

LISTENING THROUGH THE ARTS

TEORIE, PRATICHE E CULTURE DELL'ASCOLTO
IN PROSPETTIVA TRANSDISCIPLINARE

A cura di

LUCA AVERSANO

3

NUOVA SERIE - FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO



Roma Tre Press

2026



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO

LISTENING THROUGH THE ARTS

TEORIE, PRATICHE E CULTURE DELL'ASCOLTO
IN PROSPETTIVA TRANSDISCIPLINARE

A cura di
LUCA AVERSANO

3 NUOVA SERIE - FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO



RomaTre-Press

2026

NELLA STESSA COLLANA

1. M. PERROTTA, *Podcast in the future of Journalism. Exploring forms and formats of audio storytelling in digital news media*, 2025
2. E. LOMBARDI VALLAURI, V. PIUNNO, A. POMPEI (a cura di), *Temi e argomenti. Omaggio a Lunella Mareu*, 2025

La pubblicazione del volume è stata finanziata dal Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre e dalla Fondazione Roma Tre Teatro Palladium, con richiesta di contributo al MiC – Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali.

Direzione:

Luca Aversano, Università "Roma Tre"

Comitato scientifico:

Daniela Angelucci; Enrico Carocci; Maria Catricalà; Riccardo Chiaradonna; Paolo D'Angelo; Mario De Caro; Mauro Dorato; Mariannina Failla; Francesco Ferretti; Federica Giardini; Raimondo Guarino; Claudio Iacobini; Valerio Magrelli; Massimo Marraffa; Giancarlo Monina; Matteo Morganti; Roberto Morozzo Della Rocca; Edoardo Novelli; Stefania Parigi; Ivelise Perniola; Anna Pompei; Veronica Pravadelli; Adriano Rocucci; Gino Roncaglia; Gaetano Sabatini; Mirella Schino; Anna Lisa Tota; Christian Uva; Valentina Venturini

Coordinamento editoriale:

Gruppo di Lavoro *Roma TriE-PRESS*

Impaginazione e grafica: Start Cantiere Grafico

Elaborazione grafica della copertina: Mosquito mosquitoroma.it **MOSQUITO.**

Caratteri tipografici utilizzati:

Garet Book, Iowan Old Style Roman, Willfreaka (copertina e frontespizio)

Adobe Garamond Pro, Helvetica, Sim Sun Regular (testo)

Edizioni: Roma TriE-PRESS©

Roma, aprile 2026

ISBN: 979-12-5977-611-2

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TriE-PRESS©* è svolta nell'ambito della Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

IL PROGETTO ROMA TRE-PRESS

Il progetto della Roma TrE-Press nasce nel 2013 ed inizia la sua attività all'interno del Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Vengono avviate le prime Collane e Riviste di Ateneo. Fin dall'inizio il progetto ha scelto la strada dell'open access: opere scientifiche realizzate in formato digitale ed accessibili a chiunque, dovunque, sempre.

Le ragioni sono le stesse che spingono altre università europee: la ricerca accademica è finanziata da risorse pubbliche; occorre che i suoi risultati siano accessibili a tutti, senza onerose intermediazioni; ciò è reso possibile dalle tecnologie digitali; rientra nella "terza missione" delle università diffondere al pubblico più largo i suoi prodotti sia didattici che scientifici; ma è anche un'esigenza di contenimento dei costi dettata dalle crescenti ristrettezze di bilancio.

Nel primo quinquennio (2013/2017) la Roma TrE-Press pubblica quasi 100 volumi. La crescente richiesta dei ricercatori dell'Ateneo e il successo dell'iniziativa (oltre 150.000 downloads) suggeriscono agli organi di Ateneo di affidare, a partire dall'autunno 2018, l'attività di e-press alla Fondazione Roma Tre Education.

Le linee guida della Roma TrE-Press sono:

- La piena autonomia scientifica dei Dipartimenti e dei Centri di Ateneo nella scelta di che cosa pubblicare, con un forte incoraggiamento verso procedure di assicurazione della qualità secondo le migliori prassi recepite dalle comunità scientifiche di riferimento.
- L'apertura verso autori e istituzioni non appartenenti all'Università Roma Tre, secondo logiche di aggregazione e di promozione della ricerca di qualità.
- Il plurilinguismo, non solo come esigenza culturale ma anche come strumento di coesione e collaborazione internazionale.
- La cura – affidata alla responsabilità della Roma TrE-Press – della linea grafica (copertine e impaginazione), secondo la secolare tradizione del libro come prodotto anche estetico ed artistico.
- La promozione del movimento verso una generale politica di open access che coinvolga anche altre istituzioni accademiche italiane e straniere in coerenza con il dettato dell'art. 9 della nostra Costituzione: "*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*".

La squadra della Roma Tre-Press è così composta

- Prof. Vincenzo Zeno-Zencovich (*Delegato di Ateneo per l'e-press*)
- Prof.ssa Nazarena Patrizi (*Responsabile editoriale*)
- Prof. Sirio Zolea (*Delegato per i rapporti internazionali*)
- Dott. Ivan Guiducci (*Webmaster*)
- Alessandro Riboldi (*Collaboratore informatico*)

Indice

INTRODUZIONE LUCA AVERSANO <i>Il tema dell'ascolto nella musicologia e oltre</i>	9
SEZIONE 1 ASCOLTARE MUSICA OGGI: PRATICHE SOCIALI, OPPORTUNITÀ FORMATIVE, PARADIGMI DEL WEB	
LIA LUCHETTI <i>L'ascolto musicale come pratica sociale</i>	19
DORIANA MASUCCI <i>I dispositivi per l'ascolto musicale 'immersivo': una prospettiva didattica</i>	31
DAVIDE PULVIRENTI <i>La musica d'arte nell'epoca delle playlist</i>	43
SEZIONE 2 ESPERIENZE AUDIOVISIVE E RADIOFONICHE	
GIORGIO BIANCOROSSO <i>L'ascolto prospettico. Musica e prospettiva temporale nel cinema 'da camera' di Hitchcock</i>	57
ENRICO CAROCCI <i>Ascoltare un film. Significato ed esperienza del suono ne La conversazione di Francis Ford Coppola</i>	67
ELIO UGENTI <i>Ascoltare lo sguardo, immaginare il corpo. La dialettica tra suono e immagine nel cinema di Abbas Kiarostami</i>	87
MARTA PERROTTA <i>L'ascolto della radio e dei podcast. Una storia di socialità e intimità</i>	101

SEZIONE 3
CONTESTI CULTURALI E AMBIENTALI

GIOVANNI VACCA
Dall'ascolto mediato all'ascolto integrato: musiche tradizionali, etnomusicologia e popular music 115

FRANCESCA CIREDDU
Riflessioni sulla riformulazione online dell'esperienza musicale dal vivo 135

ILARIA DE SANCTIS
Ascolto e spazio pubblico 151

LEONARDO BARBIERATO
L'ascolto di musica improvvisata come forma di attivismo ecologista 161

FRANCESCA PICCONE
Soundscape composition, Terzo paesaggio sonoro: verso una pratica etico-estetica dell'ascolto 179

SEZIONE 4
CORPI, RITMI, RELAZIONI

SAMANTHA MARENZI
Ascoltando il corpo. L'improvvisazione nel Butō Bianco di Masaki Iwana 191

SIMONA SILVESTRI
Ascolto e percezione del ritmo tra Ginevra e Hellerau 203

CHIARA MU
L'ascolto corporeo come condizione sine qua non dell'arte relazionale 215

EMANUELE FERRARI
L'orecchio dell'interprete. Funzioni performative dell'ascolto nell'esecuzione pianistica 227

Introduzione

Luca Aversano

Il tema dell'ascolto nella musicologia e oltre

Il tema dell'ascolto attraversa oggi ambiti scientifici molto diversi, che vanno dalla biologia alle neuroscienze, dalla psicologia alla pedagogia, dall'acustica all'estetica, dall'antropologia alla sociologia e alle scienze della comunicazione, dalla linguistica alla letteratura, dalla filosofia all'etica e alla politica. Questo volume ne tratta primariamente dal punto di vista delle discipline artistiche, presentando i risultati di un progetto scientifico e culturale realizzato in più tappe. Nel maggio del 2023, come coordinatore del corso di dottorato in *Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza* dell'Università Roma Tre¹, avevo promosso un incontro intitolato *Oltre i confini dell'ascolto. Nuove modalità della fruizione musicale*, che si tenne al Teatro Palladium di Roma all'interno della II edizione del DAMS Music Festival². Parteciparono, in quell'occasione, docenti, ricercatori, dottorande e dottorandi non solo di Roma Tre, ma anche di altri atenei³. L'obiettivo era quello di porre l'ascolto musicale al centro di una discussione transdisciplinare, in una forma divulgativa appropriata alle caratteristiche di un'occasione concepita primariamente come evento di "Terza Missione"⁴. Il buon esito di quel primo incontro mi suggerì l'idea di organizzare, all'interno del citato corso di dottorato, un vero e proprio seminario di studi dedicato ai processi di ibridazione scientifica che sottendono agli studi sul tema dell'ascolto. Al seminario, che si svolse nella sede del DAMS dell'Università Roma Tre nel novembre del 2023⁵, parteciparono a vario titolo autrici e autori dei contributi confluiti nella

¹ Il dottorato, nato nel 2022 con il 38° ciclo, ha sede nel Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo di Roma Tre ed è convenzionato con il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo, il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, l'Accademia Nazionale di Danza e l'Accademia di Belle Arti di Roma, ai quali si sono aggiunti, dal 40° ciclo, il Conservatorio Luca Marenzio di Brescia e la Rome University of Fine Arts.

² Cfr. <<https://teatropalladium.uniroma3.it/evento/oltre-i-confini-dellascolto-nuove-modalita-della-fruizione-musicale-dams-music-festival/>>, ultima consultazione 31.12.2025.

³ Per quanto riguarda i docenti, oltre al sottoscritto e ai relatori i cui contributi raccolti in questo volume (Biancorosso, Carocci, Luchetti, Marenzi, Perrotta, Ugenti, Vacca) parteciparono in qualità di *discussant* Paola Besutti, Clementina Cantillo, Dario Evola, Matteo Giuggioli, Giuseppina La Face.

⁴ Sui rapporti tra le discipline artistiche e la cosiddetta Terza Missione mi permetto di rimandare al mio *Musica, Terza Missione e valorizzazione delle conoscenze*, Lim, Lucca 2024 (collana ADUIM «Crescendo», vol. 1, disponibile in accesso aperto al link <https://limateneo.com/index.php/LIM_books>, ultima consultazione 31.12.2025).

⁵ Il programma del seminario è visibile al link <<https://filosofiacomunicazionee spettacolo.uniroma3.it/wpcon>

presente raccolta, con l'obiettivo di approfondire da un lato gli argomenti già discussi al Teatro Palladium, dall'altro di allargare lo sguardo a ulteriori prospettive di indagine, aperte ai contesti socio-culturali, agli aspetti della formazione, alla sfera dell'audiovisivo, ai rapporti dell'ascolto artistico con i ritmi del corpo umano e dell'ambiente. Il volume costituisce dunque il primo frutto editoriale di un giovane dottorato, pioneristico nel costituire la prima esperienza istituzionalmente 'mista' a livello nazionale nel campo degli studi sulla musica e sullo spettacolo, con il contestuale approdo delle istituzioni AFAM al terzo livello della formazione accademica⁶.

Se l'accento sulla fruizione musicale, pur nell'intenzione di oltrepassarne i confini, aveva posto il punto di partenza del progetto internamente alla ricerca musicologica, si è profilata strada facendo l'esigenza di inquadrare il dibattito sull'ascolto in una prospettiva più ampia e articolata, trasversale ad approcci, metodi e obiettivi di ricercatori e ricercatrici provenienti da ambiti diversi. In tal senso il volume viene a colmare un'annosa lacuna negli studi in lingua italiana, giacché – almeno in area artistica⁷ – non sono state finora pubblicate miscellanee sul tema dell'ascolto orientate a varcare i limiti delle singole discipline e a raccogliere, mettendole a confronto, esperienze e sensibilità di natura eterogenea⁸.

Il disinteresse italiano per le potenzialità transdisciplinari del tema dell'ascolto deriva probabilmente dalla storia stessa degli studi in questo campo, che – per quanto attiene alle intersezioni con l'ambito artistico – hanno radice nelle indagini di natura acustica promosse nel XIX secolo da psicologi della musica e scienziati cognitivi, *in primis* in Germania da Hermann von Helmholtz, convinto di poter individuare le leggi universali dell'ascolto a partire dal presupposto che la percezione uditiva della musica non cambi nel corso della storia⁹. Sulle idee di Helmholtz si basarono le posizioni di Hugo Riemann, che con la sua dissertazione stampata a Lipsia nel 1874 introdusse lo studio dell'ascolto nella musicologia storica tedesca, con il merito di intendere il *musikalische Hören* non più quale mero processo fisiologico (come voleva

ent/uploads/sites/22/file_locked/2023/10/DottoratoMusica-PROGRAMMA-Seminario-6-nov_def.pdf>, ultima consultazione 31.12.2025.

⁶ Il corso precede tra l'altro di due anni la nascita dei dottorati AFAM e degli ulteriori sodalizi tra istituzioni AFAM e università realizzati in seguito alla pubblicazione delle modalità di accreditamento dei corsi di dottorato di ricerca degli enti dell'alta formazione artistica e musicale (cfr. il decreto del Ministero dell'Università e della Ricerca n. 470/2024). Con l'avvio del 40° ciclo e con l'assegnazione dei fondi PNRR ai conservatori e alle accademie, sono recentemente fiorite ulteriori iniziative di corsi di dottorato AFAM che coinvolgono docenti e dipartimenti delle università.

⁷ Non è stato possibile percorrere per intero la vastissima bibliografia di tutte le aree scientifiche interessate al tema dell'ascolto, ma da alcuni carotaggi effettuati sembra che la carenza di approcci transdisciplinari non riguardi solo l'ambito artistico.

⁸ A livello internazionale, sia pure con limitata attenzione, esistono invece studi sull'ascolto che si pongono al di fuori dei confini di una singola disciplina. Cfr. ad esempio *Listening: Interdisciplinary Perspectives*, numero speciale della rivista «Journal of the Royal Musical Association», 135, Supplement n. 1, 2010; Netzwerk Hör-Wissen im Wandel (a cura di), *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston, 2017.

⁹ Cfr. H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Vieweg, Braunschweig, 1863.

Helmoltz), ma come un'attività logica fondamentale della mente umana, che richiede la piena concentrazione di chi la pratica e che trova la sua ragion d'essere nella percezione estetica delle strutture della composizione musicale¹⁰.

Successivamente, negli anni Venti del Novecento, Arnold Schering e Heinrich Bessler posero il problema di interpretare la categoria dell'ascolto musicale nella sua evoluzione storica e nei suoi tratti variabili da un'epoca all'altra, pubblicando una serie di saggi pionieristici nella rivista «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters»¹¹. Le esperienze di ricerca di Bessler confluirono nel volume *Das musikalische Hören der Neuzeit*, uscito nel 1959¹², che cercava di dimostrare come la costituzione formale e tecnica delle opere musicali dal XV al XIX secolo presupponga abitudini di ascolto profondamente diverse: nel Rinascimento un ascolto legato al canto (polifonico e madrigalistico), in cui l'ascoltatore si concentrava sul significato del testo e sulla sua declamazione; nel Barocco un ascolto 'attivo', caratterizzato da una compartecipazione emotiva e intellettuale con l'opera; nel Classicismo un ascolto 'sintetico', focalizzato sulla struttura formale, l'equilibrio e la chiarezza compositiva, teso ad apprezzare l'architettura musicale; nel Romanticismo un ascolto 'passivo', dominato dall'emozione, dal sentimento e dalla soggettività, con l'opera che diventa veicolo di stati d'animo individuali. Punto di partenza di Bessler era il presupposto che le modalità di ascolto siano predeterminate dall'opera d'arte musicale, che indurrebbe così nell'ascoltatore la percezione oggettiva delle intenzioni del compositore di cui l'opera stessa è portatrice. Fu proprio questa idea a rendere più semplice la scrittura di una storia indipendente dell'ascolto, giacché – una volta individuate le intenzioni dei compositori – era possibile ignorare tutte le connessioni con la storia degli stili musicali. Non mancarono pertanto critiche in proposito, culminate nell'articolo di Wolfgang Dömling, che nel 1974 considerò la prospettiva di un'autonoma storia dell'ascolto alla stregua di un 'fantasma'¹³.

Svaniti gli echi degli studi di Bessler, il tema dell'ascolto uscì dalla scena musicologica per qualche decennio, per tornare alla ribalta internazionale negli

¹⁰ H. Riemann, *Ueber das musikalische Hören*, Fr. Andrä's Nachfolger, Leipzig 1874; cfr. in merito anche, dello stesso autore, il successivo *Wie hören wir Musik? Drei Vorträge*, Max Hesse's Verlag, Leipzig 1888.

¹¹ Cfr. A. Schering, *Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 28, 1922, pp. 41-56; Id., *Historische und nationale Klangstile*, ivi, 34, 1928, pp. 31-43; H. Bessler, *Grundfragen des musikalischen Hörens*, ivi, 31, 1925, pp. 35-52; Id., *Grundfragen der Musikästhetik*, ivi, 33, 1927, pp. 63-80. Su questi aspetti cfr. R.C. Wegman, "Das musikalische Hören" in *the Middle Ages and Renaissance: Perspectives from Pre-War Germany*, in «The Musical Quarterly», Special Issue: *Music as Heard*, 82, n. 3/4, 1998, pp. 434-454.

¹² H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse 104, Hft. 6, Akademie-Verlag, Berlin 1959.

¹³ W. Dömling, "Die kranken Ohren Beethovens" oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?, in «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 1, 1974, pp. 181-194: 194. Cfr., su questi aspetti, l'introduzione di Nikolaus Bacht al citato numero speciale del «Journal of the Royal Musical Association», 135, n. 1, 2010, pp. 1-3.

anni Novanta grazie alla monografia di James Johnson *Listening in Paris. A cultural History*¹⁴, incentrata sullo studio delle abitudini degli ascoltatori parigini tra il 1750 e il 1850 nel loro contesto sociale ed estetico e diretta a dimostrare come il pubblico del XIX secolo abbia incominciato ad ascoltare la musica con maggiore intensità e attenzione. Sia pur controverso¹⁵, il volume ebbe il merito di indicare una via alternativa rispetto all'originario studio dell'ascolto come processo di percezione e comprensione critica dell'opera musicale, rivolgendo l'attenzione per la prima volta agli ascoltatori stessi e determinando così un cambiamento della prospettiva d'indagine dall'oggetto al soggetto dell'ascolto, sia pure senza riuscire a superare la dicotomia tra l'ottica universalista della psicologia e delle scienze cognitive e la prospettiva storica delle scienze sociali e degli studi umanistici (per le quali sarebbe presto auspicabile un incontro a metà strada)¹⁶.

Il libro di Johnson richiamò dunque un interesse rinnovato anche metodologicamente per il tema dell'ascolto musicale. Nel 1997 uscirono sia un numero della rivista «Early Music» dedicato all'ascolto storico che considerava una varietà di aspetti fisici (come gli edifici) e di contesti religiosi e sociali¹⁷, sia un focus della rivista «The World of Music» sulla pratica dell'ascolto, con articoli su diversi repertori e ambiti geografici e culturali¹⁸. Sempre al 1997 risale una miscellanea tedesca curata da Wolfgang Gratzter sulle prospettive per una storia dell'ascolto musicale in occidente¹⁹, cui seguì nel 1998 un doppio numero di «Musical Quarterly» incentrato sulla prima musica occidentale²⁰. Lo stesso curatore della pubblicazione del «Musical Quarterly», Leon Botstein, pubblicò poi nel 2000 un volume sulla storia dell'ascolto dal titolo significativo *How Music Creates Meaning*²¹, che ci restituisce la cifra di quanto l'interesse per l'ascolto come strumento di costruzione del significato della musica lungo la storia sia rimasto vivo nella letteratura musicologica. Nel 2004 Matthew Riley esaminava quindi l'estetica secondo cui gli illuministi tedeschi credevano che la musica dovesse essere percepita²², mentre nel 2005 Martin Kaltenecker si soffermava sulla ricezione del tema dell'ascolto musicale nella cultura del

¹⁴ University of California Press, Berkeley 1995.

