOUND AND POLITICS, ANTHROPOCENE.

This work is licensed under the Creative Commons © Franco Lai

Paesaggi sonori e etnografie del silenzio: Un'introduzione

2017 | ANUAC. VOL. 6, N° 2, DICEMBRE 2017: 197-218.

ISSN: 2239-625X – DOI: 10.7340/anuac2239-625X-3152



Il silenzio eterno di questi spazi infiniti mi spaventa.

Pascal 2014: 74-75

*Premessa*¹

Non sono in grado di entrare nel merito del pensiero di Blaise Pascal, tantomeno tentare un'interpretazione di questo particolare brano illuminante e suggestivo². Percepriamo gli spazi infiniti come spazi di silenzio di una eternità immobile o perlomeno priva della dimensione temporale alla scala terrestre. Penso si possa dire che nel caso di questo pensiero di Pascal il silenzio sgomenta e impaurisce. Sebbene i film di fantascienza ci mostrino esplosioni di pianeti, stelle e navi spaziali di ogni dimensione con gran fragore, sappiamo che il suono non può diffondersi per il vuoto dello spazio. Tuttavia, si potrebbe dire che con le attuali tecnologie è possibile ascoltare il suono dei pianeti del nostro sistema solare come nel *Symphonies of the Planets* del NASA Voyager Recordings (2016), ovviamente frutto di un lavoro di elaborazione informatica e sonora³. Secondo Raymond Murray Schafer (1985: 353), il discorso di Pascal si può interpretare in relazione all'invenzione galileiana del telescopio: per la sensibilità dell'uomo occidentale «la contemplazione del silenzio totale si è trasformata in un'esperienza negativa e terrificante», forse perché la vita sociale è immersa in un universo sonoro caratterizzato sia dai suoni dell'ambiente sia dai suoni prodotti da uno specifico contesto sociale e tecnologico (forse sempre meno dai primi e sempre più dai secondi).

In questo saggio cerco di tracciare delle linee del percorso di ricerca dei paesaggi sonori in relazione a una serie di studi principalmente antropologici. Il percorso che ho scelto di seguire parte in primo luogo dal lavoro pionieristico di Schafer (1985) e dagli sviluppi successivi di Steven Feld. In questo quadro propongo una serie di temi riguardanti i paesaggi sonori e le etnogra-

1. Questo saggio intende essere in parte un contributo alla ricerca del PRIN 2015 *Ecofrizioni dell'antropocene* (coordinatore nazionale Prof. Berardino Palumbo, Università di Messina, Codice 20155TYKCM). Ringrazio Filippo Zerilli per aver incoraggiato il progetto di questa sezione tematica e averne commentato l'introduzione. Vorrei anche ringraziare i referee anonimi di *Anuac* per le loro utilissime indicazioni.

2. Pertanto rinvio a Nacci 2015.

3. Vedere i siti web: <https://itunes.apple.com/us/album/symphonies-planets-complete/id-1150330655>; <https://archive.org/details/SymphoniesOfThePlanets3>; https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2013/01nov_ismsounds (consultati il 19 gennaio 2017).

fie del suono. È un percorso di lettura attento alle implicazioni di ordine socio-culturale ed ecologico. La dimensione del mutamento sociale, del contesto di trasformazione anche territoriale caratterizza, quindi, il discorso che intendo proporre. Pertanto faccio riferimento anche a saggi non necessariamente antropologici in senso stretto ma anche storici e sociologici che ritengo interessanti e rappresentativi. Nel secondo paragrafo riprendo in sintesi i lavori di Schafer e Feld. Cerco di presentare alcune implicazioni del paesaggio sonoro in diversi contesti storici e sociali nei quali esso assume un significato politico e istituzionale, come nel caso del saggio di Alain Corbin (1994) sul conflitto tra Stato e Chiesa in Francia nel XIX secolo riguardo al ruolo delle campane. Successivamente cerco di mostrare come la trasformazione del paesaggio sonoro delle città e dei centri rurali sia mutata nel corso dell'industrializzazione, raggiungendo gli attuali livelli di invadenza sullo spazio abitato, dalle strade ai luoghi di lavoro e di consumo (cfr. il terzo paragrafo). Ho ritenuto stimolante parlare del modo in cui la città può rappresentare un ambiente sociale e uno spazio favorevole per la formazione di specifiche culture musicali professionali. In questo caso essa presenta paesaggi sonori peculiari in cui i "produttori" e "consumatori" di musica sono immersi, anche tramite la fruizione dei diversi supporti della musica registrata. L'apprendimento dei ruoli e delle competenze professionali avviene sia con l'appartenenza a istituzioni accademiche sia con la pratica, con l'apprendistato nei locali, nelle *jam session*, ecc. (vedi il quarto paragrafo).

Pur nella loro diversità i saggi citati in questo lavoro fanno pensare alla varietà di possibili articolazioni di una «etnografia del suono». Si può dire che in vario modo il loro sfondo sia quello di un'era dominata dalla pervasività della tecnologia. Su questo aspetto il riferimento è al dibattito sulla nozione di Antropocene, per indicare una nuova era caratterizzata dalla pressione delle attività umane sull'ambiente.

La nozione di *soundscape* non è condivisa in modo unanime nella ricerca antropologica contemporanea. Tim Ingold (2011: 136-139) è stato in questo senso assai critico. Tra le sue osservazioni, una in particolare riguarda la "parcellizzazione" che il concetto di paesaggio sonoro comporta: noi percepiamo con tutti i sensi e nella sua interezza lo spazio esterno al nostro corpo. Vista, udito, odorato, tatto e gusto cooperano e si sovrappongono in un modo tale da rendere inseparabili le loro funzioni. Le tre etnografie del suono presentate (si veda il quinto paragrafo) e proposte in questo numero della rivista *Anuac* condividono in vario modo sia le origini degli studi sui paesaggi sonori che le osservazioni critiche di Ingold. I tre casi etnografici, pur nella loro diversità, offrono contesti di vita sociale distanti, ma proprio per questo stimolanti.

I paesaggi sonori

Il lavoro pionieristico di Schafer (1985) ha costituito la base di una linea di studi sviluppata successivamente in alcuni ambiti dell'antropologia contemporanea⁴. Occorre partire da questo lavoro per avere una definizione di paesaggio sonoro. Per analizzare e classificare i paesaggi sonori Schafer (1985: 21) propone di tenere conto di «tre categorie»: le «toniche», i «segnali», le «impronte sonore», più i «suoni archetipi, quei suoni antichi e misteriosi, dotati spesso di un preciso simbolismo» (Schafer 1985: 21).

La tonica d'un paesaggio sonoro è costituita dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo clima: acqua, vento, foreste, pianure, uccelli, insetti, animali. [...]