¹⁵ Le tesi di Johnson suscitarono un acceso dibattito e furono messe in dubbio da diversi studiosi. In merito cfr. per esempio W. Weber, *Did people listen in the 18th century?* in «Early Music», 25, n. 4, 1997, pp. 678-691.

¹⁶ Cfr. Bacht, *Introduction*, cit.

¹⁷ Cfr. nota 14 per l'indicazione bibliografica.

¹⁸ Vol. 39, n. 2, 1997.

¹⁹ W. Gratzter (a cura di), *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber Verlag, Laaber 1997.

²⁰ Il doppio numero s'intitolava *Music as Heard* (cfr. nota 10 per l'indicazione bibliografica) e riportava gli esiti di un convegno tenutosi alla Princeton University tra il 27 e il 28 settembre 1997.

²¹ L. Botstein, *The History of Listening: How Music Creates Meaning*, Basic Books, New York 2000.

²² M. Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment*, Ashgate, Aldershot 2004.

XVIII e del XIX secolo²³. Negli anni più recenti sono da segnalare due importanti pubblicazioni manualistiche apparse tra il 2017²⁴ e il 2019²⁵, che nel fare un punto aggiornato sul tema privilegiano la dimensione storico-sociale e culturale dell'ascolto²⁶. In direzione del piano estetico, inteso come analisi delle reazioni interiori conseguenti alla percezione della musica, si muove invece il volume *Listening to music: people, practices and experiences*, curato da Elen Barlow e David Rowland²⁷, che rende conto delle esperienze di ascoltatori provenienti da contesti diversi e a contatto con musiche diverse.

In Italia i primi interessi specifici nei confronti dell'ascolto arrivano tardi rispetto all'area tedesca e anglosassone. La nostra musicologia accademica ha infatti incominciato a occuparsi più stabilmente del tema soltanto a partire dai primi anni Duemila²⁸. L'influsso fondativo della *Musikwissenschaft* è in ogni caso evidente, come si rileva anche dalla semplice constatazione che la prima pubblicazione importante uscita in lingua italiana è la traduzione della menzionata monografia di Bessler (1993)²⁹. Le metodologie adottate hanno in effetti risentito in pieno dei modelli 'classici' provenienti dalla Germania, facendo riferimento primariamente agli aspetti dell'ascolto musicale orientati alla comprensione e all'analisi dei valori estetici, storici, formali, linguistici, culturali ed emozionali delle opere musicali: a questo obiettivo, estraneo allo scetticismo nutrito dalla musicologia internazionale degli ultimi decenni «nei confronti

²³ M. Kaltenecker, *L'Oreille divisée: discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Musica falsa, Paris 2011.

²⁴ K. Aringer, F. Praßl, P. Revers, C. Utz (a cura di), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, Rombach Verlag, Freiburg 2017.

²⁵ C. Thorau, H. Ziemer (a cura di), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th und 20th Centuries*, Oxford University Press, New York 2019.

²⁶ In questo senso è utile citare anche J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham 2003.

²⁷ E. Barlow, D. Rowland, *Listening to music: people, practices and experiences*, The Open University, Mylton Keynes 2017 (disponibile in accesso aperto al link <<https://ledbooks.org/proceedings2017/>>, ultima consultazione 31.12.2025).

²⁸ Prima di allora gli unici studi italiani sul tema dell'ascolto risultano estranei alla musicologia accademica e sono stati condotti esclusivamente nell'ambito della pedagogia e della didattica della musica per le istituzioni scolastiche. Si vedano, tra i primi, J. Tafuri, C. Moscatelli, M. Donnini, *Ascoltare e fare musica*, Istituto di cultura musicale Corelli, Cesena 1984; C. Delfrati (a cura di), *Esperienze di ascolto nella scuola dell'obbligo. Metodi e strumenti didattici*, Ricordi, Milano 1987 (supplemento al n. 63 di «Musica Domani»). Sono poi seguiti, in seno alla Società Italiana di Educazione Musicale, diversi studi accomunati dalla tendenza a concepire l'impiego dell'ascolto musicale a scuola come mezzo per far nascere negli studenti libere associazioni affettivo-emotive e spontanei impulsi motori, dunque senza necessariamente passare per la fase di analisi e comprensione logico-razionale dell'opera. Una successiva disamina critica dell'utilizzo dell'ascolto in chiave formativa si legge in P. Russo, *L'ascolto. Problemi e strategie di una 'tecnica' didattica*, in «beQuadro. Rivista trimestrale del Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica musicale», 62-63, 1996, pp. 15-22.

²⁹ Cfr. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. it. a cura di M. Giani, Il Mulino, Bologna 1993. Si veda anche la traduzione italiana del volume *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* di Hans Heinrich Eggebrecht, pubblicata nel 1996 con il titolo *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi* (La Nuova Italia, Scandicci 1996, trad. di M. Giani), in cui è presente il capitolo *Ascoltare la musica, capire la musica* (pp. 577-578).

della scorciatoia ermeneutica di mettere in relazione tra loro opera ed effetto nel senso di un ascolto implicito che è inscritto nell'opera e che quindi può essere storicamente ricavato da essa³⁰, sono indirizzate le stesse aperture interdisciplinari (ove presenti)³¹. Un tratto 'autoctono', autonomo rispetto alla tradizione tedesca, si può tuttavia riconoscere nella marcata declinazione pedagogica e didattica di questa prospettiva di studio³², tesa a evidenziare come l'ascolto critico e consapevole delle forme e dei significati della musica (principalmente della 'musica d'arte') sia una competenza da difendere e trasmettere alle nuove generazioni, quale contributo al processo formativo dei singoli e della cittadinanza. Lo sviluppo di tale approccio, che nasceva anche dall'esigenza istituzionale di legittimare la pedagogia musicale quale ramo proprio della musicologia universitaria in una fase in cui le politiche educative ministeriali in campo musicale si stavano eccessivamente sbilanciando verso l'idea della pratica vocale e strumentale come unico fulcro della didattica della musica nelle scuole³³, ha tuttavia finito per assorbire la quasi totalità dell'attenzione

³⁰ Cfr. A. Hölmüller, *Auf der Suche nach dem verlorenen Hören. Das erste Handbuch der musikalischen Hörgeschichte*, in «Musik & Ästhetik», 26, n. 2, 2022, pp. 105-111: 109 («Die Forschung hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten eher einen Bogen um das Werk und Fragen kompositorischer Gestaltung gemacht, zu groß war die berechtigte methodologische Skepsis gegenüber dem hermeneutischen Kurzschluss, Werk und Wirkung aufeinander zu beziehen im Sinne eines impliziten Hörens, das im Werk eingeschrieben und daher auch von dort wieder historisch abzuleiten sei»).

³¹ Si vedano, tra gli altri: G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio. Ascolto e interpretazione della «Schöne Müllerin»*. Con l'edizione del ciclo liederistico secondo la *Neue Schubert-Ausgabe*, *Historiae Musicae Cultores* n. 102, Olschki, Firenze 2004, un volume che tratta l'ascolto della musica di Schubert in connessione con la psicologia e la psicopatologia fenomenologica; G. Mercadante, *Erkenndendes Hören: Ascolto ermeneutico e teoria della conoscenza in Adorno*, in «Il Saggiatore musicale», 13, n. 2, 2006, pp. 273-305, in cui si esamina l'ascolto in rapporto a un classico del pensiero filosofico tedesco del Novecento; D. Barbieri, L. Marconi, F. Spampinato (a cura di), *Ascolto musicale: Condotte, pratiche, grammatiche*, LIM, Lucca 2008, una miscellanea che si muove tra le istanze della semiotica, della psicologia, dell'analisi musicale e degli approcci pedagogico-didattici; A. Grande, *Scenari d'ascolto e analisi trasformazionale: David Lewin e l'approccio fenomenologico all'analisi musicale*, in «De Musica: Annuario in divenire del Seminario Permanente di Filosofia della Musica», 21, 2017, pp. 62-89, saggio che indaga il rapporto dell'ascolto con l'analisi musicale sulla scorta della fenomenologia.

³² Gli anni Duemila segnarono in Italia la nascita della pedagogia musicale universitaria, grazie prima di tutto all'opera di Giuseppina La Face e al suo gruppo di ricerca dell'Università di Bologna, composto – tra gli altri – da Nicola Badolato, Carla Cuomo, Anna Scalfaro, Paolo Somigli, con il contributo di Lorenzo Bianconi. Centrale, nella concezione pedagogica bolognese, è proprio la didattica dell'ascolto delle opere musicali, un tema peraltro già presente nell'Ottocento sia pure in forme ancora larvali. Si vedano, in merito, i diversi lavori pubblicati da Christina Bashford sul ruolo dei musicisti che in pieno XIX secolo si adoperarono per informare il pubblico sulla musica che stavano ascoltando tramite note di programma e altri strumenti didattici (cfr. per es. C. Bashford, *Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London*, in «Journal of Victorian Culture», 4, n. 1, 1999, pp. 25-51).

³³ In quegli anni si sviluppò un acceso dibattito tra le posizioni del Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della musica del Ministero dell'Istruzione, presieduto da Luigi Berlinguer, e quelle – spesso antitetiche – della musicologia universitaria, dirette a difendere il valore dell'approccio storico-critico nei processi dell'educazione musicale scolastica.

di studiose e studiosi italiani³⁴, circoscrivendo programmaticamente il dibattito sull'ascolto all'interno di un territorio eminentemente musicologico, con la conseguenza che proprio la disciplina che – per l'immediata vicinanza al tema in questione – avrebbe potuto mostrarsi più interessata a contestualizzare lo studio delle attuali fenomenologie dell'ascolto nel fluido panorama delle arti, dei media e delle estetiche contemporanee, ha mancato fin qui di offrire dei concreti impulsi in tale direzione³⁵.

Più aperta in questo senso si è mostrata la ricerca italiana sull'audiovisivo, in particolare negli studi sul suono e sul paesaggio sonoro³⁶. In ogni caso, con lo stesso grado di 'autonomismo' riscontrabile in campo musicologico (dove – come s'è visto – si è parlato più che altro di 'ascolto musicale'), la discussione teorica sull'ascolto, inteso prima di tutto nella forma dell'audiovisione sulla scia degli studi seminali di Michel Chion³⁷, è stata tenuta ben dentro ai confini disciplinari, tanto che si fa fatica a rintracciare effettivi passaggi d'intersezione

³⁴ Oltre ai diversi titoli di riferimento di Giuseppina La Face, sono numerosi i contributi offerti dalla musicologia bolognese in questo campo. In questa sede vale la pena di ricordare almeno il volume di Carla Cuomo (*Dall'ascolto all'esecuzione*, FrancoAngeli, Milano 2018), che studia le ricadute della didattica dell'ascolto sul piano della produzione e dell'esecuzione musicale. Per una bibliografia esauriente si rimanda alla biblioteca elettronica curata dal SagGEM, gruppo di ricerca attivo nell'ambito dell'associazione «Il Saggiatore musicale», con sede nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna (<<https://www.saggiatoremusicale.it/didattica-dellascolto/>>, ultima consultazione 31.12.2025).

³⁵ Per trovare studi che si pongono al di fuori dei binari tradizionali dell'ascolto come elemento legato al rapporto con l'analisi del linguaggio e delle strutture delle opere musicali nonché alla comprensione del loro significato, bisogna guardare ai musicologi italiani operanti all'estero: è il caso per esempio di Giorgio Biancorosso, autore peraltro presente in questo volume (cfr. *Tecniche immersive 'soft,' ovvero l'ascolto prospettico al cinema*, pp. 57-66), che ha pubblicato nel 2016 una monografia dal titolo *Situated Listening: The Sound of Absorption in Classical Cinema* (Oxford University Press). Un approccio differenziato al tema dell'ascolto è in qualche misura riscontrabile anche nell'ambito dell'etnomusicologia italiana (cfr., in particolare, la sede della rivista «Etnografie sonore»), interessata all'argomento da un proprio punto di vista, in relazione soprattutto alle pratiche della registrazione diretta a documentare i fenomeni della musica popolare (su ruolo e rilevanza dell'ascolto per le discipline etnomusicologiche si veda, qui, il saggio di Giovanni Vacca, *Dall'ascolto mediato all'ascolto integrato: musiche tradizionali, etnomusicologia e popular music*, pp. 115-133). Vanno poi ricordati i più recenti studi sul cosiddetto 'paesaggio sonoro', che – sia pure in modo laterale – chiamano in causa anche gli aspetti dell'ascolto: per il contesto urbano, cfr. per esempio M. De Luca, L. Collarile (a cura di), *Geographies of Sound. Sounding and Listening to the Urban Space of Early Modern Italy with a Contemporary Perspective*, Brepols, Turnhout 2023; per altri modelli di studio del paesaggio sonoro e dell'ambiente in relazione all'ascolto, si vedano i contributi in questo volume di Leonardo Barbierato (*L'ascolto di musica improvvisata come forma di attivismo nel contesto della crisi ecologica*, pp. 161-177), Ilaria De Sanctis (*Ascolto e spazio pubblico*, pp. 151-160), Francesca Piccone (*Soundscape composition, Terzo Paesaggio Sonoro: verso una pratica etico-estetica dell'ascolto*, pp. 179-188).

³⁶ Cfr., tra gli altri, M. Perrotta, T. Bonini (a cura di), *Ears wide open. Il paesaggio sonoro negli studi di cinema e media*, un dossier della rivista «Imago» (7, n. 2, 2016), che propone anche alcuni interventi di taglio musicologico (cfr. G. Varon, *Strategie visive per un ascolto immersivo: Herbert von Karajan e la regia televisiva dei concerti sinfonici*, pp. 37-49; C. Attimonelli, *Linguaggio ed estetica della musica elettronica attraverso i paesaggi sonori e le opere audiovisive di Jeff Mills*, pp. 201-213).

³⁷ Fondamentale, tra gli altri, il volume *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris, 1990, pubblicato in italiano con il titolo *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, trad. di D. Buzzolan.

e di confronto tra l'esperienza tradizionale della ricerca musicologica e i nuovi approcci scientifici delle arti visive e medialità. La potenziale fertilità di una contaminazione emerge invece nitidamente dai saggi qui pubblicati, in particolare nella sezione dedicata all'esperienza audiovisiva e radiofonica: per esempio dalla lettura del contributo di Enrico Carocci³⁸, che propone una teoria dell'ascolto e dell'uso del sonoro nel cinema assimilabile agli esiti degli studi di drammaturgia musicale in campo operistico (mi riferisco all'idea che l'ascolto e la traccia sonora non rivestano nel film una mera funzione di accompagnamento all'elemento visivo, ma siano piuttosto gli elementi fondanti della narrazione, che è un po' quello che diversi musicologi hanno rilevato a proposito della presenza della musica nell'azione drammatica di un'opera lirica).

In definitiva questa raccolta di saggi rappresenta, lo si diceva, un primo tentativo di offrire in ambito artistico una pluralità di sguardi sul tema dell'ascolto, in relazione non soltanto all'esperienza sonora e audiovisiva, ma anche alle sue implicazioni nel campo della performance e dei suoi rapporti con il corpo e con l'ambiente. Si tratta solo di un piccolo passo, peraltro incompiuto sia sul piano dei contenuti (ma non poteva essere altrimenti, considerata la vastità dell'argomento), sia su quello metodologico, nella consapevolezza che non è sufficiente mettere insieme saggi di studiose e studiosi di diversa provenienza per ottenere una piena ibridazione disciplinare. È tuttavia un passo non privo di significato, che getta auspicabilmente le basi per ulteriori momenti di riunione delle discipline artistiche sulla linea dello studio dell'ascolto: un presupposto essenziale perché dal dialogo e dal reciproco scambio di conoscenze nascano approcci scientifici espansi e condivisi, utili ad affrontare con maggiore apertura critica un aspetto dell'esperienza estetica che resta fondamentale per capire e interpretare le mobili forme artistiche della contemporaneità.

³⁸ *Ascoltare un film. Significato ed esperienza del suono ne La conversazione di Francis Ford Coppola*, pp. 67-85.

SEZIONE 1

ASCOLTARE MUSICA OGGI: PRATICHE SOCIALI,
OPPORTUNITÀ FORMATIVE, PARADIGMI DEL WEB

Lia Luchetti

L'ascolto musicale come pratica sociale

ABSTRACT

Questo capitolo analizza l'ascolto musicale dal punto di vista sociologico, mettendone in luce la natura relazionale, situata e performativa. A partire dalla prospettiva critica di Theodor W. Adorno, il contributo prende in esame la successiva svolta pragmatica, che considera la musica come una risorsa per la costruzione dell'identità e delle memorie. Attraverso una ricognizione degli approcci etnografici e casi di musicoterapia, si documenta come l'ascolto possa favorire forme di comunicazione e inclusione sociale. Infine, l'analisi delle piattaforme digitali e dei sistemi di raccomandazione mette a tema come, nell'era della *platform society*, le pratiche di ascolto siano progressivamente ridefinite dalle logiche algoritmiche, che incidono sui processi di personalizzazione e aprono nuovi terreni di negoziazione e conflitto simbolico.

PAROLE CHIAVE: ascolto musicale, sociologia della musica, identità, memoria, performatività, media digitali

ABSTRACT

This chapter analyzes musical listening from a sociological perspective, highlighting its relational, situated, and performative nature. Starting from the critical framework of Theodor W. Adorno the chapter examines the subsequent pragmatic turn, which interprets music as a resource for the construction of identity and memory. Drawing on ethnographic approaches and cases of music therapy, it documents how listening can foster forms of communication and social inclusion. Finally, the analysis of digital platforms and recommendation systems shows how, in the era of the platform society, listening practices are progressively reshaped by algorithmic logics, which affect processes of personalization and open up new arenas of negotiation and symbolic conflict.

KEYWORDS: Music Listening, Sociology of Music, Identity, Memory, Performativity, Digital Media

L'ascolto musicale nella tradizione sociologica: la critica adorniana

Per decenni gli studi sociologici sull'ascolto musicale si sono collocati entro i confini del paradigma adorniano, riferimento fondamentale per una visione critica dell'ascolto come pratica profondamente immersa nella società industriale e nei suoi meccanismi ideologici¹. Per Adorno, infatti, la musica non è

¹ T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.

un semplice insieme di suoni organizzati, ma una forma culturale dotata di contenuti sociali specifici, in grado di svelare od occultare le dinamiche di dominio che regolano la società borghese². In questa prospettiva, ignorare tali contenuti equivale a una «neutralizzazione della coscienza», ossia alla rimozione dell'elemento critico insito nell'esperienza estetica stessa. L'ascolto diventa dunque un'operazione ideologica: chi non coglie, ad esempio, nella musica di Beethoven «il prototipo musicale della borghesia rivoluzionaria»³ è, per Adorno, incapace di comprenderne appieno il significato. In particolare, Adorno distingue sei idealtipi di ascoltatori in base alla loro capacità di riconoscere le proprietà formali della musica: l'esperto, che generalmente è un musicista professionista; il buon ascoltatore, che «capisce la musica all'incirca come uno capisce la propria lingua anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi»⁴; il consumatore di cultura, guidato dal conformismo⁵; l'ascoltatore emotivo, che predilige la musica leggera o popolare, nella quale trova conforto e distensione; l'ascoltatore risentito o astioso, che si rifugia in melodie del passato o nel jazz per sfuggire alla mercificazione; infine, l'ascoltatore per passatempo, per il quale la musica leggera assolve funzioni di svago o intrattenimento e che, secondo l'autore, è il modello più diffuso nell'industria culturale⁶. L'ascolto è dunque attraversato da profonde disuguaglianze culturali e sociali, radicate nella formazione e nel *background* dell'ascoltatore.

L'industria culturale, secondo Adorno, ha reso l'ascolto un'esperienza passiva e serializzata, riducendolo a consumo e rendendolo complice della riproduzione dell'ordine dominante. Adorno biasima anche i fruitori più colti, accusandoli di alimentare un «dominio specializzato»⁷ che isola la musica in un universo autoreferenziale, annullandone il potenziale sovversivo.

Pur criticata per la sua rigidità, questa categorizzazione ha contribuito a delineare l'ascolto come comportamento socialmente strutturato e non neutro. Proprio dalla prospettiva adorniana, che lega la musica leggera alla passività del fruitore e all'omologazione culturale, si è sviluppato un ampio dibattito nella sociologia della musica contemporanea, volto a valorizzare modelli di ascolto attivo, situato e performativo.

A partire da queste critiche alla passività dell'ascolto, la sociologia della musica ha progressivamente spostato l'attenzione dall'opera al soggetto che ascolta, aprendo la strada a un approccio pragmatico centrato sulle pratiche musicali nella vita quotidiana.

² Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1967.

³ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001.

⁴ Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 3.

⁵ *Ivi*, pp. 13-14.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 187.

'Musica in azione': l'ascolto come pratica situata

In contrasto con l'impostazione adorniana, la svolta pragmatica inaugurata negli anni Novanta ha posto al centro l'ascolto come pratica quotidiana radicata nei contesti sociali. Fra i contributi più rilevanti si colloca il lavoro di Tia DeNora⁸, che propone un cambio radicale di prospettiva: la musica non è più riflesso o critica della società, ma risorsa che entra in azione («music in action»⁹) per costruire identità e organizzare l'esperienza.

Per DeNora, l'ascolto non è un'attività passiva né un mero atto percettivo, ma un'azione socialmente situata che nei diversi contesti quotidiani contribuisce a definire e negoziare significati sociali¹⁰. Comprendere la musica significa quindi considerare le forme concrete in cui è incorporata e i significati che assume in contesti situati.

Come osserva Anna Lisa Tota, «occorre chiedersi che cosa facciamo con la musica e, secondariamente, quali mutamenti introduce la musica nella nostra esperienza del quotidiano»¹¹. Diventa pertanto imprescindibile analizzare la musica come una pratica situata, che prende forma nella relazione dinamica tra produzione e fruizione. In questa prospettiva, la musica opera come mediatore privilegiato dell'esperienza sociale, fungendo da dispositivo performativo attraverso cui gli attori sociali mettono in atto processi di significazione e articolano relazioni, affetti e forme di appartenenza¹². La musica, infatti, «è un ingrediente attivo e cruciale di gran parte della nostra esistenza»¹³ e i paesaggi sonori diventano parte integrante della vita quotidiana degli individui¹⁴.

Si assiste dunque a un passaggio decisivo: la musica non viene più studiata solo come testo, ma come una pratica riflessiva e relazionale che struttura il vissuto e le interazioni sociali. In questi termini, la musica è una «tecnologia del sé»¹⁵, un 'materiale culturale' che gli attori sociali mobilitano per affrontare le esigenze emotive e sociali della vita quotidiana, con un potenziale significativo anche in ambito educativo, dove l'ascolto e l'esercizio musicale possono

⁸ T. DeNora, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

⁹ DeNora, G. Ansdell, *Music in action: Tinkering, testing and tracing over time*, in «Qualitative Research», 17, n. 2, 2017, pp. 231-245.

¹⁰ DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

¹¹ A.L. Tota, *Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale*, in «Konsequenz», 3-4, 2000, p. 65.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 64.

¹⁴ Tota, *Ecologia del pensiero. Conversazioni con una mente inquinata*, Einaudi, Torino 2023, p. 148. Tota, riprendendo il lavoro di Murray Schafer (1977) sul concetto di *soundscape*, sottolinea l'importanza di ascoltare consapevolmente il nostro ambiente sonoro e preservare i suoni naturali, riducendo l'inquinamento acustico e promuovendo un'ecologia acustica.

¹⁵ DeNora, *Music as a Technology of the Self*, in «Poetics. Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts» (27), 1999, pp. 31-56.

arricchire l'esperienza dei giovani nei contesti formali e informali di apprendimento¹⁶.

Attraverso le emozioni che suscita, la musica favorisce il cambiamento e la creazione di nuove relazioni e significati sociali. Riprendendo la similitudine proposta da Anna Lisa Tota, la musica è dotata di una forza che, così come il calore di una fiamma rende la cera malleabile, ha la capacità di trasformare e influenzare la società. In continuità con questa immagine, Tota introduce il concetto di «io musicale»¹⁷, che si riferisce all'insieme di musiche, suoni e pratiche di ascolto che attraversano la biografia di un individuo, contribuendo alla costruzione e al mantenimento della sua identità, sia nella dimensione individuale che in quella collettiva.

L'io musicale si forma attraverso le colonne sonore delle nostre biografie – quelle canzoni o brani che si legano a momenti significativi della vita – e funge da archivio emotivo e culturale, capace di riaffiorare e riorientare il sé nei momenti di cambiamento o crisi. Questa prospettiva, di matrice interazionista e costruttivista, apre la strada a un'analisi dell'ascolto che ne valorizza la dimensione processuale, fluida e culturalmente eterogenea. L'ascolto diventa, in altre parole, una competenza che implica gusto e giudizio, uno strumento di regolazione emotiva e di memoria autobiografica.

Come nota Antoine Hennion, «Utilizzare il termine “ascolto” in riferimento alla musica significa [...] invertire la prospettiva per metterci dalla parte dell'individuo o del gruppo che ascolta qualcosa di disciplinato prodotto da altri, o che lo produce per altri»¹⁸. La musica non è più dunque solo testo scritto o registrato, ma esperienza viva e relazionale.

La performatività del gusto: l'ascolto come esperienza relazionale

L'approccio performativo al gusto elaborato da Antoine Hennion¹⁹ suggerisce che l'ascolto musicale non è un atto isolato, ma un'esperienza che prende forma attraverso corpi, luoghi, dispositivi, memorie e relazioni, che contribuiscono a co-produrre il gusto e la relazione con il suono. Come osserva Philip Ball²⁰, l'essere umano possiede una predisposizione profonda, un vero e proprio istinto musicale che lo porta ad attribuire senso ai suoni in modi che possono

¹⁶ Tota, A. De Feo, *Arts as Agency. The potential of the Arts in Educational Settings*, in «Scuola democratica», 2, 2022, pp. 225-238; L. Aversano, *The Social and Educational Role of Musical Activities in Italian Universities*, ivi, pp. 345-350.

¹⁷ Tota, *Ecologia del pensiero. Conversazioni con una mente inquinata*, cit., pp. 150-153.

¹⁸ «Using the word 'listen' with regard to music primarily means just that: to effect a reversal of perspective in order to place ourselves on the side of the individual or group hearing something disciplined produced by others, or producing it for others». A. Hennion, *Music Lovers. Taste as Performance*, in «Theory, Culture, Society», 2001, 18, n. 5, p. 2 (trad. it. dell'autrice del presente contributo).

¹⁹ Hennion, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*, Routledge, London 2015.

²⁰ P. Ball, *L'istinto musicale: come e perché abbiamo la musica dentro*, Dedalo, Bari 2011.

trascendere le differenze culturali. Questa capacità innata di percepire strutture musicali, provare emozioni e sincronizzarsi con ritmi condivisi costituisce una base psicologica universale. Tuttavia, se tale propensione rappresenta il terreno comune, la sua realizzazione concreta dipende dai contesti e dalle pratiche sociali in cui l'ascolto avviene. In questa prospettiva, Hennion propone una sociologia dell'ascolto²¹ che sposta l'attenzione dall'opera al soggetto: «l'orecchio ha una storia»²², scrive, e l'ascolto è una pratica che si apprende. «Essere sensibili all'ascolto significa aprirsi, interrogare la musica non come un dato ma come qualcosa “che arriva”, un presente in parte irriducibile, addirittura impossibile da ridurre alle cause che lo producono e che lo limitano, e che è impossibile ricostruire in base agli effetti che produce»²³. In tal modo, la predisposizione universale delineata da Ball si traduce, attraverso rituali e strategie personali, in esperienze singolari che contribuiscono a regolare l'umore, rafforzare i legami sociali e affermare l'identità.

Hennion sottolinea che il gusto musicale non è un dato predefinito, ma si forma e si trasforma attraverso pratiche performative di ascolto, selezione, contestualizzazione e interpretazione²⁴. Queste pratiche hanno spesso una dimensione corporea: il ritmo e la struttura della musica possono guidare e coordinare i movimenti, come nel valzer, in cui la suddivisione ternaria ritma l'andatura della danza, o nelle sessioni di aerobica, dove la velocità del brano scandisce le diverse fasi dell'allenamento – dal riscaldamento al defaticamento. In tali contesti, l'ascolto diventa un adattamento reciproco fra corpo e suono, influenzando non solo sulla regolazione del movimento ma anche su quella emotiva, con effetti terapeutici e di benessere psicofisico²⁵. Analogamente, l'appassionato dispone con cura l'ambiente prima di un ascolto, scegliendo il dispositivo, modulando il volume e creando l'atmosfera per valorizzare l'esperienza sonora. In questo quadro, supporti materiali, come vinili, nastri e CD, e media come la radio²⁶ diventano «strumenti grazie ai quali l'appassionato costruisce giorno dopo giorno la sua competenza, il suo addestramento al gusto musicale»²⁷.

A conferma dell'approccio di Hennion, Tota evidenzia come l'uso della musica cambi nei diversi contesti mediali²⁸, mostrando come un brano possa assumere significati diversi a seconda della situazione in cui viene impiegato, pur restando invariato sul piano melodico. Ad esempio, una sinfonia utilizzata

²¹ Hennion, *Passioni, gusti, pratiche*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», 2, 2000, pp. 265-289.

²² *Ivi*, p. 265.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*.

²⁵ DeNora, *Music in Everyday Life*, cit.

²⁶ La radio ha segnato il passaggio dalla musica suonata a quella registrata, fissata e distribuita su larga scala, e ha diffuso la musica pop a un pubblico di massa, trasformandola in marcatore generazionale e segmentando i pubblici attraverso i diversi formati (S. Frith, 2013).

²⁷ Hennion, *Passioni, gusti, pratiche*, cit., p. 28.

²⁸ Tota, *When Orff meets Guinness: music in advertising as a form of cultural hybrid*, in «Poetics. Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts», 29, 2001, pp. 109-123.

come colonna sonora di un film può amplificare l'impatto emotivo di una scena, rafforzarne il senso narrativo e intensificare la partecipazione dello spettatore. Lo stesso brano, inserito in uno spot pubblicitario, può perdere la sua carica estetica originaria e ridursi a un sottofondo accattivante e funzionale alla promozione di un prodotto. La musica si rivela così un materiale plastico, capace di assumere funzioni e significati diversi in base al contesto d'uso, confermando che l'esperienza musicale – e il gusto che ne deriva – dipende dalle situazioni performative in cui essa viene fruita più che dall'opera in sé.

Numerosi studi hanno documentato come l'ascolto e la pratica musicale possano favorire la socialità e la comunicazione, contribuendo alla costruzione di identità di gruppo. Le ricerche di Small, Downey e Clarke et al. mostrano, ad esempio, che azioni collettive come il canto corale o la capoeira generano empatia, sincronia fisiologica e un marcato senso di appartenenza²⁹. L'ascolto è quindi sempre incorporato in reti di mediazione: ogni performance artistica, come osserva Howard Becker, è frutto di catene di cooperazione, e l'ascolto stesso diventa una forma di 'stare con gli altri'³⁰.

L'esperienza del concerto esemplifica in modo paradigmatico la performatività del gusto musicale. Si tratta di un ascolto collettivo e ritualizzato, in cui il pubblico partecipa attraverso comportamenti comuni, come il silenzio o l'applauso, che diventano marcatori di distinzione culturale³¹. L'ascolto dal vivo non si limita alla fruizione dell'opera, ma si configura come un evento situato e collettivo, in cui la musica prende forma attraverso l'interazione dinamica fra musicisti e pubblico. Le reazioni emotive condivise, i gesti e i rituali che accompagnano l'esecuzione – dalla disposizione fisica degli spettatori alla coreografia delle luci e dei suoni – contribuiscono a costruire l'ascoltatore come soggetto socialmente riconoscibile e a rafforzare l'appartenenza a comunità culturali o politiche³². In questo contesto, il gusto non è un attributo statico, ma un processo emergente, modellato dall'intreccio di suoni, corpi e ambienti.

L'ascolto nei contesti quotidiani e terapeutici: l'approccio etnografico

L'ascolto musicale è stato indagato con strumenti etnografici per coglierne la varietà di forme, i contesti di senso e le implicazioni corporee e materiali. I risultati della ricerca condotta da Tia DeNora, presentati nel testo *Music as a Technology of the Self*, evidenziano come l'ascolto possa essere un mezzo per

²⁹ C. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover 1998; G. Downey, *Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music*, in «Ethnomusicology», 46, n. 3, 2002, pp. 487-509. E. Clarke, T. DeNora, J. Vuoskoski, *Music, empathy and cultural understanding*, in «Physics of Life Reviews», 15, 2015, pp. 61-88.

³⁰ H. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press 1982.

³¹ T. Rice, *Listening*, in D. Novak, M. Sakakeeny (a cura di), *Keywords in Sound*, Duke University Press, Durham 2015.

³² Hennion, *Baroque and rock: Music, mediators and musical taste*, in «Poetics», 24, 1997, pp. 415-435.

calmarsi, caricarsi, concentrarsi o sfogarsi³³. Ascoltare musica rilassante, ad esempio, può aiutare a elaborare determinate emozioni, come la gioia o la tristezza, oppure a incrementare i livelli di energia. Può creare un ambiente sonoro che contribuisce ad evitare distrazioni – specialmente con brani familiari o strumentali – o offrire uno sfogo simbolico per esprimere rabbia e frustrazione, evitando reazioni fisiche. Questo processo, come osserva DeNora, è spesso legato alla consapevolezza pratica di ciò che musicalmente serve in un dato momento³⁴. In contesti familiari, come documenta l'intervista ad Elaine – «*As the mother, as the woman, I have the right to set the mood for dinner*»³⁵ –, la scelta musicale può riflettere dinamiche di potere e negoziazione.

La musica funziona anche come dispositivo di comunicazione simbolica, capace di delineare stili di vita e orientare comportamenti di consumo. Anna Lisa Tota mostra come la musica d'ambiente nei negozi – ad esempio quella soft e romantica usata dalla catena Laura Ashley – contribuisca a creare l'atmosfera del negozio e a delineare il tipo di clientela a cui si rivolge, producendo un effetto di autoidentificazione nel consumatore che rafforza il senso di appartenenza a uno specifico stile di vita³⁶. Analogamente, in palestra il sottofondo sonoro può riflettere i valori del gruppo: una frequentata da giovani proporrà brani dinamici e attuali, mentre una con clientela più matura preferirà un repertorio rilassante o classico. In entrambi i casi, la scelta musicale contribuisce a definire l'immagine del luogo e la percezione dei suoi frequentatori³⁷.

Le ricerche etnografiche sull'ascolto, come quelle condotte da Tia DeNora e Gary Ansdell in ambito terapeutico³⁸, evidenziano come la musica entri concretamente nell'agency quotidiana degli individui, anche in situazioni di età avanzata o di malattia terminale. Gli studi offerti da DeNora sul *late musical learning* documentano come, anche in pazienti con limitazioni fisiche e cognitive o affetti da demenza senile, ascolto e partecipazione musicale diventino forme di comunicazione e socialità³⁹. In questi contesti, la musica non è solo un mezzo per alleviare un'affezione o una condizione di estrema fragilità, ma diventa un linguaggio non verbale che consente di esprimersi, interagire e creare significati condivisi. È il caso di May, paziente con demenza avanzata, che attraverso gesti partecipa ad attività musicali, mostrando una «logica pratica» che le consente di co-creare momenti di «effervescenza collettiva»⁴⁰. Come sottolineano gli autori, «*May exhibits exceptional artfulness as an agent*

³³ DeNora, *Music as a Technology of the Self*, cit., pp. 31-56.

³⁴ *Ivi*, p. 34.

³⁵ *Ivi*, p. 52.

³⁶ Tota, *Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale*, cit., pp. 65-66.

³⁷ *Ivi*, p. 66.

³⁸ Ansdell, DeNora, *Musical pathways in recovery: Community music therapy and mental wellbeing*, Routledge, London-New York 2016.

³⁹ DeNora, W. Schmid, F. Simpson, Ansdell, «*Late*» *Musical Learning. What is it, Why, and for Whom*, in «Scuola Democratica», 2, 2022, pp. 239-260.

⁴⁰ *Ivi*, p. 245.

in her world»⁴¹, dimostrando come musica e ascolto possano divenire strumenti di *agency* e inclusione. In *Hope*, DeNora evidenzia come, in ambito terapeutico e in momenti di vulnerabilità, l'ascolto possa fornire un orientamento emotivo e identitario, diventando una risorsa per la resilienza e la continuità del sé. Lo mostra il caso di Marc, paziente con gravi difficoltà comunicative, il cui respiro e i cui silenzi sono stati accolti e trasformati in elementi musicali dal terapeuta, creando uno stato di collaborazione sonora. In questo contesto, la musicoterapia ha favorito una «sintonizzazione affettiva» (*playing with the affect*⁴²), recuperando parte del potenziale interattivo di Marc e alleviando il suo isolamento.

Come afferma DeNora, «la musica – tramite ascolto, esercizi di visualizzazione accompagnati da musica, partecipazione a performance dal vivo o musicoterapia – offre “possibilità di azione” [...] nel senso che può essere l'agente attivante per lo sviluppo di nuove idee, nuovi sensi di identità personale e nuovi “script” o scenari d'azione, tutti sviluppati in relazione ai sentimenti e all'impegno immaginativo»⁴³. In definitiva, musica e ascolto possono valorizzare forme di creatività e apprendimento musicale anche in età avanzata, sfidando convenzioni e promuovendo una visione democratica della partecipazione artistica.

Identità, memorie e conflitti nell'ascolto musicale

L'ascolto musicale è strettamente connesso alla formazione delle identità individuali e collettive. Il consumo musicale riflette e consolida le appartenenze culturali, di classe, genere, età e generazione⁴⁴. La musica può veicolare o consolidare nel discorso pubblico valori sociali, alimentare la memoria collettiva, punteggiare epoche e atmosfere emotive. L'ascolto è una risorsa centrale nei processi di costruzione della memoria e dell'identità nei movimenti sociali, poiché ha la capacità di articolare, unire e rappresentare collettivamente un gruppo, generando appartenenza e continuità intergenerazionale. Può anche fungere da strumento di resistenza alle narrazioni dominanti, come nel movimento per i diritti civili negli Stati Uniti⁴⁵. In questo caso, un brano come *We Shall Overcome* ha incarnato speranza e lotta, trasformando tradizioni culturali

⁴¹ *Ivi*, p. 247.

⁴² DeNora, *Hope: The Dream We Carry*, Palgrave Macmillan, London 2021, pp. 78-79.