I segnali sono i suoni in primo piano, ascoltati consapevolmente. [...] I propositi del nostro lavoro riguardano però lo studio dei suoni all'interno d'una dimensione collettiva e comunitaria, e ci occuperemo quindi soltanto di alcuni segnali, quelli che svolgono una funzione di avvertimento acustico, quei segnali che *devono* essere ascoltati: campane, fischi, clacson, sirene, ecc. [...]

Il termine *impronta sonora* indica un suono comunitario che possieda caratteristiche di unicità oppure qualità tali da fargli attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazione particolari (*ibidem*: 21-22).

È evidente che il concetto di paesaggio sonoro riguarda le modalità di costruzione della conoscenza dello spazio attraverso l'udito. Schafer (*ibidem*: 23-24) ritiene che, a partire dal Rinascimento, la vista ha acquisito importanza rispetto all'udito, che è passato in secondo piano, a causa dell'invenzione della stampa e della visione prospettica nella pittura. Citando gli studi di Marshall McLuhan, Schafer ritiene che l'invenzione e la diffusione dei media elettronici avrebbero riportato il senso dell'udito in primo piano. Una posizione che in McLuhan (1967) trova un forte sostegno, dato che il primo teorico dei media riteneva che la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa elettronica avrebbe riportato in primo piano l'oralità e l'udito nella comunicazione umana.

La direzione impressa dagli studi di Feld, compresi tra il campo dell'etnomusicologia e dell'antropologia culturale, vanno verso la definizione dell'«acustemologia», ovvero di una «etnografia del suono» (Feld 2008). Feld, infatti, nei suoi numerosi lavori sul campo, a cominciare da *Suono e sentimento* (2009), ha sviluppato un approccio teso a ricostruire il modo in cui le società umane costruiscono la conoscenza del loro ambiente di vita attraverso le percezioni del suono. In questo volume, realizzato dopo una lunga ricerca a Papua Nuova Guinea, Feld ha studiato come il suono degli uccelli co-

4. Per una panoramica di questi studi vedere Ronzon 2010.

stituisce un elemento centrale sia dell'estetica musicale sia della costruzione delle mappe mentali insieme ad altri suoni della foresta pluviale. Secondo Feld «la presenza degli uccelli scandisce il passare del tempo e il ciclo della socialità». Inoltre, «gli uccelli hanno un ruolo importante nel demarcare lo spazio sociale» (Feld 2009: 82). Il rapporto con il loro ambiente di vita, la foresta pluviale, ha portato la popolazione kaluli a sviluppare l'udito nella percezione dello spazio, a cominciare dal canto degli uccelli, una componente continuamente presente dei suoni della foresta:

L'adattamento alla vita nella foresta porta a sviluppare acute capacità uditivo-spaziali, che i kaluli usano con profitto, al posto della vista. Nella mia esperienza, i richiami e la vita degli uccelli costituivano l'ambito più accessibile da cui molti degli aspetti esperienziali di questo sistema percettivo erano marcati linguisticamente (*ibidem*: 83).

Il lavoro di ricerca di Feld non ha dato luogo solo ad articoli e volumi, ma è diretto a produrre registrazioni di suoni ambientali pubblicate su CD. Si tratta di registrazioni di paesaggi sonori concepiti come delle composizioni musicali con forti analogie più con la "musique concrète" che con i prodotti dell'etnomusicologia (Feld 2009: 275). Così i suoi CD sui paesaggi sonori contengono registrazioni che sono delle vere e proprie forme di "composizione" di suoni della quotidianità della vita del villaggio e della foresta circostante, come anche dei suoni delle campane delle chiese e dei campanacci di vari paesi europei⁵. A questo riguardo è interessante ricordare il ruolo sociale delle campane nella storia europea. Esso è fondamentale nel paesaggio francese, nella scansione della vita sociale e lavorativa dei centri abitati delle campagne. Nella ricostruzione storica di Corbin (1994) è evidente che il suono delle campane ha valenze non solo estetiche ma anche politiche. La lotta tra la Chiesa, le forze politiche laiche si inquadra in un processo storico nel quale lo Stato cerca di togliere potere alle autorità religiose in un campo, come quello della vita quotidiana regolato dai ritmi e dalle scansioni di cui la Chiesa è ancora titolare e di cui le campane sono lo strumento materiale. In un altro classico della storia sociale francese, Emmanuel Le Roy Ladurie (1982: 419-420) mostra che le attività diurne come il lavoro nei campi, nel villaggio e i riti religiosi (la messa, i funerali, ecc.) sono regolate dai segnali uditivi delle campane della chiesa.

5. Ascoltare, ad esempio, il CD *Rainforest soundwalks. Ambiances of Bosavi, Papua New Guinea* (Earth Ear, 2001) e *The Time of Bells. 1. Soundscapes of Italy, Finland, Greece and France* (Voxlox, 2004). Segnalo anche le composizioni eco-acustiche di David Monacchi, con i suoni di vari ambienti del pianeta: www.davidmonacchi.it/indice.htm (consultato il 20 gennaio 2017).

La trasformazione dei paesaggi sonori nel Novecento

L'avvento della rivoluzione industriale ha cambiato nel corso degli ultimi due secoli il paesaggio sonoro delle città. Lo sviluppo delle applicazioni tecnologiche, della macchina a vapore prima e poi del motore a scoppio ha introdotto nello spazio suoni nuovi e inauditi. Per i contemporanei che per primi videro (e ascoltarono) i nuovi fenomeni sociali e tecnologici l'avvento del treno e, all'inizio del Novecento, delle auto fu qualcosa di inaudito nel vero senso del termine. La Prima guerra mondiale ha rappresentato un'epoca storica nuova per l'introduzione delle nuove tecnologie (e dei nuovi rumori), sia per le nuove armi disponibili sia per i mezzi di trasporto. Nella vita quotidiana delle città l'aumento del traffico dei mezzi a motore divenne un fatto dirompente, cui si aggiunse anche l'arrivo di nuovi suoni tecnologici come quello del telefono (cfr. Pivato 2011). Del resto, è sufficiente vedere un film degli anni Settanta per osservare come gli stessi luoghi del lavoro industriale e dei servizi siano cambiati. I film nei quali compaiono le redazioni di grandi organi di stampa presentano un paesaggio sonoro dei luoghi di lavoro caratterizzato dalla presenza dei suoni molto forti delle macchine da scrivere e delle telescriventi. L'introduzione del *personal computer* ha di sicuro reso meno rumorosi questi ambienti. Mentre a guardare il documentario *Human, trop humain* di Louis Malle (1974) nell'industria automobilistica francese negli anni Settanta si resta colpiti dal livello di rumore della fabbrica, ma si resta anche stupiti della ritmicità dei suoni della catena di montaggio per come vengono registrati dalla macchina da presa e poi montati nella colonna sonora. La diffusione degli spazi urbani, delle tecnologie della comunicazione e dei trasporti ha cambiato i paesaggi sonori in cui viviamo e la possibilità di trovarsi immersi in un ambiente acustico, per così dire, "originario" appare limitata ai territori più appartati. Quando osserviamo le foto della terra dallo spazio vediamo quanto le zone di luce artificiale siano ormai diffuse nel pianeta. Riconosciamo le zone industriali e più urbanizzate dall'addensamento di punti luminosi. È facile pensare che questi rappresentino anche un addensamento di vita sociale con il suo carico di suoni e rumori. Uno dei problemi legati alla gentrificazione dei centri storici e alla loro nuova destinazione d'uso del divertimento e dell'intrattenimento è proprio l'aumento del traffico e del chiasso dovuto alla presenza di locali e di un'ingente afflusso di *city users* esterni. In questo modo, ad esempio nel caso del quartiere di Trastevere a Roma è possibile distinguere una Trastevere serale e notturna da una Trastevere diurna, maggiormente caratterizzata dai ritmi della vita quotidiana e lavorativa (cfr. Scarpelli, Cingolani 2013).