⁴³ «Music, whether through listening, through visualisation exercises set to music, or through participation in live music or music therapy, offers ‘possibilities for action’ (2008) in the sense that it can be the activating agent for the individual's development of new ideas, new senses of self-identity and new ‘scripts’ or action scenarios, all of which are developed in relation to feelings and to imaginative engagement». *Ivi*, p. 65 (trad. it. dell'autrice del presente contributo).

⁴⁴ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.

⁴⁵ R. Eyerman, *Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements*, in «Qualitative Sociology», 25, n. 3, 2002, pp. 443-458.

in politiche esplicite. Infatti, come nota Ron Eyerman, «Attraverso una canzone, un collettivo – come un movimento – può oggettivare sé stesso e la propria storia, rendendosi visibile agli altri, così come creare e stabilire un senso di continuità»⁴⁶.

Il gusto musicale non solo segnala legami e mantiene confini sottoculturali, ma può anche fungere da ponte, favorendo forme di inclusione e riducendo divisioni sociali⁴⁷. Tuttavia, l'ascolto è anche uno spazio di tensione simbolica e conflitto culturale. La scelta di cosa ascoltare, come e in quale contesto, è sovente legata a dinamiche di distinzione, negoziazione e resistenza. All'interno di queste dinamiche, la musica diventa un potente marcatore sociale, distinguendo e talvolta opponendo gruppi. Come ricorda Sarah Thornton, «le sottoculture giovanili sono tendenzialmente delle sottoculture musicali»⁴⁸, poiché la condivisione di specifiche scelte di ascolto può costituire un elemento di identificazione collettiva e, al contempo, una forma di capitale sottoculturale, spesso alimentando tensioni e rivalità.

Questa dimensione conflittuale si estende all'uso del suono come strumento di potere e controllo, fenomeno che Steve Goodman definisce «sonic warfare»⁴⁹. Un caso emblematico è l'impiego dei LRAD (*Long Range Acoustic Devices*) al G20 di Pittsburgh nel 2009, quando onde sonore ad alta intensità furono utilizzate per disperdere i manifestanti, trasformando il paesaggio sonoro urbano in uno spazio di violenza e deterrenza acustica.

Le pratiche di ascolto possono creare inclusioni ed esclusioni, costruendo gerarchie fra pubblici più o meno 'colti' o 'autentici'. L'ascolto silenzioso della musica classica, ad esempio, può risultare oppressivo o alienante a chi non ha familiarità con quei codici, mentre l'energia dei live popolari può apparire disturbante per chi vi cerca ordine. In questo senso, il concerto può diventare un terreno di scontro tra diverse ideologie dell'ascolto, che distinguono fra modalità considerate legittime e 'serie' – come l'ascolto concentrato della musica colta –, pratiche partecipative più comunitarie – come i concerti rock negli stadi e i musical – e infine usi ritenuti 'secondari', come l'ascolto in sottofondo o funzionale⁵⁰.

⁴⁶ «Through song, a collective, such as a movement, can objectify itself and its history, making itself visible to others, as well as creating and establishing a sense of continuity». Ivi, p. 447 (trad. it. dell'autrice del presente contributo).

⁴⁷ W.G. Roy, T.J. Dowd, *What is Sociological about Music?*, in S. Towe Horsfall, J.-M. Meij, M.D. Probstfield (a cura di), *Music Sociology. Examining the Role of Music in Social Life*, Routledge, London 2013, pp. 36-50.

⁴⁸ S. Thornton S., *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 31.

⁴⁹ S. Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Boston 2009.

⁵⁰ Frith, *More than meets the ear: on listening as a social practice*, in H. Barlow, D. Rowland (a cura di), *Listening to Music: People, Practices and Experiences*, Open University Press 2017; E. Pedler, *Musical Understanding and Cultural Misunderstanding: The Concert as a Site of Symbolic Confrontation*, in J.A. Halley, D.E. Sonolet (a cura di), *Bourdieu in Question: New Directions in French Sociology of Art*, Brill 2018, pp. 241-255.

Il concerto, oltre a essere un momento di fruizione artistica, è anche luogo di sedimentazione di memorie e identità collettive, dove suono, emozione e ricordo si intrecciano. Come mostra Luis Velasco-Puffeau⁵¹ nel suo studio sul caso del Bataclan, teatro dell'attentato terroristico di Parigi del 13 novembre 2015, le esperienze sonore vissute in un determinato contesto possono imprimersi come memorie uditive dense cariche di significato emotivo e politico. L'eco di un brano, il rumore della folla o persino il silenzio improvviso possono trasformarsi in tracce indelebili che, riaffiorando in successivi momenti di ascolto, riattivano memorie traumatiche. In questo senso, il concerto diventa un archivio sonoro di esperienze vissute, in grado di rafforzare legami e accompagnare la rielaborazione dell'identità individuale e collettiva.

Media digitali, piattaforme e nuove forme di ascolto

I media svolgono un ruolo decisivo nel conferire legittimità o, al contrario, nel marginalizzare determinati generi musicali, incidendo direttamente sui processi di canonizzazione e riconoscimento⁵². La pervasività dei media e delle tecnologie digitali ha trasformato radicalmente le pratiche di ascolto.

Come mostrano gli studi di Michael Bull sull'ascolto con dispositivi portatili, l'uso di cuffie e lettori digitali consente agli individui di costruire una sorta di "colonna sonora privata" della vita quotidiana, modulando l'esperienza dello spazio urbano e delle interazioni sociali⁵³. Oggi la musica accompagna ogni momento della vita quotidiana, resa accessibile da dispositivi mobili e piattaforme digitali. Questo ha favorito una crescente personalizzazione dell'ascolto, ma anche nuove forme di socialità mediate, dai flash mob alle playlist condivise, capaci di rafforzare la partecipazione e generare comunità digitali globali⁵⁴. Emblematico, in questo senso, è stato il flash mob organizzato a Londra nel 2006, quando centinaia di persone hanno iniziato a ballare in una stazione ferroviaria ascoltando la musica del proprio lettore MP3: un episodio che mostra la tensione tra esperienza individuale e desiderio di comunità⁵⁵.

L'ascolto attraverso cuffie, social media e app di streaming produce nuove forme di intimità e distanza, di appartenenza e distinzione. La musica digitale

⁵¹ L. Velasco-Puffeau, *Listening to Terror Soundscapes. Sounds, Echoes, and Silences in Listening Experiences of Survivors of the Bataclan Terrorist Attack in Paris*, in «Conflict and Society: Advances in Research», 7, 2021, pp. 60–77.

⁵² Tota, *Stili in rivolta? Musica e mass media*, in L. Savonardo (a cura di), *I suoni e le parole. Le scienze sociali e la musica d'autore*, Oxiana, Napoli 2002, pp. 59-109.

⁵³ M. Bull, *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, Routledge, New York 2008.

⁵⁴ P. Théberge, *Digitalization*, in J. Shepherd, K. Devine (a cura di), *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, Routledge, London 2015, pp. 329–338.

⁵⁵ A. Bergh, DeNora, *From wind-up to iPod: Techno-cultures of listening*, in N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, J. Rink (a cura di), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 102-115.

lo trasforma in un gesto quotidiano e continuo, che resta pratica sociale anche quando avviene in solitudine, perché intrecciato a tendenze, algoritmi, gruppi online, fandom. In particolare, Raphaël Nowak descrive l'ascolto nell'era della *platform society* come un «atto di partecipazione culturale» nei mondi digitali, dove scegliere la «musica adeguata» diventa una modalità di posizionamento sociale e culturale⁵⁶.

Le piattaforme non si limitano a distribuire musica, ma operano come veri e propri *gatekeepers* digitali: raccolgono dati, profilano gusti e abitudini e li traducono in playlist e raccomandazioni personalizzate⁵⁷. Come osservano Bonini e Magaudda⁵⁸, l'ascolto diventa parte di un ecosistema regolato da logiche algoritmiche che ridefiniscono i confini culturali e sociali della partecipazione musicale online.

L'ascolto mediato dalle tecnologie digitali genera anche nuove forme di antagonismo simbolico. La 'platformizzazione' della curatela musicale non solo definisce le «agende di ascolto» dei consumatori di musica⁵⁹, ma può anche rafforzare bolle culturali⁶⁰, limitando l'esposizione alla diversità. Anche il semplice atto di 'skippare' un brano o 'silenziare' una playlist condivisa può assumere così il valore di un rifiuto identitario.

Conclusioni

L'ascolto musicale si configura come un dispositivo culturale di comunicazione e socialità: permette di creare legami, esprimere appartenenze, produrre emozioni condivise e negoziare significati. Non è soltanto un atto individuale, ma una pratica situata, relazionale e performativa. Come evidenzia Georgina Born, è a un tempo una forma di mediazione, poiché coinvolge una rete complessa di relazioni tra suoni, soggetti, pratiche, performance, tecnologie, spazi e discorsi sociali – ciò che la studiosa definisce «assemblaggio musicale» – e un 'evento', con il potenziale di trasformare queste relazioni e aprire nuove possibilità di senso⁶¹.

La prospettiva sociologica, indagando le forme concrete attraverso cui

⁵⁶ R. Nowak, *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*, Palgrave Macmillan, Hampshire and New York 2016.

⁵⁷ J. van Dijck J., T. Poell, M. de Waal, *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Guerini, Milano 2019; J.W. Morris, *Curation by code: Infomediaries and the data mining of taste*, in «European Journal of Cultural Studies», 18, n. 4-5, 2015, pp. 446-463).

⁵⁸ T. Bonini, P. Magaudda, *La musica nell'era digitale*, Il Mulino, Bologna 2023.

⁵⁹ T. Bonini, A. Gandini, "First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic": *Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation*, in «Social Media + Society», 5, n. 4, 2019.

⁶⁰ Il riferimento è al concetto di *filter bubble* (E. Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet is hiding from you*, 2011).

⁶¹ G. Born, *Listening, Mediation, Event*, in «Journal of the Royal Musical Association», 135, n. 1, 2010, pp. 79-89.

l'ascolto prende corpo nei contesti quotidiani e nei rituali collettivi, mostra come esso possa favorire processi di comunicazione, inclusione, memoria collettiva e innovazione culturale, ma anche generare tensioni e conflitti simbolici. Le trasformazioni introdotte dai media digitali e dalla *platform society* rendono oggi l'ascolto una pratica al tempo stesso personalizzata e socializzata, regolata da logiche algoritmiche che contribuiscono a costruire comunità e a ridefinire le forme della partecipazione musicale.

Doriana Masucci

*I dispositivi per l'ascolto musicale 'immersivo':
una prospettiva didattica*

ABSTRACT

Negli ultimi decenni l'utilizzo dei dispositivi tecnologici ha trasformato radicalmente le abitudini degli ascoltatori di musica. L'odierno consumo di musica si fonda non soltanto sulla mera selezione di canzoni e brani dei diversi generi, ma si sostanzia anche del rapporto diretto dell'ascoltatore con una serie di oggetti e strumentazioni tecnologiche ormai divenute essenziali (come il telefono cellulare, l'iPod ecc.). Il contributo affronta la questione di come l'introduzione delle nuove tecnologie possa essere sfruttata con vantaggio sul piano della didattica dell'ascolto musicale, prendendo in particolare considerazione la diffusione e l'uso di uno specifico dispositivo digitale: il *Dolby Atmos Music*.

PAROLE CHIAVE: Tecnologie digitali, ascolto musicale, didattica della musica, pratiche di ascolto, Dolby Atmos Music

ABSTRACT

In recent decades, the way people listen to music has changed a lot because of technology. Nowadays, people consume music in a different way. They listen to a mix of songs and tracks from different genres, and they use a range of technology to do so. This technology includes things like mobile phones and iPods. This article looks at how new technologies can be used to improve music education, focusing on a particular digital device that is becoming more popular: *Dolby Atmos Music*.

KEYWORDS: Digital Technologies, Music Listening, Music Education, Listening Practices, *Dolby Atmos Music*

Music listening is one of the most important and
basic activities in music education

(Erik Johnson, 2011¹).

Premessa

L'ascolto rappresenta oggi un elemento centrale nei processi educativi legati alla musica. Lo sviluppo delle tecnologie digitali, negli ultimi anni, ha modificato le modalità di ascolto della musica. Infatti, l'introduzione di nuovi dispositivi, come quelli muniti di tecnologia *Dolby Atmos Music*, ha reso possibile una nuova modalità di ascolto immersivo capace di coinvolgere l'ascoltatore in modo più diretto. Queste innovazioni aprono così nuove prospettive anche per la didattica musicale, offrendo strumenti in grado di stimolare l'attenzione, migliorare la percezione e facilitare la comprensione del materiale sonoro. Il presente contributo intende indagare le potenzialità educative legate all'uso di questi nuovi dispositivi, concentrandosi sul ruolo dell'audio immersivo² come risorsa per lo sviluppo di competenze musicali più profonde, partecipate e consapevoli.

L'ascolto musicale tra educazione e percezione

L'ascolto della musica è un'attività molto importante nell'ambito dell'insegnamento scolastico. La didattica dell'ascolto costituisce infatti uno strumento essenziale non solo per l'apprendimento delle forme musicali, ma anche per guidare i giovani alla comprensione del patrimonio della musica d'arte³ e di altre culture musicali. Con l'espressione 'didattica dell'ascolto' s'intende dunque una didattica finalizzata alla comprensione musicale tramite il solo ascolto, ossia diretta a stimolare la capacità di individuare la forma di un brano e di leggerla nei suoi aspetti strutturali, funzionali e semantici, e inoltre di interpretarla nel suo contesto di produzione e fruizione, cogliendone il senso. Utili, in questa prospettiva, sono anche gli studi di psicologia della percezione musicale di Irène Deliège e la sua teoria dell'organizzazione psicologica dell'ascolto musicale⁴. Secondo questa teoria la percezione di strutture definite, sponta-

¹ E. Johnson, *Developing Listening Skills through Peer Interaction*, in «Music Educators Journal», 98, n. 2, 2011, pp. 49-54.

² L'espressione 'audio immersivo' traduce qui, e nel seguito del contributo, la locuzione inglese *Spatial Audio*.

³ Cfr. G. La Face Bianconi, *Didattica dell'ascolto e didattica laboratoriale*, in «Riforma & Didattica», 2, 2007, pp. 15-21.

⁴ Si veda: I. Deliège, J.A. Sloboda, *Perception and Cognition of Music*, Psychology Press, Londra 2015¹; I. Deliège, *La percezione della musica*, in *Enciclopedia della Musica Einaudi*, Il Sapere Musicale vol. II, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002.

neamente designate dall'ascoltatore a punti di riferimento (i *cues*, gli 'indizi'), può condurre – attraverso strategie e processi di attenzione e memorizzazione – a comprendere affinità nelle strutture formali, realizzando attraverso il semplice ascolto aggregati più o meno grandi di materiale sonoro⁵.

La letteratura sul tema dell'ascolto si è sviluppata anche in area anglosassone. Si possono citare, per esempio, gli studi di Erik Johnson, secondo cui attraverso l'ascolto, gli studenti espandono la loro comprensione musicale e aumentano il loro godimento della musica⁶, o quelli di Miller, che sottolinea come ascoltare la musica significhi comprenderne e apprezzarne il significato e i valori estetici⁷, oppure ancora le riflessioni di Reimer, che mette l'accento sulle implicazioni percettive dell'ascolto in termini di comprensione delle caratteristiche e dei principi degli elementi musicali (ritmo, melodia, armonia, forma, dinamica, tempo e timbro)⁸. Recentemente sono state introdotte diverse strategie per aumentare la partecipazione attiva e positiva degli studenti all'ascolto della musica, giacché – come postulano Madsen e Geringer – uno degli elementi critici per un ascolto musicale significativo è costituito proprio dall'attenzione⁹. Madsen e Geringer considerano la concentrazione come la variabile fondamentale per favorire una risposta musicale estetica. Entrambi propongono un percorso didattico progressivo in cui l'attenzione dell'ascoltatore viene continuamente sollecitata mediante attività specifiche – come marcare pulsazioni, contare motivi ricorrenti, distinguere timbri o dinamiche – con l'obiettivo di affinare la discriminazione uditiva e promuovere un ascolto attivo. In tal modo, anche gli aspetti emotivi dell'esperienza musicale vengono potenziati, contribuendo a costruire una partecipazione personale intensa e consapevole¹⁰.

Tecnologie digitali e trasformazioni dell'ascolto

Oggi la pratica dell'ascolto non può fare a meno di confrontarsi con i rapidi sviluppi delle tecnologie digitali¹¹. I progressi dell'hardware e dei personal com-

⁵ Cfr. C. Cuomo, *Didattica dell'ascolto e didattica della produzione musicale: ipotesi di continuità*, in F. Comploi (a cura di), *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen*, Weger, Brixen 2005, pp. 61-74.

⁶ Johnson, *Developing Listening Skills through Peer Interaction*, cit., pp. 49-54.

⁷ H.M. Miller, *Introduction to Music: A Guide to Good Listening*, Barnes & Noble, New York 1968.

⁸ B. Reimer, *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision*, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey 2003³.

⁹ Cfr. C.K. Madsen, J.M. Geringer, *Reflections on Puccini's La Bohème: Investigating a Model for Listening*, in «Journal of Research in Music Education», 56, 2008, pp. 33-42.

¹⁰ Id., *A Focus of Attention Model for Meaningful Listening*, in «Bulletin of the Council for Research in Music Education», 147, 2000, pp. 103-108.

¹¹ Sul rapporto dell'ascolto musicale a scuola con l'impiego della tecnologia si veda in particolare S. Cho, Y. Baek, E.J. Choe, *A Strategic Approach to Music Listening with a Mobile App for High School Students*, in «International Journal of Music Education», 37, n. 1, 2019, pp. 132-141. Sul tema più

puter, del software MIDI e della tecnologia laser hanno infatti contribuito a modificare completamente la natura dell'insegnamento della musica¹². In campo internazionale sono fiorite molte ricerche sull'efficacia delle tecnologie come strumenti per facilitare l'apprendimento musicale, di cui fornisco un breve quadro sintetico, privo naturalmente di pretese di esaustività. Secondo Bauer, le tecnologie forniscono agli studenti comprensione e competenze musicali in ambienti più 'individuali': grazie alle nuove tecnologie, gli studenti hanno l'opportunità di accedere più facilmente e di apprezzare nuovi stili musicali in qualunque posto essi si trovino¹³. Riley ha teorizzato l'uso di tablet, PC, iPad e app per dispositivi mobili, esaminando sette tipi di app che possono essere utilizzate nell'educazione musicale (tra le quali quelle per l'assistenza alle prove/esibizioni, per la creazione di musica, per strumenti didattici, per la fornitura di strumenti virtuali, per la registrazione audio/video¹⁴). Sempre in materia di dispositivi, Williams sostiene che l'uso degli iPad, tra l'altro spesso presente nelle aule della prima infanzia, offre un'infinità di possibilità per l'esecuzione d'insieme e l'apprendimento della musica, secondo un processo uditivo diverso dal modello scolastico tradizionale, molto più realistico e produttivo¹⁵.

Il Dolby Atmos Music: caratteristiche e potenzialità educative

In questa prospettiva l'impiego dei nuovi dispositivi digitali per l'ascolto musicale, come computer, iPod e telefoni cellulari, può essere valutato anche in fase didattica. In particolare, viene qui preso in considerazione un particolare dispositivo di audio immersivo denominato *Dolby Atmos Music*, al fine di coglierne le potenziali opportunità per lo sviluppo di nuove strategie dirette a migliorare le competenze degli studenti nel campo dell'ascolto.

Il *Dolby Atmos* è una tecnologia di riproduzione audio digitale e *surround*, che consente la riproduzione fedele e 'direzionale' del suono. Da un punto di vista tecnico, il *Dolby Atmos* è composto da 7 canali audio più i *subwoofer* (tecnologia *surround 7.1*). Il *Dolby Atmos* nasce sia per coprire altre dimensioni lasciate 'scoperte' dalle tecnologie di riproduzione precedenti (vedi, ad esempio,

generale del rapporto educazione musicale/tecnologia, si vedano, tra gli altri, D.J. Elliott, *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, New York 1995; A. Munroe, *Eunice Boardman's Generative Theory of Musical Learning and the Holt Music Textbooks*, in «Journal of Historical Research in Music Education», 39, n. 2, 2018, 195-214.

¹² Cfr. P. Webster, *Historical Perspectives on Technology and Music*, in «Music Educators Journal», 89, n. 1 (Special Focus: *Changing Perspectives in Music Education*), 2002, pp. 38-43.

¹³ W.I. Bauer, *Music Learning Today*, Oxford University Press, New York 2014.

¹⁴ Cfr. P. Riley, *Teaching, Learning, and Living with iPads*, in «Music Educators Journal», 100, 2013, pp. 81-86.

¹⁵ D.A. Williams, *Another Perspective: The iPad is a Real Musical Instrument*, in «Music Educators Journal», 101, 2014, pp. 93-98. Sulle inclinazioni dei bambini di quattro anni per le app musicali in un ambiente prescolare cfr. L. Burton, A. Pearsall, *Music-based iPad App Preferences of Young Children*, in «Research Studies in Music Education», 38, n. 1, 2016, pp. 75-91.

l'altezza), sia per migliorare la qualità generale della riproduzione. Questa rivoluzione è stata possibile grazie all'introduzione del digitale, che consente di conservare traccia video e traccia audio in un unico file 'contenitore' senza alcuna limitazione sul versante della qualità. A cambiare in maniera radicale, infatti, è la gestione stessa della riproduzione audio, in direzione di un paradigma sempre più vicino al modello umano di percezione acustica. La tecnologia *Dolby Atmos* era già stata applicata in ambito cinematografico (dal 2010 circa¹⁶), mentre nella musica si è sviluppata in tempi più recenti. Il *Dolby Atmos Music*, che viene integrato nei prodotti di elettronica di consumo e nei servizi di streaming musicale, va oltre l'ordinaria esperienza di ascolto e inserisce l'ascoltatore all'interno della canzone o del brano musicale in modo immersivo, rivelando ogni dettaglio della musica con maggiore chiarezza e profondità. John Couling, vicepresidente senior dell'intrattenimento di Dolby, in un'intervista rilasciata al giornalista Mike Carré illustra la differenza tra l'ascolto in stereo tradizionale con due altoparlanti e l'ascolto in *Dolby Atmos Music*. Egli sostiene che, quando si hanno due altoparlanti, bisogna fare in modo che tutto il suono provenga da quelle due posizioni, da sinistra e da destra, mentre in realtà un disco produce suoni provenienti da un ambiente spazialmente indifferenziato. Nell'ascolto in *Dolby Atmos Music* si ha dunque la possibilità di ascoltare anche il suono proveniente dall'ambiente, poiché essendo i suoni distribuiti in luoghi diversi, ciascuno di essi può brillare. In questo modo il suono risulta più autentico, più dettagliato e di maggiore chiarezza¹⁷. A differenza di altre importanti evoluzioni audio che richiedono molti anni prima che i creatori la adottino e che i consumatori vi accedano, la maggior parte delle persone che hanno acquistato un nuovo cellulare, tablet, computer o TV negli ultimi quattro anni hanno già accesso alla tecnologia *Dolby Atmos Music*. Mike Carré racconta poi come l'ingegnere del suono di Hollywood, Brad Wood, abbia convertito il suo garage, cortile e la camera da letto degli ospiti in uno dei primi studi *Dolby Atmos Music* durante la pausa COVID, dopo aver ascoltato *Rocket Man* di Elton John per la prima volta nel nuovo formato. Sottolinea, inoltre, come non sia necessario essere in uno studio con più altoparlanti per sentire i diversi strumenti che si muovono nello spazio. L'effetto può essere ascoltato anche negli auricolari e nelle cuffie collegati a qualsiasi dispositivo compatibile con *Dolby Atmos Music*. Per la generazione di Walkman e iPod, che ha rinunciato alla qualità del suono in favore della comodità del formato musicale (il formato mp3), riuscire ad avere un ascolto di alta qualità sembra quasi impossibile.

¹⁶ Si veda a riguardo: B. Wright, *Atmos Now: Dolby Laboratories, Mixing Ideology and Hollywood Sound Production*, in P. Thèberge, K. Devine, T. Everett (a cura di), *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*, Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing Inc, Manhattan 2015, pp. 227-246.

¹⁷ *How Dolby Atmos promises to change how people experience music and movies*, <https://www.pbs.org/newshour/show/how-dolby-atmos-promises-to-change-how-people-experience-music-and-movies> (ultima consultazione 27.12.2025).

La società Dolby, prima di mettere in commercio il *Dolby Atmos Music*, ha testato questa tecnologia su un campione di persone¹⁸. Ecco, a titolo esemplificativo, alcune sensazioni di ascolto degli intervistati: «la musica puoi sentirla intorno a te»; «riesci a distinguere gli strumenti»; «sembra di essere in sala registrazione con loro»; «il suono proviene da ogni parte come se fossi in mezzo ad uno spettacolo»; «come essere sul palcoscenico con loro»; «un suono a 360° ‘completo’»; «dopo questo tipo di ascolto non si torna più indietro¹⁹».

Dalle dichiarazioni risulta evidente come il *Dolby Atmos Music* possa essere collegato anche al concetto di ‘spazi e/o luoghi musicali’. Durante l’ascolto sembra di riuscire a vivere l’esperienza del *live*. In altre parole, durante l’ascolto sembra di entrare in contatto con i musicisti e con i loro strumenti.

L’obiettivo di questa nuova gestione è quello di offrire una migliore riproduzione spaziale delle tracce sonore associate agli oggetti. *Dolby Atmos Music* va oltre l’ordinaria esperienza di ascolto e ci introduce all’interno della canzone in modo immersivo, rivelando ogni singolo dettaglio della musica e della sua esecuzione. È stato così reinventato il modo in cui viene creato e vissuto l’ascolto musicale, con la possibilità di posizionare ogni suono esattamente dove si vuole e di ottenere un’esperienza audio più realistica e coinvolgente. L’evento sonoro può quindi essere progettato in modo interattivo, poiché gli ascoltatori possono avvicinarsi a determinati suoni e allontanarsi da altri. Questo comporta l’attivazione di un processo di ascolto maggiormente partecipato, in cui l’ascoltatore è in grado di interagire con una dimensione uditiva diversa e più realistica. L’ascolto immersivo aumenta infatti la sensazione di intensità e crea suoni che corrispondono più pienamente a quelli che normalmente ci circondano. Il paesaggio sonoro ascoltato in questo modo non può più essere descritto come un oggetto, ma come un ambiente. La percezione sonora immersiva è chiaramente più impressionante di una semplice audizione frontale. Un corrispondente della percezione sonora immersiva applicata agli strumenti acustici che si esibiscono *live* in un concerto si potrebbe realizzare soltanto posizionando gli strumenti stessi intorno o tra il pubblico²⁰.

¹⁸ Si veda il video presente sul sito della Dolby al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=tIaEj_VCPPo&t=29s> (ultima consultazione 27.12.2025).

¹⁹ Si veda il sito della Dolby al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=tIaEj_VCPPo&t=29s> (ultima consultazione 27.12.2025).

²⁰ Si consulti il demo al seguente link: <<https://www.dolby.com/atmos-visualizer-music/>> (ultima consultazione 27.12.2025).

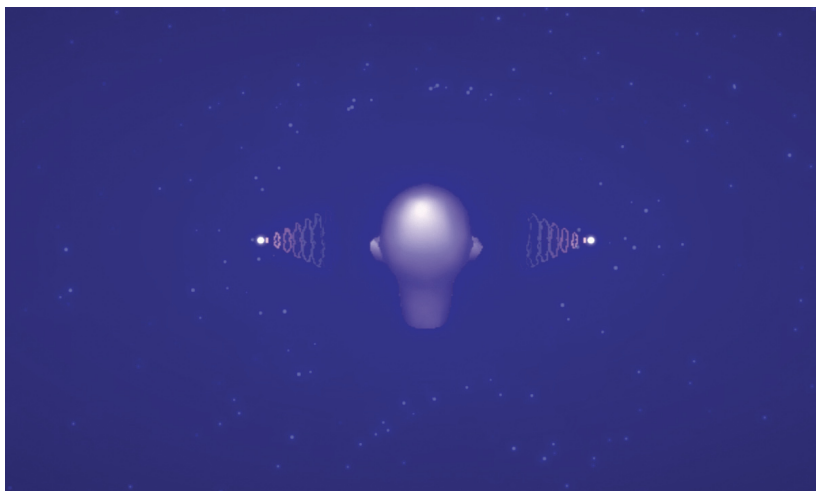


Fig. 1 – Ascolto in modalità Stereo

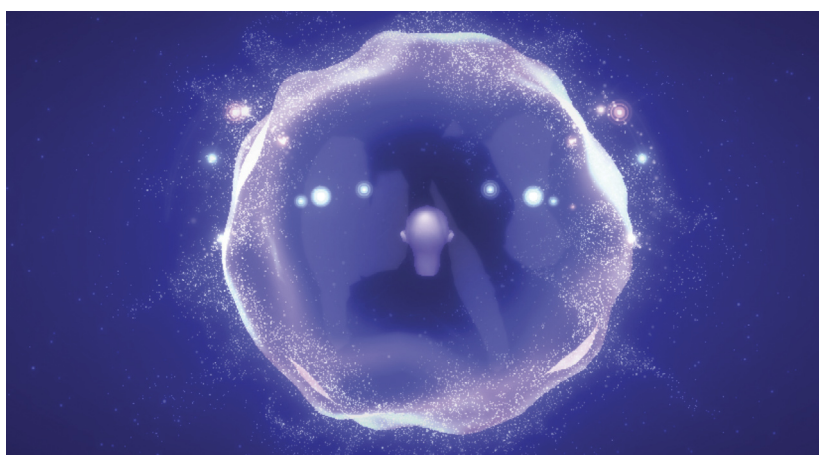


Fig. 2 – Ascolto in modalità *Dolby Atmos*

Prospettive didattiche

Il *Dolby Atmos Music* rappresenta in sintesi una concreta opportunità pedagogica che rende l'esperienza musicale più ricca, dinamica e consapevole. In questa prospettiva, queste tecnologie possono diventare veri e propri mediatori tra l'opera e l'ascoltare.

Nel contesto scolastico, l'impiego dell'audio immersivo risponde all'esigenza, ormai ampiamente riconosciuta nella letteratura pedagogica, di superare una didattica passiva e di sviluppare percorsi di ascolto attivo e partecipato. L'ascolto immersivo, grazie alla possibilità di cogliere la spazialità dei suoni, consente una percezione più articolata dei parametri musicali, facilitando il riconoscimento delle strutture formali, delle linee strumentali e delle dinamiche timbriche. Nell'attività didattica, l'utilizzo di dispositivi dotati di *Dolby Atmos* può aiutare a sviluppare una più acuta consapevolezza anche della musica. Questo può avvenire, per esempio attraverso l'ascolto di un brano in due versioni diverse (una in *Dolby Atmos* e una in stereo), oppure attraverso discussioni guidate. Inoltre, facendo riferimento agli studi di Deliège e all'individuazione di *cues* (indizi), l'audio immersivo può facilitare questo processo, rendendo più visibili – o meglio, udibili – le relazioni formali interne al brano. Anche da un punto di vista operativo, questa tecnologia si inserisce agevolmente nelle pratiche scolastiche²¹. La possibilità di utilizzo della tecnologia *Dolby Atmos Music* su dispositivi mobili e cuffie permette di ampliare l'esperienza immersiva anche fuori dall'aula, rendendo l'ascolto un'attività continua e significativa.

Un esempio di percorso didattico di ascolto immersivo con Dolby Atmos Music

Un percorso didattico incentrato sull'ascolto immersivo può essere sviluppato a partire dal madrigale *Zefiro torna, e di soavi accenti* (1632) di Claudio Monteverdi, una composizione per due tenori e basso continuo. Si tratta di un brano breve ma intensamente espressivo, costruito su una struttura formale chiara e con un dialogo tra due voci solistiche. La sua dimensione dialogica, la scrittura imitativa e il ruolo ben definito del basso continuo lo rendono particolarmente adatto a un'attività di ascolto attivo, in cui l'ascoltatore è chiamato a seguire l'intreccio tra le linee vocali e la loro relazione con il supporto armonico. L'obiettivo principale del percorso è quello di sviluppare negli studenti la capacità di riconoscere le relazioni tra le parti musicali, cogliere la forma del brano e comprendere come la spazializzazione del suono possa rendere più accessibile e profonda l'esperienza d'ascolto. L'utilizzo del *Dolby Atmos Music*, in questo contesto, permette di valorizzare la disposizione spaziale delle due voci – spesso collocate in punti distinti del panorama sonoro – e il ruolo del basso continuo, creando una dimensione immersiva che favorisce la percezione delle strutture formali e del dialogo musicale. Il percorso inizia con una fase introduttiva in cui l'insegnante presenta il contesto storico e stilistico del madrigale monteverdiano. Si discute brevemente della poetica del madrigale tardo rinascimentale e del passaggio verso il linguaggio espressivo barocco, mettendo in evidenza la funzione retorica della musica e il rapporto tra testo e suono. Si

²¹ Cfr. Bauer, *Music Learning Today: Digital Pedagogy for Creating, Performing, and Responding to Music*, cit., in particolare pp. 101-128; 183-186.

introduce anche il concetto di basso ostinato – su cui si basa l'intero brano – come elemento generatore di variazioni melodiche e affettive. Segue l'ascolto del brano in due versioni: una in stereo tradizionale e una in *Dolby Atmos Music*, eseguita tramite dispositivi mobili o cuffie compatibili. Gli studenti devono scrivere le loro impressioni, per esempio sulla disposizione delle voci oppure sulla chiarezza del dialogo imitativo. Dopo il primo ascolto delle due versioni, gli studenti vengono divisi in piccoli gruppi per confrontare le loro considerazioni. L'insegnante propone alcune domande guida per stimolare la discussione, come per esempio: «La spazializzazione ha facilitato la distinzione tra le due voci?»; «Hai notato differenze nella percezione del basso continuo?»; «Come cambia la tua comprensione del brano tra le due versioni?».

In questa fase, si introduce il concetto di 'indizio': si tratta di elementi ricorrenti, contrasti ritmici o melodici, imitazioni che fungono da 'indizi' per l'ascoltatore e lo aiutano a costruire un percorso interno al brano. L'audio immersivo rende più evidenti questi segnali, contribuendo a rendere l'esperienza musicale più consapevole e strutturata. Segue un momento di riascolto guidato, durante il quale vengono selezionati brevi passaggi significativi del brano per osservare con più attenzione l'alternanza tra le voci, la ripetizione ostinata del basso, e i momenti di maggiore intensità espressiva. L'insegnante può fornire una guida all'ascolto visiva o uno schema semplice che rappresenti le entrate vocali e le variazioni sulla linea del basso. Infine, l'attività si conclude con la stesura di una breve relazione individuale o di gruppo. Il brano di Monteverdi, dal punto di vista educativo, consente di lavorare allo stesso tempo su diversi livelli: l'analisi formale, l'ascolto consapevole, la percezione timbrica e spaziale, e il rapporto tra testo e musica. L'utilizzo del *Dolby Atmos Music* agisce come mediatore privilegiato, in grado di rendere udibili e percepibili relazioni interne al brano che spesso sfuggono in un ascolto stereo convenzionale. In questo senso, l'esperienza immersiva si pone come strumento pedagogico efficace, capace di avvicinare gli studenti alla musica d'arte in modo diretto, coinvolgente e significativo.



Fig. 3 – Ascolto immersivo del brano preso in esame in aula:
confronto tra stereo e *Dolby Atmos*

Conclusioni

Al di là degli svantaggi che la maggior parte dei dispositivi digitali hanno causato in termini di qualità della trasmissione acustica, mi riferisco ai telefoni e altri media che propongono musica ‘a bassa risoluzione’, l’impiego della tecnologia in sé non costituisce necessariamente un rischio per una buona educazione all’ascolto. Come accade per tutti gli strumenti, digitali e non, la chiave per un loro positivo impatto sul piano educativo risiede sempre in una scelta avveduta da parte dei docenti, in grado di essere funzionale al raggiungimento degli obiettivi formativi.

Il tema della qualità della trasmissione sonora attraverso i dispositivi digitali può essere secondo me un aspetto da introdurre e da tenere in considerazione nella metodologia della didattica dell’ascolto. Il dispositivo diventa quasi un ‘mediatore’, e – mettendo in contatto lo studente con una composizione – svolge un ruolo di primaria importanza. Una buona qualità dell’ascolto potrebbe anche facilitare la comprensione della struttura del brano. Inoltre, nel caso specifico del *Dolby Atmos Music*, l’audio spaziale è in grado di condurre lo studente a vivere un’esperienza molto simile alla realtà, con una percezione utile anche ai fini dell’inquadramento del contesto di produzione e fruizione della musica. Utilizzare la tecnologia *Dolby Atmos Music* significa in sintesi aver

la possibilità di ascoltare un brano con un suono più coinvolgente e più nitido. La nuova esperienza d'ascolto esalta tutte le sfumature delle voci, ma anche di ogni elemento delle orchestre sinfoniche e degli ensemble da camera.

Alla luce di ciò, vorrei concludere ponendo una questione più generale, di ordine teorico-metodologico: quanto conta, rispetto alla comprensione della configurazione formale di una determinata composizione e alla decifrazione del suo significato, la modalità di ascolto della composizione stessa? In altre parole, la percezione fisica della superficie sonora può avere un suo ruolo complementare all'idea compositiva che sta alla base di un brano? Se rimaniamo nell'ambito della musica d'arte, il dispositivo digitale per l'ascolto sembrerebbe poter assumere – in questa prospettiva – una funzione simile a quella che riveste l'interprete musicale in una esecuzione dal vivo.

Davide Pulvirenti

La musica d'arte nell'epoca delle playlist

ABSTRACT

Il contributo indaga l'avvento delle piattaforme di streaming, con particolare riferimento a Spotify, quale fattore che ha radicalmente ridefinito le pratiche di ascolto, anche nel campo della musica d'arte. L'affermarsi di un modello orientato dalle playlist ha imposto un nuovo paradigma, in cui generi e forme musicali si conformano alle logiche del consumo digitale, spesso a scapito dell'attenzione e della partecipazione attiva dell'ascoltatore. Le strategie editoriali della piattaforma, concepite per massimizzare i profitti della popular music, esercitano conseguenze significative anche sul repertorio classico. In particolare, nelle playlist il genere assume una funzione marginale, ridotto a semplice accompagnamento per attività quali il rilassamento o lo studio, e si colloca in un modello di ascolto passivo e discontinuo che contrasta con l'immagine dello spettatore vigile e partecipe propria della sala da concerto. L'analisi dei brani presenti nelle playlist rivela, inoltre, un canone musicale ristretto, dominato dalla musica strumentale dei periodi classico e romantico, con l'esclusione di autori centrali del Barocco, di epoche precedenti, del melodramma e della musica contemporanea. Tali scelte editoriali rischiano di ridurre la musica d'arte a una funzione meramente "analgesica". Per invertire questa tendenza, gli operatori culturali devono sviluppare strategie capaci di valorizzare le potenzialità delle piattaforme digitali e favorire, soprattutto tra le nuove generazioni, una fruizione attenta e consapevole.