Secondo Schafer un tempo era possibile immergersi in luoghi in cui i suoni estranei non arrivavano, in cui ci si poteva addentrare in spazi acustici caratterizzati dalla presenza dei suoni della natura:

Nel passato esistevano dei santuari muti, dove chiunque soffrisse di affaticamento sonoro poteva rinchiudersi per rimettere ordine nella propria psiche. Si trovavano nelle foreste, in mare aperto o in località di montagna, piene di neve, in inverno. Si alzavano gli occhi verso le stelle, si osservava il volo silenzioso degli uccelli e si era in pace (Schafer 1985: 349).

Oggi esperienze di questo genere sono ancora possibili ma, probabilmente, solo in contesti territoriali specifici, in particolare rurali, oppure, comunque, in luoghi, per certi aspetti abbandonati dagli usi abitativi e produttivi; oppure, ancora, lontani da insediamenti urbani e industriali.

Trevor Cox, ingegnere acustico inglese, ha viaggiato per il pianeta per studiare «le meraviglie sonore del mondo», cioè luoghi in cui è ancora possibile ascoltare suoni non influenzati dalle fonti di rumore urbano o industriale. Cox ritiene che dovremmo cercare di esplorare il mondo «superando il predominio visivo della vita moderna e utilizzando gli altri sensi: l'udito, l'odorato e il tatto» (Cox 2015: 71). L'esperienza sensoriale del mondo esterno e soprattutto il ricorso all'udito è capace di risvegliare un'attitudine diversa nella scoperta del mondo esterno. Forse per questo il lavoro di Cox ha preso la forma di itinerari sonori⁶. Il tema delle «passeggiate sonore» («soundwalk») si deve ad alcune proposte con le quali Schafer riteneva di poter educare la nostra percezione dei paesaggi sonori presenti negli ambienti di vita sia urbani sia rurali. Un'educazione al suono che poteva portare a individuare anche negli spazi marginali di una città un paesaggio sonoro appartato rispetto ai suoni del traffico automobilistico, aereo e industriale. In tutta evidenza, l'«inquinamento acustico» pervade la vita quotidiana; tuttavia, anche in una città come Londra è possibile incontrare un piccolo spazio come quello della zona pedonale della British Library costruito per essere «un'oasi acustica». Le passeggiate sonore, insomma, possono costituire una pratica con la quale sviluppare una percezione attenta dei singoli suoni e delle differenti fonti anche negli spazi urbani (cfr. Cox 2015, *passim*).

Brandon Labelle (2011) ha portato avanti, invece, una ricerca diversa: ha descritto i luoghi e gli spazi in cui la popolazione della Terra è maggiormente coinvolta nel corso della sua vita quotidiana e lavorativa: gli spazi del lavoro, del consumo, della detenzione, e poi le strade, la metropolitana, ecc.

6. Cfr. Bucchi 2017; il blog di Trevor Cox *The Sound Blog*, <https://acousticengineering.wordpress.com> (consultato il 24 gennaio 2017).

Schafer aveva notato come il mondo industriale ha riempito di suoni ogni ambito della vita sociale, fino a investire gli spazi del consumo, tra i più significativi della vita quotidiana nell'epoca contemporanea. Oggi la parola «muzak» non indica solo la musica di sottofondo che si incontra in hotel, ascensori, aerei, grandi centri commerciali. Muzak è anche sinonimo di musica ordinaria, di consumo e scarsa qualità artistica. Muzak Corporation, come è noto, era la denominazione dell'azienda americana nata nel 1922 per opera di George Owen Squier, il primo a individuare possibili usi della musica nei luoghi di lavoro e di consumo⁷. Una musica registrata da diffondere in questi spazi col proposito di rilassare e creare uno spazio ovattato dove non potessero arrivare i rumori della strada. Muzak era al tempo, come del resto oggi, una musica diffusa a un volume adatto a costituire uno sfondo sonoro per l'ascolto distratto e, nello stesso tempo, creare un ambiente quieto con un repertorio costituito da canzoni di musica leggera, spesso delle più popolari, e arrangiamenti di composizioni jazz. Un rappresentante di questo settore dell'industria musicale è Ray Conniff, compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra americano da 70 milioni dischi. Conniff è tra gli anni Cinquanta e Sessanta un musicista molto prolifico; la sua orchestra suona arrangiamenti di canzoni americane e brasiliane, standard jazz e temi tratti dal repertorio classico (Chopin, Čajkovskij, Grieg) caratterizzati da un impasto di voci maschili e femminili con gli strumenti a fiato. La muzak diventa una musica per ambienti, che caratterizza gli spazi sia per le loro funzioni sia per le modalità con cui le persone li frequentano, diventando una forma di «architettura del suono» che permea fortemente la vita quotidiana (cfr. Labelle 2011: 170-185).

Risulta evidente che l'espansione capillare di un sistema sonoro e di suoni prodotti dalla tecnologia può essere inquadrato nel processo di formazione dell'Antropocene, parola oggi assai "trendy" in antropologia. Tra i neologismi contemporanei riguardanti il dibattito sull'esistenza o meno di una nuova era geologica caratterizzata dalla trasformazione dell'intero ecosistema terrestre da parte delle attività umane, a mio avviso, è più adatto il termine «Capitalocene» usato da Jason Moore (2016). Il Capitalocene è l'era caratterizzata dall'organizzazione economica, tecnologica e politica propria del capitalismo così come si viene a configurare dagli inizi dell'età moderna e lungo le fasi di rivoluzione industriale dalla seconda metà del Settecento in poi. Il Capitalocene è l'epoca in cui il capitalismo ha preso la forma di una specifica modalità di organizzazione della natura definibile in termini di «ecolo-

7. Cfr. Marconi 2001: 675-678, 681-683; Fabbri 2008: 330 e sgg.

gia-mondo». Da questo punto di vista si può dire che il paesaggio sonoro del mondo in cui viviamo appare caratterizzato in modo pervasivo dalla trasformazione tecnologica e dal suo universo sonoro.

In questo senso mi sembrano rappresentative le ricerche condotte da Setha Low (2017) sugli spazi di vita quotidiana nelle città. L'ambiente sonoro («sonic environment») urbano è caratterizzato da una estrema ricchezza, come, ad esempio, nel caso di un mercato di Brooklyn e di una stazione di bus di Tel Aviv. In entrambi i casi individui e gruppi producono una «atmosfera affettiva» («affective atmosphere») caratterizzata dall'emissione di musica registrata nello spazio attraverso la radio e i video. Nonostante la varietà dei segnali sonori si distinguono gli elementi caratterizzanti una dimensione di appartenenza comune come la musica portoricana e il cibo nel mercato di Brooklyn, capace di attrarre anche gli emigrati di altri paesi latino-americani. I suoni e i rumori della stazione dei bus di Tel Aviv rendono questo luogo uno spazio di «translocalità» («translocality»). Tutti sono di passaggio: alcune persone sono in attesa di una corriera o fanno acquisti, altri prendono un caffè e consumano un pasto, altri ancora seguono un sermone o partecipano a un karaoke. In particolare, col karaoke interagiscono passeggeri filippini e israeliani, che cantano insieme canzoni israeliane. Anche in questo caso la musica appare come un elemento centrale dell'ambiente sonoro capace di creare una atmosfera affettiva e di contribuire a riprodurre una rete di relazioni transnazionali (cfr. Low 2017: 156-202).

I paesaggi sonori della città e le sue culture musicali

Propongo ora un allargamento della nozione di paesaggio sonoro per capire il contesto di alcune subculture professionali musicali contemporanee, in particolare la musica della tradizione afroamericana. La città appare come il contesto territoriale di riferimento di questi fenomeni culturali, con un paesaggio sonoro fatto di circolazione di prodotti della musica registrata (vinili, musicassette, CD ecc.), luoghi di consumo della musica (locali, teatri), stazioni radio e TV locali. In certi casi può diventare il luogo di elezione di stili e correnti musicali specifiche e che ne caratterizzano il paesaggio sonoro.

La città appare come un «habitat promettente» per la creatività, e in particolare per la creatività musicale, data la presenza di una «massa critica» di produttori e fruitori. Le città, secondo Ulf Hannerz, «più di altri luoghi umani, [sono] un luogo di scoperte e sorprese, più o meno piacevoli». La loro storia è quella di «luoghi di produzione culturale di inusuale vivacità» (Hannerz, 1998: 225-226). La densità di popolazione delle metropoli non è irrilevante

per la formazione di vari processi socio-culturali. La divisione e la specializzazione del lavoro nelle grandi aree urbane possono rendere possibili l'addensarsi «in uno spazio relativamente ristretto» di «una concentrazione inusuale di fruitori». La città può generare le condizioni per un sostegno a un «un insieme di produttori più o meno specializzati di significati e forme culturali». Se le persone con «inclinazioni prospettive simili» si incontrano, essa diventa il luogo della «proliferazione di sottoculture». Il caso dei *beat* negli anni Cinquanta e Sessanta e del jazz mostrano che «là dove si formano all'interno di un apparato culturale subculture di professionisti» si produce «un pubblico disposto a fornire sostegno materiale», per quanto il riconoscimento alle forme di creatività avvenga prima di tutto da parte della subcultura di riferimento (Hannerz 1998: 261-263). La città, inoltre, rappresenta uno dei luoghi in cui prendono forma i processi di creolizzazione tra centro e periferia. L'approccio di Hannerz mostra come le culture locali siano abbastanza forti da «costringere la cultura espansionista del centro a un compromesso» (Hannerz 2001: 127). Ritengo che la prospettiva di Hannerz sui processi di creolizzazione possa rappresentare il quadro di riferimento del composito ambiente musicale di Accra raccontato da Feld (2012).

Problematizzando le nozioni di «subcultura» e di «microcultura» provo a pensare ai musicisti di cui parlano Eitan Wilf, Robert R. Faulkner, Howard S. Becker e Steven Feld come membri di una subcultura professionale molto ampia, incapsulata in una scala di vita sociale compresa tra le quattro «cornici» della forma di vita, dello Stato, del movimento e del mercato; subculture che convivono con altre in un «mosaico» che si ricompone in una più vasta formazione sociale. Possiamo provare a usare il concetto di microcultura in relazione a insiemi di significati condivisi «legati a esperienze, ambienti ed eventi specifici, in stessa misura condivisi» (cfr. Hannerz 1998, *passim*).

Alcuni cenni sulla diffusione mondiale del jazz si rendono necessari per inquadrare il paesaggio sonoro che costituisce lo sfondo delle ricerche citate in questo paragrafo.

Nella diffusione del jazz nel corso del Novecento le città hanno avuto un ruolo fondamentale sia per le prime tournée dei musicisti afroamericani in Europa e in altre regioni del mondo, sia per la circolazione dei dischi (Shipton 2011: 377). Stefano Zenni sostiene che il pubblico presente in Europa, in Australia, in Sudafrica entrò in contatto con la musica nera contemporaneamente a quello americano (Zenni 2012: 149 e sgg.). Il musicista Sidney Bechet ha rappresentato un pioniere e un ponte tra il jazz e il pubblico europeo. Negli anni Venti Bechet suona a Londra, Parigi, Roma, San Pietroburgo, Mo-

sca. Oltre Chicago e New York. Le città di maggiore diffusione, tra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta sono: Londra, Parigi, Berlino, Roma, Mosca, Johannesburg, Bombay, Calcutta, Shanghai⁸. In Gran Bretagna il blues e il jazz arrivano con le prime tournée dei più noti musicisti e con i dischi provenienti dagli USA attraverso le città portuali come Liverpool e con i militari americani presenti sul territorio britannico⁹. Agli inizi del Novecento, le località turistiche dell'Inghilterra meridionale hanno un paesaggio sonoro composito. Ovviamente si tratta di musica da ballo e di intrattenimento. A Brighton, ad esempio, i musicisti afroamericani si fanno notare per quella che, all'epoca, viene considerata una musica molto rumorosa (cfr. Gibson, Connell 2005: 5)