PAROLE CHIAVE: piattaforme streaming, Spotify, Playlist, ascolto digitale, algoritmi, musica d'arte

ABSTRACT

This contribution investigates the emergence of streaming platforms, with particular reference to Spotify, as a factor that has profoundly redefined listening practices, including those pertaining to art music. The consolidation of a playlist-oriented model has introduced a new paradigm in which musical genres and forms are shaped by the logics of digital consumption, frequently at the expense of listeners' concentration and active engagement. The platform's editorial strategies, devised to maximize the profitability of popular music, exert significant repercussions on the classical repertoire as well. Within playlists, this repertoire is assigned a marginal role, reduced to a mere accompaniment for activities such as relaxation or study, and embedded in a model of passive and fragmented listening that stands in contrast to the image of the attentive and participatory au-

dience of the concert hall. Moreover, the analysis of tracks featured in playlists reveals a narrowly defined musical canon, dominated by instrumental works from the Classical and Romantic periods, while excluding central authors of the Baroque, earlier eras, opera, and contemporary music. Such editorial choices risk confining art music to a purely “analgesic” function. In order to counter this tendency, cultural institutions and practitioners must elaborate strategies capable of harnessing the potential of digital platforms and fostering, especially among younger generations, a more attentive and discerning mode of listening.

KEYWORDS: Streaming Platforms, Spotify, Playlists, Digital Listening, Algorithms, Art Music

Introduzione

L’ascesa delle piattaforme di streaming ha ridefinito in modo radicale e irreversibile le pratiche di ascolto, rinnovando sia la forma dei brani immessi sul mercato, ottimizzati per rispondere ai meccanismi di selezione degli algoritmi¹, sia i programmi di commercializzazione e promozione congegnati dall’industria discografica².

Il trionfo della musica ‘fluida’ ha segnato un nuovo paradigma nella storia dei suoni, in cui forme e generi si dissolvono per adattarsi alle esigenze del consumo digitale. Numerose ricerche hanno distinto le implicazioni sia estetiche sia socioeconomiche del nuovo modello di fruizione. Il presente contributo si propone di analizzare l’incidenza delle soluzioni editoriali nella rideterminazione dell’ascolto attivo. Lo studio si concentrerà sull’offerta di Spotify, che con quasi 700 milioni di utenti e sempre più sottoscrittori di abbonamenti in particolare tra la ‘generazione Z’ (ossia i nati tra il 1996 e il 2012), è la piattaforma di streaming *on-demand* più diffusa al mondo³. Nella prima parte tratteremo le tappe essenziali dell’ascesa di Spotify, in modo da perimetrare le strategie del servizio leader del settore. Nella seconda parte si osserverà l’influenza della policy della piattaforma (orientata alla massimizzazione dei pro-

¹ Jeremy Wade Morris definisce «infrastructural optimization» il processo di strumentalizzazione delle modalità di funzionamento delle piattaforme al fine di aumentare la visibilità dei brani immessi e il loro inserimento nelle playlist (cfr. J. Wade Morris, *Music Platforms and the Optimization of Culture*, in «Social Media + Society», 6, n. 3, 2020).

² Cfr. T. Bonini, P. Magaudda, *La musica nell’era digitale*, il Mulino, Bologna 2023, pp. 41-74; una panoramica sul peso specifico delle piattaforme di streaming nella trasformazione dell’industria culturale si trova in T. Poell, D.B. Nieborg, B.E. Duffy, *Platforms and Cultural Production*, Polity, Cambridge 2021.

³ Nella fruizione *on-demand* i contenuti audio/video sono compressi e memorizzati su un server come file. L’utente può richiedere al server di inviargli i contenuti senza bisogno di scaricarli e salvarli sul dispositivo per poterli riprodurre: i dati ricevuti vengono decompressi e riprodotti pochi secondi dopo l’inizio della ricezione. Sinteticamente, attraverso questo sistema è possibile accedere a contenuti multimediali attraverso la rete internet senza che sia necessario scaricare il file sul dispositivo (cfr. P. Cremonesi, E. Lentini, *Architettura degli impianti informatici*, Esculapio, Bologna 2011, pp. 132-138).

fitti della popular music) sulle modalità di fruizione della musica d'arte: attraverso i dati raccolti tenteremo di localizzare dove viene incasellato il repertorio classico nelle abitudini d'ascolto della contemporaneità.

Come ha osservato Jacopo Tomatis, gli studi musicologici non possono più evitare di considerare l'impatto delle piattaforme ed è necessario che «chiunque voglia, nella contemporaneità, comprendere come funziona e dove sta andando quel "fenomeno che impegna il cervello dell'occidentale medio" (e non solo) per buona parte del suo tempo deve dunque rivolgere la sua attenzione là dove la musica viene diffusa, fruita e fatta»⁴. Indagare i sistemi di rappresentazione della musica classica è essenziale per definire i nuovi obiettivi e le mete degli operatori del settore culturale. In tal senso, è esemplare la riflessione di Francesco Giambrone, Sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma, secondo il quale la rete «dai social network allo streaming, ha disvelato alle fondazioni un universo di nuove opportunità»⁵.

L'ascesa di Spotify: dall'album alla playlist

L'azienda, fondata a Stoccolma nel 2006, distribuisce il servizio nel 2008. Nella prima fase, l'utente era incoraggiato a esplorare il catalogo proposto, così da costruire autonomamente la propria esperienza di ascolto. Nel 2015, Apple lancia il suo servizio di streaming, *Apple Music*. Il Consiglio di amministrazione, per mantenere il primato sul mercato, intuisce che la chiave vincente per fidelizzare non risiede in un catalogo infinito di brani, ma nel fornire agli utenti un'esperienza d'ascolto personalizzata attraverso playlist e filtri di ricerca in grado di temperare quello che Jonathan Cohn ha definito «the burden of choice»⁶. Tale passaggio era stato segnato già nel 2014 attraverso l'acquisizione della start-up *Echo Nest*, specializzata nell'analisi di big data finalizzati alla selezione automatica di contenuti musicali. Così, alle raccolte basate sulle scelte dei curatori, viene integrata la creazione di playlist algoritmiche. Nel 2015, l'azienda ha dichiarato di aver raccolto oltre 1,2 trilioni di dati su contenuti e artisti, i quali costruiscono «the basis of recommendation algorithms, automatic playlist generators, and personalized radio stations on the Web»⁷. Attraverso i metadati viene creato un percorso orientato nella selva eterogenea di musica immessa nel mercato digitale, fornendo all'ascoltatore un flusso ininterrotto

⁴ J. Tomatis, *Ascoltare e fare musica su TikTok. Playing (with) the smartphone*, in *TikTok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*, in G. Marino, B. Surace (a cura di), Hoepli, Milano 2023, pp. 21-41: 22.

⁵ C. Guarino, F. Giambrone, *La pandemia da Covid-19 da rischio sottovalutato a sfida globale*, in Giambrone (a cura di), *Dopo il silenzio: racconti di teatri d'opera che sfidano la pandemia*, Ledizioni, Milano 2023, pp. 9-19: 17.

⁶ Cfr. J. Cohn, *The Burden of Choice: Recommendations, Subversion, and Algorithmic Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick 2019.

⁷ Cfr. M. Eriksson, *Close Reading Big Data: The Echo Nest and the Production of (Rotten) Music Metadata*, in «First Monday», 21, n. 7, 2016, <<http://dx.doi.org/10.5210/fm.v21i7.6303>>.

di contenuti personalizzati e ‘trend-sensitive’⁸.

Nel 2017, la transizione delle abitudini di ascolto dall’album alla playlist è confermata dal sondaggio condotto dalla Nielsen⁹. Il report mostra come tre quarti dell’esperienza degli utenti (74%) si basi sull’ascolto di playlist. Il dato aumenta ancor più in relazione alla cosiddetta ‘generazione Z’, che dichiara di scoprire nuova musica principalmente attraverso le tracce inserite nelle raccolte¹⁰.

Dunque, cos’è una playlist? Con il termine, desunto dal linguaggio radiofonico, intendiamo un elenco ordinato di brani che possono essere riprodotti in sequenza, in ordine casuale, una singola volta o in *loop*. Tiziano Bonini e Paolo Magaudda hanno messo in luce come Spotify, attraverso le ‘liste’, da una parte ha personalizzato l’esperienza dell’utente, consentendo di trovare agilmente «il sottofondo per ogni tipo di situazione»¹¹, dall’altra ha rafforzato il suo potere politico nei confronti delle case discografiche che, per dare maggiore visibilità ai loro artisti, «dovranno passare la selezione per entrare nelle raccolte di proprietà della piattaforma»¹².

La peculiarità delle playlist offerte da Spotify risiede nell’ibridazione tra creatori umani e procedure algoritmiche: sono soprattutto queste ultime a determinare la collocazione di un brano all’interno della raccolta, a predirne le probabilità di successo e a proporre tracce affini da inserire. L’editor Ronny Ho ha dichiarato che «il team editoriale funge da ponte tra l’arte della curatela umana e la scienza degli algoritmi»¹³; il curatore individua un «ventaglio di brani potenzialmente in grado di affascinare gli ascoltatori. Gli algoritmi, a loro volta, applicano l’apprendimento automatico per perfezionare queste selezioni, offrendo agli utenti un’esperienza su misura»¹⁴. In poche parole, le strategie editoriali sono filtrate dalle indicazioni algoritmiche, cosicché i due poli

⁸ Oltre Echo Nest, vi è una vasta rete di aziende che forniscono software per gestire e analizzare i flussi di dati. Come ha osservato Maria Eriksson, «supply chain capitalism is central to contemporary modes of capital extraction and relies on the establishment of diverse, fragmented, specialized and interconnected divisions of labor»; cosicché «instead of operating as an autonomous platform, Spotify resembles a mixture of third-party software solutions» (M. Eriksson, *Unpacking online streams*, in «APRJA», 7, 2018, pp. 72-84: 77-78).

⁹ Nielsen, *2017 Report Highlights*, url: <<https://www.nielsen.com/wp-content/uploads/sites/2/2019/04/us-music-360-highlights.pdf>> (ultima consultazione 28.12.2025); cfr. M. Raffa, *Poptimism. Media algoritmici e crisi della popular music*, Maltemi, Milano 2024, pp. 121-131.

¹⁰ Il profilo tracciato dell’azienda svedese non ha pretesa di esaustività. La storia di Spotify è segnata da numerose trappe intermedie e spigolature che sono state semplificate. Il *focus* è stato posto sulla transizione da una mission incentrata sull’espansione del catalogo a una proposta incentrata sulle playlist, snodo nevralgico per il presente studio. Una visione esaustiva si trova in M. Eriksson, R. Fleischer, A. Johansson, P. Snickars, P. Vonderau, *Spotify Teardown: Inside The Black Box of Streaming Music*, MIT Press, Cambridge 2019.

¹¹ Bonini, Magaudda, *La musica nell’era digitale*, cit., p. 89.

¹² *Ivi*, p. 91.

¹³ Cfr. C. Phillips, *Breaking down the different types of playlists on spotify for casual listeners and rising artists*, in «Magnetic Magazine», 7.08.2023, url: <<https://magneticmag.com/2023/08/spotify-playlist-types/>> (ultima consultazione 29.12.2025).

¹⁴ *Ibid.*

creativi lavorano in piena sinergia. Diversi tools, tra cui il PUMA (Playlist Usage Monitoring and Analysis), valutano i brani in base al numero di riproduzioni, di *skip* e di salvataggi tra gli ascolti preferiti ed elaborano un grafico che illustra l'età degli ascoltatori, il sesso, la regione geografica e l'ora del giorno in cui il brano viene maggiormente ascoltato¹⁵. Gli strumenti impiegati dagli algoritmi per mappare l'utente includono l'analisi della cronologia di ascolto e dei like (ossia, una preferenza esplicita accordata a una traccia o a un album), oltre allo *skip rate*, ovvero il numero di volte in cui ci muoviamo nel flusso di una traccia per accorciarne la durata o per ascoltare un determinato segmento (o quando passiamo da un brano all'altro), e al *listening time* (per quanto tempo ascoltiamo un determinato brano).

Le raccolte sono organizzate per soddisfare essenzialmente quattro tipologie di ricerca: i generi (jazz, rock, classica, ecc.); gli artisti (le più popolari sono le playlist «This is», una sorta di *best of* della produzione dell'interprete prescelto, ad esempio «This is Queen»); le *mood-situated*, ovvero costruite per adattarsi all'atmosfera, al carattere emotivo (tristezza, gioia, rilassamento, ecc); il contesto di ascolto (corsa, palestra, studio, ecc.).

In sintesi, la piattaforma ha predisposto combinazioni tra genere musicale, stato d'animo e occasione, così da rispondere alle esigenze specifiche di ogni tipo di ascoltatore.

Dentro le playlist

Prima di focalizzarci sul segmento dedicato al repertorio classico, si rivela necessario osservare empiricamente le dinamiche d'insieme di Spotify, percepite dagli utilizzatori come semplice normalità, ricordando che

nessuna è più interessante (e più difficile) che decostruire la normalità, comprendere come funzionano quelle cose che ci paiono scontate e prive di un particolare significato, ma che tali non sono mai: cliccare su un tasto, scorrere uno schermo muovendo un dito per scegliere una canzone, ascoltare musica da un piccolo diffusore e selezionarne un frammento, filmarci mentre balliamo o fingiamo di cantare. Ognuna di queste pratiche, per quanto futile possa sembrarci, racconta di tecnologie, economie, ideologie e gerarchie di valori¹⁶.

Apriamo l'app: già dalla *Home* appare chiaro che l'interfaccia è organizzata per muoversi tra le playlist. Il concetto di 'album musicale' è dissolto; per ascol-

¹⁵ Cfr. L. Pelly, *The Secret Lives of Playlists*, in «Watt», 21.06.2017 (<<https://lizpelly.info/watt>>, ultima consultazione 29.12.2025).

¹⁶ Tomatis, *Ascoltare e fare musica su TikTok*, cit., p. 23.

tare una specifica uscita discografica l'utente deve cercarla esplicitamente. Accediamo alla finestra 'Cerca', posta sul bordo inferiore della schermata. L'interfaccia propone un catalogo di pannelli in cui sono sintetizzati i parametri di ricerca più abituali (singoli in tendenza, generi più ascoltati e contesti di ascolto).

Una volta effettuato l'accesso a una categoria, prestiamo attenzione alle copertine. Possiedono tutte una minuscola insegna di Spotify, quel piccolo cerchio con onde oblique (il logo, per inciso, è una stilizzazione della rappresentazione grafica delle onde sonore): ciò indica che tutte le playlist incluse nel menù di ricerca sono confezionate e curate dall'azienda stessa. Anche le *major* discografiche creano delle playlist, ma quelle gestite da editori esterni non raggiungono i picchi di visibilità e di ascolto di quelle generate da Spotify. Nulla di strano, è chiaro che la piattaforma cerca di proporre all'utente i propri prodotti, così da rafforzare l'autorità del marchio; infatti, come segnalato da Liz Pelly, le playlist rappresentano lo strumento principale per fidelizzare gli abbonati alla piattaforma¹⁷.

Le playlist dominano anche la pagina dedicata a un preciso artista; la piattaforma propone una prima area con i brani più ascoltati, la discografia ugualmente organizzata sul criterio della 'popolarità' e un'ampia sezione in cui sono raggruppate le playlist che contengono i suoi successi (e in alcuni casi, raccolte curate dallo stesso interprete, inquadrate in una sezione nominata «Playlist dell'artista»).

Tali strategie, congegnate per massimizzare gli ascolti delle nuove uscite di popular music, che applicazione trovano in rapporto alla musica d'arte? Già Emanuele D'Onofrio ha segnalato l'incompatibilità del sistema di catalogazione in rapporto al repertorio. Le informazioni congegnate per identificare una traccia si limitano a titolo, artista e album, rendendo poco pratico individuare un'esecuzione legata a un preciso direttore d'orchestra e/o interprete¹⁸. Inoltre, cosa si trova ad ascoltare chi accede alla sezione genericamente denominata 'Classica'? Quali contesti d'ascolto sono ritenuti più adatti? Infine, è possibile individuare un 'canone' della 'musica classica' nell'epoca della piattaformaizzazione della musica?

Classical in the background

Secondo il rapporto di fine anno 2023 sullo stato dell'industria musicale compilato dall'azienda Luminate, l'ascolto di musica classica si aggiudica il gradino più basso dell'«U.S. share of total volume by format and genre» con lo 0,9% di ascolti¹⁹. Si tratta di un risultato incoraggiante, che inserisce la mu-

¹⁷ Pelly, *The Secret Lives of Playlists*, cit.

¹⁸ E. D'Onofrio, *Le nuove generazioni e l'impatto dei social media e delle piattaforme streaming sui generi della musica e della musicologia*, in M. Bizzarrini (a cura di), *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica*. Atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021, FedOA - Federico II University Press, Napoli 2022, pp. 15-46: 27-30.

¹⁹ Luminate, *Chartmetric. A Year in Music (Report 2023)*: <https://assets-global.website-files.com/65e8af1e925d62864ba2c287/65e8af1e925d62864ba2c385_chartmetric-yearindata-

sica d'arte tra gli undici generi più ascoltati sui 7505 tracciati dai compilatori del report. La più ampia fetta di mercato è rappresentata dallo streaming, pari all'82,6% del totale, mentre la vendita di album è solo l'8,8%, in linea il dato del pop (8,6%). Pertanto, per leggere il ruolo della musica classica nella società contemporanea bisogna ratificare una traslazione ecumenica delle pratiche d'ascolto dal supporto fisico allo streaming.

All'interno della categoria 'Classica' si trova la sezione 'Compositori', che accoglie numerose raccolte intitolate «This is», antologie dedicate ai più rappresentativi autori di ogni epoca. In ogni raccolta è indicato il numero di seguaci, di brani contenuti e la durata complessiva. Sono inclusi sessanta compositori, con estremi cronologici che spaziano da Monteverdi a Bernstein. Spotify apre la sua 'storia della musica' con il compositore che segna il passaggio dal linguaggio rinascimentale a quello barocco; non trovano spazio gli autori tra Medioevo e primo Cinquecento, e il Seicento maturo è rappresentato unicamente da Purcell.

Più nutrito il comparto settecentesco tra Bach, Handel, Vivaldi e Telemann. Non sono inclusi i nomi centrali del melodramma del Sei e del Settecento: solo per citarne alcuni, Cavalli, l'opera francese di Rameau e Lully, Gluck, Cimarosa. Sul fronte strumentale pesano le assenze di Frescobaldi, Domenico Scarlatti e Corelli. Nel campo dell'opera italiana dell'Ottocento, Bellini e Donizetti sono estromessi dalla terna Rossini, Verdi, Puccini; sono esclusi anche i rappresentanti della Seconda scuola di Vienna (Berg, Webern e Schoenberg) e i linguaggi del pieno Novecento tra cui Cage, Pärt e Glass. Questi ultimi posseggono una playlist dedicata, che non è inclusa nella sezione 'Classica'. Infine, non trova spazio alcuna compositrice.

Dalla classifica mensile dei compositori più ascoltati, prende forma una roccaforte granitica, costituita da²⁰:

Bach	7.419.033 ascoltatori mensili
Beethoven	7.164.106 ascoltatori mensili
Mozart	7.0077.648 ascoltatori mensili
Chopin	6.441.548 ascoltatori mensili

Seguiti con un buon distacco da:

Tchaikovsky	5.744.635 ascoltatori mensili
Debussy	5.275.364 ascoltatori mensili
Vivaldi	5.096.335 ascoltatori mensili ²¹

Dunque, in piattaforma la musica strumentale raccoglie il maggior numero

2023.pdf> (ultima consultazione 29.12.2025).

²⁰ I compositori selezionati appartengono all'elenco inserito all'interno della categoria *Classica*.

²¹ Ultima consultazione 29.12.2025.

di ascoltatori, e la selezione dei brani è incentrata sul repertorio classico-romantico, di poco esteso in avanti (prima metà del XX secolo) e all'indietro (seconda metà del XVIII secolo). Per incontrare compositori precipuamente legati al melodramma dobbiamo muoverci tra il quindicesimo e il ventinovesimo posto. Il più ascoltato è Verdi con 2.422.900 ascolti mensili, seguono Bizet con 2.003.310 e Puccini con 1.966.141; molto meno frequentati sono Rossini (1.49.204) e Wagner (1.030.082).

Riguardo al *mood*, il repertorio viene associato a momenti di distensione, di relax; in altre parole, a una musica di sottofondo. Non a caso, una delle playlist più seguite è *Classical in the Background* descritta come «a calm and cosy classical soundtrack to all activities». Seguono *Calming Classical*, *Classical Sleep* e *Choir Classics* che, a dispetto del titolo, non propone una selezione delle più note pagine per ensemble vocali, ma invita a «relax to calming sounds of choral music». Una intera sottocategoria è *Peaceful Piano* dominata dall'apprezzata *Relaxing Bath*.

Ad accumulare queste liste è il già osservato dominio del repertorio strumentale, naturalmente ritenuto più adatto alla distensione dell'ascoltatore. Manco a dirlo, esse pullulano di adagi e secondi movimenti di sonate, principalmente tratti dal catalogo di Bach, Mozart e Chopin, che si amalgamano a brani di compositori della scena contemporanea quali Yann Tiersen e Ludovico Einaudi. Spotify elude con maestria l'associazione della 'classica' con attività dinamiche. Così, piuttosto che suggerire un elenco di brani energici adatti a sostenere l'allenamento intenso, la piattaforma propone *Classical cooldown* «for post-workout stretching, meditation and mindfulness».

Ho ripartito l'isola musicale del 'relax' in cinque gruppi:

- I. Liste mixate: *Chilled classical*, *Calming classical*, *Easy classical*;
- II. Liste organizzate per strumenti e compositori:
 - strumenti: con particolare predilezione – come detto – per il pianoforte: *Soft Piano*, *Atmospheric Piano*; segue *Mellow Cello* («Relax these mellow cello melodies»); *Shimmering Strings* («Soft, shimmering strings to help you relax»); *Relaxing Classical Guitar*
 - compositori: vi troviamo *Relaxing Bach*, *Relaxing Mozart*, *Relaxing Beethoven*, *Relaxing Chopin*;
- III. Liste indirizzate a particolareggiate tipologie di fruitori, essenzialmente due:
 - per accompagnare tra le braccia di Morfeo i più piccoli ascoltatori: *Classical music for babies*, *Meu Primeiro Mozart*
 - per accompagnare la distensione dei cuccioli di casa e per facilitare la loro serenità durante l'assenza dei padroni: *Classical music for dogs*;
- IV. Liste di musica di sottofondo per favorire la concentrazione durante lo studio e la lettura: *Classical reading*, *Classical Focus*;
- V. Liste di musiche dirette ad accompagnare lo svolgimento di azioni precise: *Classical cooking*, *Classical Garden* con «The perfect classical tunes for pruning, planting, and putting your feet up».

Accanto a questa macrosezione che costituisce il nucleo più consistente delle playlist organizzate per genere, troviamo raggruppamenti per epoca storica: *Renaissance Classics*, *Baroque Classics* e la seguitissima *Medieval Vibes*, la quale propone una selezione di brani adatti per accompagnare le partite ai giochi da tavolo a tema storico o i giochi di ruolo come *Dungeon & Dragons*, in cui ogni partecipante interpreta un personaggio legato all'universo fanta-medievale.

Si potrebbe proseguire a lungo con l'elenco delle playlist, che rientrano tutte nelle medesime categorie individuate. Mi limito a concludere questa ricognizione con due esempi in cui la musica classica viene associata a specifici immaginari: *Hopeless Romantic*, pensata per chi desidera sentirsi al centro di un romanzo storico, e *Dramatic Classical*, presentata con la formula «villain with excellent taste in music». Quest'ultima richiama un binomio ricorrente – quello fra antagonista e musica classica – spesso rappresentato in film e serie tv, come nel caso di Hannibal Lecter (*The Silence of the Lambs*, 1991), Alex DeLarge (*A Clockwork Orange*, 1971) o perfino Mr. Burns ne *I Simpson*, e ampiamente promosso dall'industria cinematografica hollywoodiana.

Come già osservato, in generale, l'azienda svedese afferma un canone storiografico ancorato al gusto primo-novecentesco, centrato sul repertorio classico-romantico di area austro-germanica. Nelle playlist *mood-situated*, tuttavia, il concetto di 'classico' si estende a una definizione più inclusiva. La playlist *Chilled Classical Covers*, presentata come «Chill to these laid-back classical covers», ne rappresenta un esempio emblematico; tra i brani inclusi figurano anche pezzi pop come *The Sound of Silence* del duo Simon & Garfunkel (1964), *Africa* dei Toto (1982) e la recente *Beautiful Things* di Benson Boone (2024). Tale perimetro si allinea alla definizione di 'musica classica' discussa da Aversano, secondo cui un'opera si qualifica come tale per «l'eccellenza qualitativa (anche se fondata su uno stile originale) e la conseguente, immutabile validità nel tempo, oltre l'effimero della moda»²². Nelle scelte editoriali della piattaforma, la classicità si sposta dalla dimensione storica ai brani qualificati per la loro eccellenza. Come osserva Aversano, «oggi, a ben vedere, si ripropone una situazione simile a quella ottocentesca», in cui lo statuto di 'classico' «si identifica – prima che nella musica d'arte occidentale – in ciò che si contrappone alla 'musica leggera'»²³ destinata a un consumo immediato e alla rapida obsolescenza. Grazie alla flessibilità concettuale del termine, il crisma della classicità può comprendere anche brani di jazz, pop o rock, consentendo a Spotify di estendere la categoria a opere capaci di mantenere la propria rilevanza nell'esperienza d'ascolto contemporanea, indipendentemente dal loro statuto storico, e ridefinendo la musica classica come categoria aperta e adatta alle nuove modalità di fruizione.

²² L. Aversano, «Classico» e «classicism» nella letteratura musicale tra Sette e Ottocento, in «Il Saggiatore musicale», 4, 1999, p. 91-117: 99.

²³ Id., *Musica classica: un concetto di origine pedagogico-didattica*, in Paolo Somigli (a cura di), *Classical Music in Education*, LIM, Lucca 2023, pp. 13-18: 17.

Bisogna accettare che Spotify non è interessato a stimolare nell'ascoltatore la conoscenza di nuovi generi e repertori, ma a monetizzare le abitudini di ascolto degli utenti e a promuovere gli interessi delle *major* discografiche. Infatti, da un'analisi condotta su dieci playlist 'classiche', ho osservato che i creatori attingono ugualmente al catalogo delle etichette più influenti nel mercato della popular music: Sony, Warner, Decca e Deutsche Grammophon (le ultime due parte del gruppo Universal). Solo recentemente, in seguito agli ultimi aggiornamenti, si è ritagliata un suo - seppur limitato - spazio l'etichetta specializzata Harmonia Mundi.

Per ricapitolare, le scelte editoriali dei curatori sono mirate ad associare i generi musicali ai contesti d'uso che possono garantire maggiore visibilità alle playlist. Se ne deduce che per l'azienda la 'classica' possiede la sola funzione di accompagnamento, relegata - come esplicitato in diverse descrizioni e titoli - a semplice 'background', così da ribaltare l'immagine dell'ascoltatore attivo e attento avvolto nel rigoroso silenzio della sala da concerto in favore di un ascolto passivo, distratto e discontinuo.

Conclusionione

Per tentare di rispondere ai quesiti che hanno mosso lo studio, parto dalla riflessione di Lorenzo Bianconi, che quasi venti anni fa aveva intuito il graduale cambiamento poi esploso nell'era del digitale. La musica nella contemporaneità, accanto alle numerose finalità estetiche, è investita di preminenti funzioni extra-artistiche, centuplicate ancor più nella società contemporanea, nell'epoca della piattaformaizzazione della cultura. Scrive Bianconi:

La crisi della funzione estetica è già in atto. All'ascolto attivo e partecipe di una fuga di Bach o di una ballata di Chopin in sala da concerto subentra sempre più spesso l'ascolto passivo e distratto nel panorama musicale che sonorizza senza sosta lo sfondo della nostra vita, nelle sale d'aspetto, nelle stazioni, nei bar²⁴.

Il trattamento riservato da Spotify mostra come le etichette di musica d'arte e di consumo sono inappropriate, e la loro netta distinzione è ormai dissolta. Continua Bianconi: «nei fatti, la società odierna ha da tempo provveduto a sgretolare il piedistallo della musica d'arte, e nel consumo quotidiano l'ha omologata a qualsiasi specie di musica. Ora essa deve misurarsi con le cento musiche che si contendono lo spazio in un'arena mediatica affollata»²⁵.

²⁴ L. Bianconi, *La musica al plurale*, in A. Nuzzaci, G. Pagannone (a cura di), *Musica, ricerca e didattica. Profili culturali e competenza musicale*, Pensa Multimedia, Lecce 2008, pp. 23-32: 24; anche in L. Zoffoli (a cura di), *C'è musica e musica. Scuole e cultura musicale*, Tecnodid, Napoli 2006, pp. 71-76.

²⁵ *Ivi*, p. 26.

Ripeto, Spotify non è interessata a indirizzare i gusti del pubblico verso un determinato genere o funzione, ma vuole massimizzare i profitti grazie all'analisi certosina di abitudini d'ascolto già consolidate. Non da ultimo, l'ascolto digitale ha ridotto notevolmente la capacità di mantenere l'attenzione. Paul Lamare, in uno studio condotto sull'indice di *skip*, ha concluso che il 35,05% dei consumatori salta una traccia dopo i primi 30 secondi e il 48,6% prima che la canzone finisca²⁶. Se ciò si verifica in rapporto a un brano della durata media di tre minuti e mezzo, è comprensibile quanto oggi possa essere complesso seguire l'intero movimento di una sonata. La democraticizzazione dell'ascolto ha limitato di fatto la scoperta di nuova musica, cosicché l'utente di fronte a brani o repertori poco praticati semplicemente 'salta oltre', alla spasmodica ricerca di ascolti confortevoli.

Il disinteresse per l'alfabetizzazione musicale si riflette anche nei podcast. Il *podcasting* «is a technology used to distribute, receive and listen, on-demand, to sound content produced by traditional editors such as radio, publishing houses, journalists and educational institutions (schools, professional training centres) as well as content created by independent radio producers, artists and radio amateurs»²⁷. Nell'ultimo lustro, in seguito al progressivo aumento del numero di ascoltatori, il medium è passato da prodotto amatoriale a strumento commerciale di massa²⁸. Anima dei podcast è la natura 'casalinga' del prodotto, con numerosi autori che rilasciano nuovi episodi con regolarità. Gli ascoltatori hanno trovato uno strumento utile per implementare la propria conoscenza su argomenti d'interesse e colmare vuoti lasciati dalla programmazione dei media tradizionali. Spotify ha integrato i podcast nella propria offerta, investendo anche nella produzione di format originali²⁹. Nella classifica dei cento podcast più ascoltati in Italia sulla piattaforma, una notevole fetta è dedicata ai format di divulgazione: interdisciplinare (*Ted Talks Daily*), storica (*Rewind-Fatti di storia*) con ben tre canali tematici in cui sono raccolte le conferenze del medievista Alessandro Barbero, scientifica (*Geopop, la scienza nella vita di tutti i giorni*), geopolitica (*Storie di geopolitica*) e mitologica (*Mitologia Gettata*). È per lo meno ossimorico che nella *Top 100* di un servizio specializzato nella proposta musicale non vi sia un podcast dedicato alla divulgazione musicale.

La musicologia sembra incapace di confrontarsi con le trasformazioni sociali e digitali della contemporaneità, e dunque di progettare strategie comunicative efficaci per condividere le conoscenze con il pubblico dei non addetti ai lavori. Fornire strumenti integrati alle pratiche di consumo, fruibili al di là dei contesti accademici e pensate per educare potrebbe rivelarsi un metodo efficace per in-

²⁶ P. Lamare, *The Skip*, in «Music Machinery», 2.05.2014, url: <<http://musicmachinery.com/2014/05/02/the-skip/>>.

²⁷ T. Bonini, *The 'Second Age' of Podcasting: Reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium*, in «Quaderns del CAC», 41, 2015, pp. 21-30: 21.

²⁸ *Ivi*, p. 27.

²⁹ Sul *podcasting* cfr. J.S. Sullivan, *Podcasting in a Platform age*, Bloomsbury, New York 2024.

tercettare nuovo pubblico consapevole³⁰. Nel campo delle arti visive, le istituzioni museali si sono ampiamente servite delle risorse offerte dai social network (in cui l'elemento visuale è predominante) per comunicare con un pubblico eterogeneo³¹; perché non valorizzare le potenzialità tecniche dei servizi musicali per formare ascoltatori dinamici?

Per sottrarre la musica d'arte dalla funzione analgesica a cui è stata destinata dalle piattaforme è necessario educare i giovani ascoltatori a una cultura dell'ascolto che insegna a orientarsi tra le differenti manifestazioni musicali e che ne valorizzi i valori estetici. Perseguire questo ostico obiettivo significa anche conoscere e analizzare le modalità di fruizione della contemporaneità che fungono da intermediarie nel rapporto tra musica e ascoltatore, al fine di incentivare strategie educative mirate a sfruttare le risorse che le piattaforme possono offrire se usate con consapevolezza.

³⁰ Sulla necessità di sviluppare nuove strategie per condividere le conoscenze dell'area umanistica al di fuori del mondo accademico cfr. L. Rodler, *Con altre parole. La divulgazione umanistica*, Marsilio, Venezia 2023. Sulla metodologia della didattica dell'ascolto nei contesti scolastici e universitari si rimanda all'ampia bibliografia consultabile alla sezione 'didattica dell'ascolto' della Biblioteca elettronica del SagGEM, il Gruppo per l'Educazione musicale dell'Associazione culturale Il Saggiatore musicale: <<https://www.saggiatoremusicale.it/e-didattica-dell-ascolto/>> (ultima consultazione 29.12.2025).

³¹ Tra i numerosi volumi dedicati al tema si segnala C. Giachino, *Communicating in a digital world. The museum evolution*, Franco Angeli, Milano 2022.

SEZIONE 2

ESPERIENZE AUDIOVISIVE E RADIOFONICHE

Giorgio Biancorosso

*L'ascolto prospettico. Musica e prospettiva temporale
nel cinema 'da camera' di Hitchcock*

ABSTRACT

Il capitolo esamina criticamente l'assunto secondo il quale l'illusione cinematografica dipende dalla fedeltà dello spazio filmico alla sua controparte nel mondo reale. L'illusione è piuttosto il risultato del trattamento prospettico dello spazio così come del tempo, e a tal fine rivisito l'emergere della cinematografia 3-D nel cinema hollywoodiano a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. Prendendo spunto dal cinema cosiddetto da camera di Alfred Hitchcock, ripropongo l'analogia tra prospettiva pittorica e prospettiva temporale nel tentativo di mostrare come la musica calibri il rapporto tra il tempo presente dell'esperienza spettatoriale e il passare del tempo nella rappresentazione filmica. Coniugando la storia del cinema e la ricerca d'archivio alla riflessione teorica sulla musica, il capitolo si propone altresì di offrire un esempio di lavoro interdisciplinare che colmi lo iato tra gli studi di orientamento teorico e quelli di orientamento empirico.

PAROLE CHIAVE: musica da film, illusione, prospettiva temporale, Alfred Hitchcock

ABSTRACT

This chapter questions the widespread assumption that cinematic illusion is contingent on the fidelity of filmic space to its counterpart in the physical world. Illusion, I wish to argue, is less a matter of fidelity than perspective. To bear this out, I revisit the emergence of 3-D cinematography in late 1940s and early 1950s Hollywood cinema. Taking Hitchcock's so-called 'chamber dramas' as case studies, I revive the analogy between spatial and temporal perspective in order to examine afresh the concerted roles of sound and music in mediating between the present time of the sentient spectator and the fictional time of the representation. The chapter combines archival, historical and theoretical approaches to sample new ways of bridging the still lingering divide between theoretical and source-based, or empirical, work in arts research.

KEYWORDS: Film Music, Aesthetic Illusion, Temporal Perspective, Alfred Hitchcock

La musica ci offre un'immagine virtuale dell'esperienza in quanto flusso temporale, nel suo duplice aspetto di ripetizione e divenire

([Music] presents a virtual image of our experience as temporal, with its double aspect of recurrence and becoming)

(W.H. Auden, *Music in Shakespeare*, «The Dyer's Hand», 504)

La figura 1 riproduce un documento assai prezioso risalente al periodo di post-produzione di *Una finestra sul cortile*, diretto da Alfred Hitchcock e uscito per la Paramount nel 1954. Il documento si chiama *Film Sequences for Recording* ed è una versione avanzata, anche se in parte ancora manoscritta, di quello che sarà il programma musicale (*cue sheet*) del film¹. Che cosa indica? I titoli e gli autori dei brani da utilizzare in corrispondenza di determinate immagini o meglio eventi visibili sullo schermo – la seconda colonna, 'effects' – e, cosa cruciale, la cronometrizzazione di detti interventi musicali, indicata con un segnetto circolare (2:05 5/10, 1:28 3/10, ecc.).

PARAMOUNT STUDIOS
MUSIC DEPARTMENT
FILM SEQUENCES
FOR RECORDING

New Yorker - Music Reports
RECORDING DIVISION

"REAR WINDOW" - #10331

REEL NO.	TITLE OF MUSIC	EFFECTS	CUE
1A	"PRELUDE & RADIO" 2:04 5/10 Jetti Okey. Fades in to Paramount Signature // 1 sec. before radio announcer heard	See through picture from answering machine. Voice of background; balcony; footsteps, fan to Stevens sleeping and Lester's.	50:00 Start of background Muz. (Stevens of trip - Stevens' Companion Stevens: 2:15 f.
1B	"STIMBA" 1:28 3/10 Jetti As composer stands station on radio // Fade in to Jeff shaving	Camera pans across sleeping on little sofa; pans to Toni during broken telephone. Pan to Stevens sleeping, pan to his photographs on wall, pan to magazine cover.	50:15 a few big shots and in flash case
1B	"BRUNNEN MACHMUSIK" (MOZART) ALTERNATE FOR 1B		
1C	"FANCY FREE" 3:49 5/10 Jetti Ahead of Jeff's reaction to Miss Torso // Stella arrives in Jeff's apt.	Stevens, while talking over phone, Miss Torso dancing to radio music at the table.	
1D	"COMPOSER PLANO #1" :20 6/10 Jetti Superimposed over 1C Ahead of Jeff's reaction to piano // Composer stops	Stevens sees Composer play this note - sees reaction change in Bob's condition - looks over Stevens with girl wife in bed - Stevens in telephone talking Stevens - reaction - talking to Stevens.	
1D	"COMPOSER PLANO #2" 2:00 2/10 Jetti Overlaps 1C During cut of Miss Stevens // End of Reel - 50:00	Stella enters to take care of Stevens - reaches head 5:03	

Date: 3/22/54 HOLLYWOOD, CALIFORNIA Signed: STEPHEN OSTLAGE

Fig. 1 – *Film Sequences for Recording*

¹ *Film Sequences for Recording* (3/22/1954), in «REAR WINDOW—post production», File 3837, Paramount Pictures Production Records, Margaret Herrick Library, Beverly Hills, CA (USA).