Faulkner e Becker (2009) descrivono il lavoro di un particolare tipo di musicista di jazz: i musicisti che ogni giorno e ogni sera, negli Stati Uniti, suonano ogni genere di canzone popolare nei bar, nei club, nei ristoranti e nelle feste private mentre il pubblico mangia, beve, balla, chiacchiera. Non deve stupire che gli autori, due celebri sociologi, conoscano così bene questa variegata e ampia collettività musicale. Becker è un pianista, da giovane è stato allievo di Lennie Tristano, mentre Faulkner è un trombettista¹⁰. Il repertorio di questi musicisti è fatto di un insieme di standard jazz, brani popolari, musiche etniche e ogni genere di musica che essi hanno imparato durante l'esperienza del suonare in pubblico. Si tratta di brani che vengono dalla tradizione musicale popolare americana, come da autori di canzoni per il grande pubblico; inoltre, si tratta di composizioni di noti jazzisti ma anche di brani inventati sul momento durante la performance. Il repertorio di questi musicisti è aperto a nuovi prestiti, anche perché sono le stesse condizioni del lavoro a richiedere capacità di apprendimento per un pubblico sempre nuovo che essi possono incontrare nelle feste di matrimonio in cui sono stati ingaggiati: americani di origine ebraica, italiana, polacca, siriana, greca, ecc. Così, per rispondere alle aspettative di un pubblico variegato, i musicisti hanno dovuto introdurre nel loro repertorio canzoni rock e pop, come a suo tempo i principali brani della bossa nova. Oltre ai dischi, le stazioni radio specializzate hanno rappresentato un mezzo di apprendimento basilare di un vasto e differenziato repertorio. Il gruppo, che può essere anche variabile nella sua composizione, necessita di ritrovarsi attorno a una serie di temi condivisi. Faulkner e Becker sostengono che l'industria musicale popolare americana

8. Cfr. Shipton 2011: 377-422, 968-1023; Zenni 2012: 151-152; Gioia 2013: 485-511.

9. Cfr. Sparti 2007: 134; Martorella 2009: 288; Shipton 2011: 384-386, 579.

10. In un video su YouTube è possibile vedere una jam session con Faulkner, Becker e altri durante un convegno della American Sociological Association: www.youtube.com/watch?v=aMAjVtpz88o (consultato il 20 gennaio 2017).

abbia prodotto tra il 1900 e il 1950 migliaia di canzoni, un enorme serbatoio dal quale attingere per costruire un repertorio comune. Becker dispone di un book con circa 600-700 partiture dal quale attingere nel momento del bisogno. Mentre, secondo vari musicisti intervistati, un jazzista competente dovrebbe conoscere un repertorio di circa 300 brani. Nella pratica quotidiana dei gruppi c'è un musicista che ha il compito di "chiamare" il brano musicale da suonare. Se qualcuno dei musicisti non conosce il pezzo o non ha la partitura in poche decine di secondi avviene una "micronegoziazione" basata sullo scambio di sguardi e gesti e l'osservazione delle dita del pianista sullo strumento. Insomma, i musicisti possono suonare insieme perché conoscono un repertorio che funziona da modello comune¹¹.

La ricerca di Eitan Wilf (2014) si è svolta in due note istituzioni di insegnamento del jazz a Boston e a New York. La competenza in campo musicale ha ricoperto un ruolo fondamentale, dato che l'autore è antropologo e trombettista. Quindi Wilf ha potuto seguire i corsi, e, nello stesso tempo, effettuare la ricerca all'interno dell'istituzione. Un posizionamento che ha mostrato grandi vantaggi: per le sue abilità musicali e come studente in via di specializzazione ha potuto interagire, suonando, con gli altri musicisti. Il problema affrontato nel volume riguarda una sorta di paradosso che verterebbe sul modo in cui l'insegnamento universitario cerca di istituzionalizzare la creatività di una cultura musicale come quella del jazz così fortemente caratterizzata dalla pratica. Wilf sostiene che l'insegnamento del jazz ha due finalità: produrre musicisti capaci di relazionarsi con la domanda di mercato e, per gli studenti che non dovessero riuscire ad avere una carriera come musicisti, lavorare in vari settori professionali del comparto musicale. Wilf sostiene che l'insegnamento del jazz produce musicisti competenti e una produzione musicale standardizzata di alto livello. Tuttavia, le possibilità per gli studenti di praticare il jazz al di fuori dell'istituzione sono sempre più limitate e le stesse istituzioni sembrano produrre professionisti competenti ma non necessariamente creativi e innovativi. Nel corso dei loro studi essi assumono, insomma, il profilo professionale che l'industria musicale appare più disposta ad accogliere. Wilf nota che anche nel jazz è fondamentale l'apprendimento mediante la pratica e l'incorporazione, nonostante la formalizzazione dell'insegnamento. Spesso l'autore dice di aver percepito nell'analisi e nella ripetizione delle trascrizioni di brani improvvisati dei grandi musicisti una sorta di atteggiamento da "esegesi religiosa". Tuttavia, l'ascolto, la trascrizione dei brani e la conoscenza più vasta possibile di un repertorio musicale, continuano ad essere centrali nell'apprendimento, insieme alla pratica

11. Cfr. Faulkner, Becker 2009, *passim*.

dell'improvvisazione del suonare in gruppo. Docenti e studenti intervistati ritengono che, in particolare, sia assolutamente formativa l'immersione in un ambiente lavorativo e musicale afroamericano: un'immersione in un ambiente musicale totalmente nero¹². A questo riguardo, Rick, un docente di musica bianco sulla settantina, sostiene: «Believe me, I spent three years with [X] – I didn't hear English spoken for three years. I didn't see white people for three years. I spent three years in a totally black environment» (Wilf 2014: 111).

Il cosmopolitismo del jazz ad Accra è il tema del vivacissimo volume di Feld (2012) dedicato ai suoi cinque anni musicali in Ghana. Feld racconta di aver vissuto in un quartiere socialmente e culturalmente molto vario e di aver incontrato gli esponenti di una scena musicale africana e americana, caratterizzata dall'influenza della musica di John Coltrane, Elvin Jones, Pharoah Sanders, Albert Ayler, Eric Dolphy. In particolare, Nii Noi, un musicista locale inventa gli «afrifones», strumenti musicali di sua fabbricazione ottenuti combinando elementi africani, asiatici ed occidentali e costruiti utilizzando materiali naturali, sintetici e persino di risulta. Egli ha avuto una formazione aperta ai contributi dell'avanguardia britannica degli anni Sessanta-Settanta, dato che per un periodo è entrato in contatto con vari musicisti molto attivi in quell'epoca. Tra i conducenti di autocarri si è sviluppato un nuovo genere musicale. Feld racconta che negli anni Sessanta il governo vietò l'uso dei carri per gli spostamenti interni alla città; di conseguenza i minibus col tempo si sono molto diffusi. L'associazione dei conducenti ha creato il «por por», che indica sia lo strumento che il genere musicale. Lo strumento è un clacson a tromba; i funerali sono gli eventi nei quali la banda di suonatori di clacson a tromba viene impiegata¹³.

Soundscape ed etnografie del suono

Questa sezione tematica presenta alcuni contributi di ricerca sui paesaggi sonori esplorandoli da diversi punti di vista. Alcuni di questi saggi erano presenti nella sessione *Soundscape* del convegno dell'Associazione Nazionale Universitaria Antropologi Culturali (ANUAC) tenutosi all'Università di Bolzano nel novembre del 2015¹⁴.

I tre saggi presenti in questo numero di *Anuac* si collocano ciascuno all'interno una problematica particolare dei paesaggi sonori. Il loro approccio è etnografico: partono, insomma, da un terreno di ricerca; in vario modo

12. Cfr. Wilf 2014, *passim*.

13. Cfr. Feld 2012, *passim*.

14. La sessione era coordinata da chi scrive e ha avuto il privilegio di avere come discussant Steven Feld.

si ricollegano ai lavori fondativi sia di Schafer sia di Feld ma adottano anche una prospettiva critica alla luce delle osservazioni di Ingold sulle insufficienze della nozione di soundscape. Gli ambiti di ricerca sono quanto mai diversi. Francesco Ronzon si occupa degli ambienti sonori di un pellegrinaggio voodoo a Haiti; Massimiliano Minelli affronta il problema degli uditori di voci incontrati presso le strutture mediche di una città dell'Umbria; Francesco Bachis descrive la rilevanza comunicativa del silenzio nell'intervista etnografica. Le tre ricerche trattano i materiali etnografici tenendo in considerazione il fatto che i paesaggi sonori non possono essere astratti dall'insieme delle altre percezioni sensoriali di cui il corpo umano dispone e che rendono possibile la strutturazione della conoscenza e l'operatività nel mondo (la vista, l'olfatto, il tatto, il gusto). Tutti siamo tentati di considerare il "paesaggio" (quello percepibile con la vista) e il "paesaggio sonoro" (quello percepibile con l'udito) come dei fenomeni concreti e già "pronti" per i nostri usi interpretativi, già strutturati nelle loro possibili interpretazioni. In realtà, i paesaggi sonori, come i "paesaggi della vista" sono tali sulla base dei nostri canoni percettivi ed estetici. È vero, come ha affermato Gérard Lenclud (1995: 4-5), che la parola paesaggio rinvia a «due livelli di realtà [...]. Il paesaggio è prima di tutto [...] una distesa di spazio che si offre alla vista ma che, nella sua materialità, preesiste allo sguardo suscettibile di abbracciarla».

Inoltre, egli precisa:

Non c'è paesaggio senza osservatore [...] Il paesaggio è un luogo, ma un luogo isolato dallo sguardo; un sito, ma un sito contemplato; uno spazio, ma uno spazio inquadrato; [...] un ritaglio del mondo, ma un ritaglio con un significato (*ivi*).

Allo stesso modo Michael Jakob ritiene che il paesaggio rimandi «a tre fattori essenziali o condizioni *sine qua non*»:

1. A un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto);
2. Alla natura (nessun paesaggio senza natura);
3. A una relazione tra i due, soggetto e natura, [...] (nessun paesaggio senza *contatto, legame, incontro* tra il soggetto e la natura (Jakob 2009: 30-31).

I paesaggi sonori, insomma, esistono dal punto di vista percettivo e comunicativo sulla base di una socialità che non solo contribuisce a crearli ma anche a interpretarli.

Sembra chiaro, dunque, che lo studio dei paesaggi sonori, non può essere separato dal resto dell'apparato sensoriale umano che rende il lavoro sul campo fortemente caratterizzato dall'esperienza corporea dell'etnografo. Il complesso degli organi di senso (non solo l'udito e la vista ma anche l'olfatto

e il tatto) – ciò che Low e altri studiosi chiamano «sensorium» – interviene nella comprensione dell'insieme degli elementi materiali di uno spazio in tutta la sua ricchezza e varietà (cfr. Low 2017: 100-101).

Seguendo Schafer si potrebbe dire che il silenzio assoluto non esiste. Schafer ha tra i suoi riferimenti l'opera di John Cage, il quale sostiene nel suo volume del 1961:

Ovunque ci troviamo, quello che sentiamo è in gran parte rumore. Quando lo ignoriamo, ci disturba. Quando gli prestiamo ascolto, lo troviamo affascinante. Il frastuono di un camion che corre a ottanta all'ora. Le scariche elettrostatiche alla radio. La pioggia. Noi vogliamo catturare e controllare questi rumori, usarli non come effetti sonori bensì come strumenti musicali (Cage 2010: 8).

E quando dovessimo trovarci in un ambiente insonorizzato sentiremmo comunque la pulsazione del nostro cuore e il ritmo del respiro (Schafer 1985: 353). Per alcune categorie di persone forse il silenzio non esiste neppure nella propria mente, come possiamo vedere nel saggio di Minelli sugli uditori di voci.

Cartografare paesaggi sonori di Massimiliano Minelli è forse il contributo più estremo o, se vogliamo, anomalo rispetto agli studi sui paesaggi sonori; ma in questo risiede il suo ruolo significativo. Il saggio descrive gli incontri e i discorsi degli uditori di voci riuniti in associazioni e nella loro interazione con le strutture sanitarie pubbliche; rappresenta da questo punto di vista un caso rilevante di restituzione della ricerca alle persone che l'hanno resa possibile. Parlo di un caso estremo perché sebbene si tratti di «un paesaggio vocale inaccessibile agli altri» esso fa parte integrante della dimensione sonora della vita quotidiana e lavorativa delle persone. Interagisce, talvolta in modo molesto e magari invalidante, talvolta come sottofondo con i suoni, le musiche e i rumori “reali” dell'ambiente di vita in cui gli uditori sono immersi. Un uditore ha trovato nell'uso di un iPod, contenente una compilation di cantanti italiane, uno strumento per poter limitare la presenza delle sue voci femminili.

Francesco Bachis nel suo saggio *Un silenzio pieno di rumori* analizza la presenza di silenzi (e di rumori di fondo) nell'intervista videofilmata. Si tratta di silenzi e di suoni che hanno un significato comunicativo e che intervengono nell'interazione tra il ricercatore e l'intervistato (che è anche un narratore). L'autore sostiene che si tratti di elementi sonori generalmente trascurati e ignorati durante la ricerca. Rifacendosi al «silenzio pieno di rumore» di Cage Bachis classifica i suoni in base alle tre categorie elaborate da Schafer (toniche, segnali, impronte sonore). Si può dire che il silenzio intervenga nell'intervista etnografica nell'ambito di un contesto comunicativo specifico

e nella «*dimensione d'uso del linguaggio*» (Cannada Bartoli 2009: 22)¹⁵. Il saggio di Keith Basso (1970) sul silenzio nella cultura Apache, mostra come l'astenersi in certi casi dal discorso nel corso dell'interazione sociale è una scelta consapevole quando lo status dei partecipanti è ambiguo, non chiaro e quando questa interazione è incerta e imprevedibile. È evidente che intervengono elementi extra-linguistici nel dare luogo ai silenzi. Le situazioni sono numerose: nell'interazione con estranei, nelle prime fasi di un corteggiamento, nell'incontro con una persona anziana e con la quale si ha una relazione di rispetto. Di recente il tema del silenzio nella comunicazione e nella ricerca etnografica è stata ripreso da Elo-Hanna Siim e Pilha Maria Seljamma (2016). Il saggio di Bachis in vario modo si inserisce in questa problematica. In questo caso il silenzio interviene spesso durante l'intervista: il narratore, si ferma, cerca le parole, scava nella memoria, è preso dall'emozione nel ricordare momenti centrali o dolorosi della sua vita (e della collettività).

Il saggio di Francesco Ronzon, *Il serpente e la Madonna*, descrive la dimensione sonora di un luogo di culto durante un pellegrinaggio. Ci troviamo in una scena rituale caratterizzata dalla creolizzazione linguistica, religiosa e musicale. Il pellegrinaggio verso il luogo di culto ha una partecipazione sia cattolica sia *voudou*. Le componenti dell'universo sonoro sono molteplici: la musica registrata e riprodotta (ad esempio di origine statunitense) e la musica eseguita dal vivo, le voci dei mercati di strada e delle arene per il combattimento dei galli; le risa, i canti delle funzioni religiose cattoliche; i canti, le danze, i tamburi, i suoni della foresta e del sottofondo sonoro delle cascate sede del culto. Nella puntuale ricostruzione di Ronzon, l'insieme dei suoni sono percepiti, prodotti e vissuti dagli attori sociali come elementi di un sistema culturale di cui interpretano i significati di volta in volta riguardanti le appartenenze religiose, di ceto, di gusto musicale.

15. Numerosi altri studi hanno approfondito le forme di organizzazione del silenzio in specifici contesti istituzionali e religiosi. Il silenzio, un modo regolato e codificato di astenersi in certi momenti della giornata dal produrre suoni e dal parlare, assume un significato comunicativo molto forte. Corbin (2016), storico francese, ha mostrato come il silenzio sia un prodotto sociale e culturale, il frutto insomma di una vera e propria forma di costruzione propria di varie epoche storiche e di vari assetti istituzionali. La ricerca del silenzio è centrale nei culti religiosi e nella meditazione come anche delle istituzioni educative del mondo di religione cristiana. Il lavoro etnografico di Francesca Sbardella (2015: 24-63), presso i conventi delle suore di clausura, mostra come il silenzio, non sia una forma di "vuoto". Esso costituisce, anzi, una dimensione piena e codificata della vita quotidiana di un convento. È un «silenzio abitato», regolato sia come «suono-parola» sia come «suono-rumore». I momenti, per così dire, "sonori" della giornata, in cui è possibile parlare, pregare e partecipare alle attività liturgiche, scandiscono la giornata in modo fortemente strutturato.

I riferimenti alla musica registrata sono presenti in vario modo nei tre saggi. Vorrei soffermarmi, in conclusione, su questo aspetto. Come altri generi musicali nati nella seconda metà del Novecento (si pensi alla diffusione globale del punk), la pratica dell'hip hop si è estesa e indigenizzata, anche dal punto di vista linguistico, in numerose parti del mondo. Questo esempio mi dà modo di ricordare sia il ruolo delle tecnologie di riproduzione del suono nella diffusione globale delle diverse forme di *popular music* e della loro "indigenizzazione" in diversi contesti socio-culturali. Come il punk, lo ska, e prima ancora il rock, la diffusione dell'hip hop è avvenuta attraverso la radio e il disco, spesso accompagnata dalla presenza di basi militari americane in Europa con le loro radio. I riferimenti bibliografici potrebbero essere numerosi e rinvio almeno al caso della nascita della scena hip hop di Marsiglia e di Francoforte (cfr. Sberna 2001; Bennett 1999a). Non è raro incontrare nelle città europee ragazzi che improvvisano un *rap* nella loro lingua (spagnolo, francese, ecc.); si tratta di un genere che è da tempo diventato un'arte musicale popolare e spesso i suoi testi riguardano i problemi dei giovani, la disoccupazione, ecc. (cfr., ad esempio, Sberna 2001; Lutz 2010). Béatrice Sberna sostiene che l'hip hop di Marsiglia ha rappresentato un processo di creazione di una «comunità immaginata», legata a una idea di città dalle molteplici componenti etniche, linguistiche, religiose; una città nata e sviluppata nel tempo con l'apporto di diverse componenti mediterranee (quella greca, originaria dell'antichità, e poi francese, italiana, corsa, nordafricana). Per certi aspetti la collettività di chi pratica hip hop non è facilmente riassumibile nelle nozioni di subcultura o di neo-tribù metropolitana (cfr. Bennett 1999b). La "youtubizzazione" della musica è, ad esempio, centrale tra i rapper londinesi che producono testi politici e religiosi (cfr. Berrocal 2015). La diffusione del hip hop tra i ragazzi è avvenuta nel corso degli anni Novanta attraverso i canali specializzati della TV. Tuttavia, oggi è YouTube il canale preferenziale per la fruizione e la diffusione di questa musica. Nel caso delle conversioni religiose di vari rapper all'Islam appare rilevante il ruolo assunto dalla circolazione di audiocassette provenienti dall'Egitto¹⁶. L'uso dell'iPod è connesso alla fruizione personale della musica nella vita mobile metropolitana; ma in un certo senso crea una sorta di "sordità" a causa dell'isolamento dall'ambiente esterno.

Questo fatto porta a considerare un altro elemento in comune fra i tre saggi presenti in questa sezione tematica. Il paesaggio sonoro dei dispositivi personali quali i lettori di musica digitale come l'iPod e altre forme di musica

16. La circolazione delle audiocassette ha notoriamente dato un forte contributo alla diffusione delle diverse forme di *popular music* ed è stata molto forte in vari paesi in via di sviluppo superando di molto la diffusione degli LP prima e dei CD dopo (cfr., tra gli altri, Cerchiari 2001; Middleton 1994; Barber, Waterman 1995).

registrata è un aspetto più volte citato. Le «vite mobili» della contemporaneità sono sostenute anche dalla possibilità di usare «tecno-oggetti» come smartphone, lettori MP3, ecc. Queste «mobilità miniaturizzate» consentono di ricreare, appunto in mobilità, un universo sonoro (e visivo) continuamente interconnesso. Permettono, infatti, di usufruire della rete web anche in mobilità, di ascoltare-vedere video su YouTube, di ascoltare la propria musica, di essere sempre connessi attraverso i social network, gli SMS (e, ovviamente, le telefonate). Consentono, insomma, di portare con sé il proprio mondo affettivo e sociale di riferimento (cfr. Elliott, Urry 2013: 13-45). Come prima l'autoradio nelle automobili e poi il lettore a cassette Walkman della Sony, tali dispositivi forniscono un paesaggio sonoro personale e piacevole che ha il compito di escludere i suoni e i rumori dell'ambiente circostante¹⁷. In questo senso, la sezione tematica *Paesaggi sonori e etnografie del suono* intende offrire un contributo alla lettura plurale e situata della nozione di *soundscape*. Le etnografie qui presentate si muovono entro il quadro di una «etnografia del suono» che affronta il tema dei paesaggi sonori in un contesto globalmente segnato dalla pervasività della tecnologia e dal suo impatto sull'universo percettivo complessivo, con l'obiettivo di sfuggire al rischio di "parcelizzazione" sensoriale che il concetto di *soundscape* comporta. Se Cage ci insegna che il «silenzio eterno» di Pascal come «esperienza negativa e terrificante» non "esiste", compito dell'antropologia è interpretare, in uno con gli altri sensi, le forme situate del sentire e dell'ascoltare nei diversi contesti.

17. Cfr. Bull 2008; Fabbri 2008: 310-312; Cox 2015: 34.

REIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barber, Karin, Christopher Waterman, 1995, Traversing the global and the local: Fújì music and praise poetry in the production of contemporary Yorùbá popular culture, in *Worlds apart. Modernity through the prism of the local*, Daniel Miller, ed, London, Routledge: 240-62.
- Basso, Keith, 1970, To give up on words: Silence in Western Apache culture, *Southwestern Journal of Anthropology*, 26, 3: 213-230.
- Bennett, Andy, 1999a, Hip hop am main: The localization of rap music and hip hop culture, *Media, Culture & Society*, 21: 77-91.
- Bennett, Andy, 1999b, Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste, *Sociology*, 33: 599-617.
- Berrocal, Emilio Giacomo, 2015, *Nel treno dell'Antropocene: Video-clip come logica culturale occidentale*, comunicazione presentata nella sessione *Soundscape* del convegno *Ambienti di vita e ambienti immaginati. Nuove sfide dell'antropologia*, IV Convegno Biennale ANUAC, Libera Università di Bolzano, Bolzano, 5-8 novembre 2015.
- Bucchi, Massimiano, 2017, L'uomo che va a caccia del suono perfetto, intervista con Trevor Cox, *la Repubblica - Robinson*, 22 gennaio 2017: 8-9.
- Bull, Michael, 2008 [2003], Paesaggi sonori dell'automobile: Uno studio critico della macchina come abitazione, in Michael Bull, Les Back, a cura di, *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Milano, il Saggiatore: 230-247.
- Cage, John, 2010 [1961], *Silenzio*, Milano, Shake Edizioni.
- Cannada Bartoli, Vincenzo, 2009, *Antropologia e linguistica*, Roma, Carocci.
- Cerchiari, Luca, 2001, *Il disco. Musica, tecnologia, mercato*, Sansoni, Milano.
- Corbin, Alain, 1994, *Les Cloches de la Terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel.
- Corbin, Alain, 2016, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel.
- Cox, Trevor, 2015 [2014], *Pianeta acustico. Viaggio fra le meraviglie sonore del mondo*, Bari, Dedalo.
- Elliott, Anthony, John Urry, 2013 [2010], *Vite mobili*, Bologna, il Mulino.
- Fabrizi, Franco, 2008, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore.
- Faulkner, Robert R., Howard S. Becker, 2009, "Do you know...?" *The Jazz repertoire in action*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Feld, Steven, 2008 [2003], Un'acustemologia della foresta pluviale, in Michael Bull, Les Back, a cura di, *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Milano, il Saggiatore: 125-141.

- Feld, Steven, 2009 [1990], *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Milano, il Saggiatore.
- Feld, Steven, 2012, *Five musical years in Ghana. Jazz cosmopolitanism in Accra*, Durham, Duke University Press.
- Gibson, Chris, John Connel, 2005, *On the road again. Music and tourism*, Clevedon, Channel View Publications.
- Gioia, Ted, 2013 [2013], *Storia del jazz*, Torino, EDT.
- Hannerz, Ulf, 1998 [1992], *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Bologna, il Mulino.
- Hannerz, Ulf, 2001 [1996], *La diversità culturale*, Bologna, il Mulino.
- Ingold, Tim, 2011, *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*, London, Routledge.
- Jakob, Michael, 2009, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino.
- Labelle, Brandon, 2011, *Acoustic territories. Sound culture and everyday life*, London, Continuum International Publishing Group.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, 1982, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard.
- Lenclud, Gérard, 1995, Ethnologie et paysage, in *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologiques des paysages*, Claudie Voisenat, ed, Paris, Editions de la Maison de Sciences de l'Homme: 3-17.
- Low, Setha, 2017, *Spatializing culture. The ethnography of space and place*, New York, Routledge.
- Lutzu, Marco, 2010, La musica nella scena: Cooperazione e competizione nel rap in Sardegna, in *Cooperazione, competizione, invidia*, Franco Lai, a cura di, Roma, CISU: 47-60.
- Marconi, Luca, 2001, Muzak, jingle, videoclip, in *Enciclopedia della musica*, vol. I. *Il Novecento*, Jean-Jacques Nattiez, a cura di, Torino, Einaudi: 675-700.
- Martorella, Vincenzo, 2009, *Il Blues*, Torino, Einaudi.
- McLuhan, Marshall, 1967 [1964], *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore.
- Middleton, Richard, 1994 [1990], *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli.
- Moore, Jason W., 2016, Introduction. Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism, in Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: 1-11.
- Nacci, Bruno, 2015, *Il silenzio dell'infinito. Un frammento di Pascal*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice.
- Pascal, Blaise, 2014 [1670], *Pensieri*, a cura di Adriano Bausola, Milano, Bompiani (trad. di Jacques Chevalier, 1954).
- Pivato, Stefano, 2011, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna, il Mulino.

- Ronzon, Francesco, 2010, *Il rumore del mondo. Società, etnografia e paesaggi sonori*, Verona, QuiEdit.
- Sbardella, Francesca, 2015, *Abitare il silenzio. Un'antropologia in clausura*, Roma, Viella.
- Sberna, Béatrice, 2001, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan.
- Scarpelli, Federico, Caterina Cingolani, a cura di, 2013, *Trastevere e il senso del luogo*, Roma, Carocci.
- Schafer, R. Murray, 1985 [1977], *Il paesaggio sonoro*, Milano, Casa Ricordi-LIM.
- Seljamaa, Elo-Hanna, Pilha Maria Siim, eds, 2016, Silence in cultural practices, *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology*, 46, 2: 5-88.
- Shipton, Alyn, 2011 [2007], *Nuova storia del jazz*, Torino, Einaudi.
- Sparti, Davide, 2007, *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Bologna, il Mulino.
- Wilf, Eitan Y., 2014, *School for Cool. The Academic Jazz Program and the Paradox of Institutionalized Creativity*, Chicago, University of Chicago Press.
- Zenni, Stefano, 2012, *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Viterbo, Nuovi Equilibri.

Franco LAI, PhD, is Associate Professor at the University of Sassari, Italy. He teaches Social Anthropology, Anthropology of media, Anthropology of territory. Among his publications: “Nature in the city: The Salt-works park in the urban area of Cagliari” (*Journal of Political Ecology*, 21, 2013); *Tecno-oggetti amichevoli. La mela morsicata e il consumo delle tecnologie* (CISU, 2015), *Antropologia del cibo nella fiction. Rappresentazioni del cibo nelle narrazioni cinematografiche e televisive* (Pàtron, 2017).

lai@uniss.it