Datato 22 marzo 1954, il documento porta la firma di Steve Csillag. Anche se non compare nei titoli di coda, il nome di Csillag era noto agli addetti ai lavori. Nel 1949 vinse un Oscar per la creazione «di un nuovo sistema per calcolare con precisione tracce cronometriche variabili», sistema la cui applicazione è testimoniata proprio dal documento di cui sopra². È grazie a essa che Hitchcock, ispirato dalla sceneggiatura di John Michael Hayes, si cimentò in una raffinata rappresentazione del passaggio del tempo attraverso la musica. Il film piega un set squisitamente teatrale, il più grande mai costruito negli studi Paramount, a una premessa drammaturgica alquanto nuova. Il protagonista (Jimmy Stewart), costretto su una carrozza a rotelle dopo un incidente, spia i vicini di casa del cortile interno del suo isolato utilizzando una macchina fotografica e nel fare ciò trasforma le finestre dei loro appartamenti in piccoli schermi. Oltre a soffermarsi sul voyeurismo del protagonista, nonché alimentare quello degli spettatori, Hitchcock ebbe l'ambizione di cogliere i vuoti del passare del tempo, in sospenso tra noia e dolce far niente, in uno spazio che fosse non solo volumetricamente coerente ma anche plausibile dal punto di vista socio-culturale. Come fare questo? La risposta sta nel sonoro o meglio nell'uso calibratissimo della musica fuori campo (radio ascoltate più o meno distrattamente, vicini che cantano, fischiano o suonano uno strumento, il grammofono, e così via).

Subito dopo la celebre sequenza dei titoli di testa e la altrettanto celebre esplorazione dell'appartamento del protagonista, Hitchcock abbandona il piano sequenza e impiega con gusto il montaggio classico. La parcellizzazione visiva del racconto è controbilanciata da una colonna sonora che fa da cerniera con ben trentanove interventi musicali di vario genere, durata e veste acustica. Questi interventi segnano le transizioni da un momento della trama all'altra e misurano il passaggio del tempo con diverse gradazioni di velocità. È solo grazie a Csillag e alla sua invenzione tecnica che Hitchcock ha potuto realizzare un arazzo in cui le musiche si susseguono – o sovrappongono, nei momenti più struggenti del film – con una precisione che non è esagerato definire cronometrica. A dispetto di questo, nel parlare di *Una finestra sul cortile* come exploit tecnologico, il nome di Csillag non viene mai citato. Se ne decantano piuttosto le dimensioni del set, la macchina da presa altamente mobile, l'uso degli obiettivi. Perché? La risposta sta nel fatto che la pubblicistica del tempo, ma anche la critica cinematografica e la filmologia, hanno sempre privilegiato gli effetti di prospettiva spaziale a scapito di quella temporale.

Quando si parla di illusione realistica e di effetti prospettici, la musica viene messa in gioco in relazione alla creazione di uno spazio volumetrico profondo e avvolgente. La prospettiva acustica non è che un aspetto, per quanto fondamentale, di quella spaziale. Sempre a proposito di *Una finestra sul cortile*, è stato notato come l'aspetto forse più sorprendente della copia originale fosse la profondità

² La citazione e il nome di Csillag si possono rintracciare, tramite l'apposita maschera di ricerca, al sito: <<https://awardsdatabase.oscars.org>> (ultima consultazione 27.12.2025).

prospettica delle registrazioni. Hitchcock, si è poi venuto a sapere, fece registrare tutte le tracce sonore musicali, i cui nastri originali sono purtroppo persi, con il segnale registrato a distanza (in modo da simulare l'impressione di percepire dal punto di ascolto dei protagonisti e accentuare il senso di profondità e spessore volumetrico del cortile³). Il volume, la timbrica, il riverbero descrivono lo spazio del cortile, ne comunicano la forma e le dimensioni, anche e soprattutto laddove il cortile stesso viene semplicemente intravisto (fig. 2). Ma nell'adempire questa funzione la musica non si differenzia dal suono. È nell'adombrare una prospettiva temporale, come implicito nella citazione di W.H. Auden in calce al mio intervento, che il contributo della musica è unico e qualificante.



Fig. 2 – *Una finestra sul cortile*

Hitchcock tra cinema e teatro

L'interesse odierno per il metaverso non è che la più recente manifestazione di una lunga serie di tentativi di colmare ciò che separa la realtà fisica da quella virtuale. La Hollywood del secondo dopoguerra è un esempio sintomatico di come il cinema si sia adoperato, con grande dispiego di risorse finanziarie e campagne pubblicitarie, a facilitare proprio questo passaggio. Si pensi all'emergere, che parrebbe quasi concertato, dei formati panoramici, i nuovi processi di sintesi dei colori, il cinema 3-D, o la stereofonia. Prendendo spunto dai drammi cosiddetti "da camera" di Hitchcock – *Nodo alla gola* (Warner Brothers, 1948), *Il delitto perfetto* (Warner Brothers, 1954) e *Una finestra sul cortile*, tutti usciti a ridosso della commercializzazione di queste tecnologie – vorrei

³ I nastri magnetici originali finirono, purtroppo, nella discarica. Vedi R. Care, "Rear Window": *The Music of Sound*, in «Scarlet Street», 37, 2000, p. 63.

rileggere criticamente l'idea di immersività come mero avvolgimento sensoriale, oggi giorno esemplificata dagli schermi panoramici, l'IMAX, o il sistema audio *surround*⁴. L'essere immersi e quindi entrare nel mondo evocato da un racconto, quello stato di concentrazione continuativa, ingaggiante che tradizionalmente chiamiamo illusione, è innanzitutto una questione prospettica.

La prospettiva apre una fronda tra spazi ontologicamente incommensurabili. Il punto di fuga della Trinità di Masaccio, a Santa Maria Novella, mi invita a stare a una distanza ottimale dal dipinto per vederlo come spazio piuttosto che come superficie, viverlo, detto altrimenti, «come se io appartenessi allo spazio rappresentato nell'affresco»⁵. Considero questa esperienza paradigmatica, e da qui mi muovo per tradurla in ambito cinematografico – il cinema è un arte del tempo – appoggiandomi alla analogia suggerita da Nino Pirrotta ormai quasi cinquanta anni fa tra prospettiva pittorica e prospettiva temporale, analogia suggeritagli dall'uso di intermezzi musicali nel Cinquecento a mo' di cerniera non solo tematica ma appunto temporale tra diversi atti di una rappresentazione teatrale⁶. Nell'adattare l'intuizione, geniale, di Pirrotta all'analisi del film, esaminiamo il ruolo concertato di suono, *mise-en-scène* e musica nel mediare tra il tempo presente dello spettatore e il fluire del tempo nel mondo fittizio del film⁷. Definire l'illusione cinematografica come un'esperienza temporale mediata dalla musica ci permette di ripensare la metafora stessa dell'immersione nelle sue varie applicazioni al dominio artistico e all'opera non più o non solo come un banale contenitore liquido, ma piuttosto come un lasso di tempo che fluisce, si ripete, si accartocchia, caratterizzato da varie scansioni e punti di innesto⁸.

Come già osservato, la musica, così come il suono *tout court*, viene usata in spazi immersivi anche in virtù della tridimensionalità del segnale sonoro⁹. Il suono, detto altrimenti, è per definizione avvolgente, fatto che i sistemi audio

⁴ A questa lista di film si potrebbe anche aggiungere *Prigionieri dell'oceano* (20th-Century Fox, 1944), un dramma di personaggi che si svolge interamente in uno spazio circoscritto: una scialuppa di salvataggio.

⁵ T. Pavel, *Immersion and Distance in Fictional Worlds*, in «Itinéraires», 10, n. 1, 2010, p. 101. Traduzione a cura dell'autore.

⁶ N. Pirrotta, *Prospettiva temporale e musica*, in Id., *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 143-199.

⁷ Per un recente, nonché raro, tentativo di confronto con l'analogia pirrottiana nel contesto di una discussione della commedia rinascimentale, si veda M. Calcagno, *From Madrigal to Opera: Monteverdi's Staging of the Self*, University of California Press, Berkeley and London 2012, cap. 5.

⁸ La metafora dell'opera come 'contenitore' è discussa in G. White, *On immersive theatre*, in «Theatre Research International», 37, n. 3, 2012, pp. 221-235.

⁹ Sul suono surround, direzionale, e 'cangiante' – ovvero la cui fonte si muove attraverso lo schermo – si veda J. Belton, *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1992, pp. 203-207. Anche la luce in realtà è tridimensionale, ma l'immagine proiettata che ne risulta, al cinema, non lo è. Parallelamente, si tende a localizzare un suono in prossimità della sua fonte piuttosto che concepirlo come un elemento atmosferico diffuso (come di fatto esso è). Il suono appartiene al mondo che si dischiude grazie allo schermo illuminato, anche se di fatto un suono è spesso 'fuori campo' (ovver un suono la cui fonte non è in campo). Per una filosofia del suono in relazione alle sue fonti, si veda C. O'Callaghan, *Sounds: A Philosophical Theory*, Oxford University Press, New York 2007.

surround in un certo senso, e senza volerlo, negano o quantomeno sminuiscono nel momento in cui distribuiscono le fonti sonore nello spazio stesso della platea. Negli ambienti interattivi – pensiamo ai videogiochi – è la sincronia a essere centrale nella fase di design e realizzazione, con il fine di creare l'impressione di paternità o comunque co-autorialità, l'impressione che siamo noi a provocare le vicende che vediamo susseguirsi sullo schermo. Il mio interesse si situa altrove, ovvero in quegli effetti di ordinamento del fluire del racconto attraverso la segmentazione, la compressione, dilatazione e distorsione o dispersione del passare del tempo¹⁰. Questi effetti non richiedono la nostra partecipazione alla costruzione del racconto in senso stretto, ma presuppongono comunque una ricettività e una capacità di confronto e elaborazione che sfatano il mito dello spettatore passivo¹¹. Si pensi a come, in una *pièce* teatrale, il ricorrere di certi segnali sonori aiutino alla comprensione dei cicli temporali che circoscrivono le vite dei personaggi. Oppure all'uso della musica da scena nell'opera ottocentesca, la quale nel perforare la quarta parete ci mette in condizione di ascoltare con i personaggi anche e soprattutto laddove la loro percezione del tempo non corrisponda alla realtà oggettiva, cronometrica del suo dispiegarsi in scena¹².

Se mi rifaccio a questi precedenti squisitamente teatrali, nonché *low-tech*, è per ribadire che è la facoltà immaginativa, piuttosto che il mero avvolgimento sensoriale del corpo dello spettatore, a far scaturire l'illusione estetica. Ma il riferimento al teatro è d'obbligo nel caso specifico di Hitchcock, il quale si confrontò e adottò varie innovazioni tecnologiche – tra le quali anche il colore e il 3-D – attraverso la lente propria del teatro¹³. Invece di trasportare lo spettatore cinematografico sulla riviera, nello spazio, nei ghiacciai della Patagonia, o nelle fogne di Chicago, Hitchcock piega i nuovi mezzi a un fine apparentemente anti-spettacolare: quello di portare lo spettatore cinematografico a teatro. Si tratta di una soluzione tanto sorprendente quanto essenziale. Ciò non significa che si tratti di un'operazione lineare – tutt'altro. A teatro lo spazio del pubblico coesiste con quello degli attori. Il palcoscenico e la platea sono fisi-

¹⁰ Un adombramento del metodo qui suggerito lo si trova in M. Mroz, *Temporality and Film Analysis*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, pp. 81-82 e 156 sgg. Sull'ordinamento della *fabula* e la rappresentazione del tempo nel film hollywoodiano classico, si veda D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985, pp. 42-49.

¹¹ Per una teoria costruttivista dello spettatore, vedi D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985. Una applicazione cogente dell'approccio bordwelliano alla musica da film è J. Smith, *The Sound of Intensified Continuity*, in «The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics», a cura di J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis, Oxford University Press, New York 2013, pp. 331-356. Una stimolante dissoluzione delle dicotomie guardare / sapere, guardare / agire, apparenza / realtà e attivo / passivo la si trova in J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, in «Artforum», 45, n. 7, 2007, pp. 271-280.

¹² Si veda, per esempio, L. Zoppelli, *Stage Music in Early 19th-century Italian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», 2, n. 1, 1990, pp. 29-39, e C. Abbate, *Unsung Voices*, Princeton University Press, Princeton 1991.

¹³ È significativo che anche lo sviluppo di sistemi hi-fi tra gli anni Cinquanta e Sessanta avesse come finalità l'ideale dell'ascolto dal vivo in un auditorium o sala da concerto.

camente contigue. La scelta è dunque perfettamente in linea con il tentativo di dissolvere la soglia fisica che divide lo schermo dallo spettatore. Ma non elimina la questione della cosiddetta quarta parete, che a teatro è inviolabile a dispetto o forse proprio grazie al fatto di essere intangibile.

Nodo alla gola

Nodo alla gola è in questo senso sintomatico. Il film è un adattamento di una pièce teatrale e si svolge interamente all'interno di una *penthouse* al centro di Manhattan. Per ricreare l'aspetto più caratterizzante della fonte teatrale, l'unità di tempo, Hitchcock decise di raccontare la storia senza stacchi: un lunghissimo piano-sequenza, reso possibile da una macchina da presa a sostegno pneumatico estremamente mobile e un sistema modulare di scenografie sincronizzate ai movimenti di macchina – il tutto congegnato per creare e soprattutto sostenere l'illusione che non ci siano stacchi (in realtà ce ne sono nove: dissolvenze incrociate su uno schermo nero o stacchi 'invisibili', entrambi dettati dalla durata massima dei rulli, dieci minuti l'uno). L'obiettivo di Hitchcock era quello di creare *suspense*. Nel salotto c'è un baule dentro il quale giace un cadavere. I due protagonisti hanno organizzato una festa: quando e da chi verrà scoperto? I sinuosi movimenti di macchina, il lavoro di camuffamento degli stacchi, l'uso virtuosistico di piani sequenza sono indubbiamente spettacolari¹⁴. Ma l'assenza di stacchi non fa altro che certificare il fatto che il cadavere rimanga inviolato. L'assenza di stacchi, detto altrimenti, non aiuta a creare l'illusione di un fluire temporale congruente al tempo presente della esperienza spettatoriale (né tantomeno di una copresenza). L'enfasi sull'assenza di stacchi denuncia una certa qual confusione tra il montaggio e la compressione temporale. Essa è anche un'indubbia concessione al bisogno di pubblicizzare il film come un tour de force tecnico¹⁵. È il ritmo degli eventi, la loro minore o maggiore frequenza, a rivelare l'artificiosità – inevitabile – della compressione temporale¹⁶. Allusioni ben più convincenti del passaggio del tempo le dobbiamo

¹⁴ In *Widescreen Cinema* (cit.), John Belton sottolinea ripetutamente l'importanza della padronanza di una nuova tecnica come una forma di spettacolo a sé stante. Uno degli aspetti fondamentali della realtà virtuale, soprattutto nelle sue applicazioni in contesti espositivi, è l'esibizione extradiegetica della tecnologia stessa. Vedi A. Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge Mass. 2006.

¹⁵ Sullo stacco come 'ellissi', vedi M.A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2002, p. 159. Hitchcock stesso confessò che *Nodo alla gola* era stato una «trovata pubblicitaria» (F. Truffaut, A. Hitchcock, H.G. Scott, *Hitchcock*, Simon and Schuster, New York 1984, p. 179). Il tentativo consapevole da parte della Warner Brothers di sfruttare a fini pubblicitari gli exploit tecnici del film vale anche per l'uso del colore e ricorda le posizioni di un John Berger a proposito dello stretto rapporto tra la brillantezza e verisimiglianza della pittura ad olio, il possesso degli oggetti e delle persone, e il potere della pubblicità.

¹⁶ Si pensi, per una controparte più recente, ad *Arca Russa* (Seville, 2002) diretto da Alexander Sokurov.

invece al lavoro scenografico sull'illuminazione, che segna l'arrivo della sera, e alle esecuzioni estemporanee al pianoforte¹⁷. Il primo movimento di *Mouvement Perpétuel* di François Poulenc, suonato da Philip (Farley Granger) in momenti morti del racconto o per scansare domande imbarazzanti, viene interpretato da Kevin M. Clifton come una sorta di allegorizzazione della psiche del personaggio¹⁸. Preferisco pensare a queste brevi esecuzioni musicali come elementi drammaturgici – veri e propri intermezzi che risettano il passaggio del tempo in linea con un dramma a scansioni più convenzionali – piuttosto che rimandi a partiture pregne di presunti simboli psicologici. È grazie a questi momenti musicali, e alla cornice illuministica del cyclorama, che i due archi temporali – quello vissuto dallo spettatore e quello del racconto – cominciano, entrando per così dire, in fase l'uno con l'altro. Questo essere 'in fase' è il risultato di un gioco prospettico ed è un fattore centrale nella realizzazione di quella pienezza illusionistica che i guru delle nuove tecnologie vorrebbero limitare agli spazi *surround* o alla realtà virtuale.

Delitto Perfetto

La musica è determinante anche nel secondo esperimento di Hitchcock con le nuove tecnologie illusionistiche hollywoodiane: mi riferisco a *Delitto perfetto*. L'azione è ancora una volta esplicitamente teatrale: la trama si svolge prevalentemente in forma di dialogo (come in un *talkie*) all'interno di un appartamento al piano terra di una caratteristica *terrace* londinese. Il film fu girato con la nuova tecnologia 3-D brevettata dalla Warner Brothers con il fine di simulare al cinema l'esperienza di una *pièce* teatrale. Il montaggio e il posizionamento della macchina presa sono subordinati al fluire dell'azione, ma sono anche mossi dal desiderio di ricreare vari punti di vista verso un palcoscenico ideale (in corrispondenza ad altrettanti posti a sedere in un teatro vero e proprio). Si tratta di una scelta molto ingegnosa e originale, che però fu poco apprezzata dal pubblico. Non appena il film uscì nelle sale, il sistema 3-D fu rimpiazzato dal più tradizionale 2-D. Gli spettatori non considerarono la simulazione dell'esperienza teatrale sufficiente a giustificare l'adozione degli occhiali necessari alla produzione degli effetti tridimensionali desiderati. La piattezza dello schermo bidimensionale, se ne dedurrebbe, non solo non diminuisce l'attrattiva del film: essa stessa è una condizione del potere illusionistico del cinema¹⁹.

¹⁷ Sul cyclorama, una riproduzione in miniatura dello skyline newyorchese tutto illuminato artificialmente, si veda N. Badmington, *Perpetual Movement: Alfred Hitchcock's Rope*, SUNY University Press, Binghamton 2021, p. 36 sgg.

¹⁸ K. Clifton, *The Anatomy of Musical Suspense in "Rope" and "Vertigo"*, in S. Rawle e K. Donnelly (a cura di), *Partners in Suspense: Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*, Manchester University Press, Manchester 2017, p. 41.

¹⁹ La proiezione in 2-D, inoltre, accentuava l'intensità dei colori. Vedi (senza autore), *WB and Techni*

Questo vale anche per la colonna sonora. Nonostante il fatto che molte case di produzione stessero sperimentando con la stereofonia e il *multichannel*, *Delitto perfetto* uscì con una colonna sonora in mono²⁰. Questa scelta non limitò l’impatto della musica iperespressiva e dai forti accenti gestuali di Dimitri Tiomkin. Un esempio lampante è il secondo intervento nel quinto rullo²¹. La musica è scritta per orchestra e comincia quando Swann, il presunto assassino, entra nell’appartamento dove Margot (Grace Kelly) dorme e aspetta che lei si svegli a si avvicini al telefono per strozzarla. Mentre Swann si nasconde dietro alla tenda, un motivo squisitamente ottatonico di facile riconoscibilità segna il passare del tempo, ricordandoci che il marito di Margot sta sprecando tempo in un ristorante (dove il suo orologio si è fermato). Si tratta di uno degli esempi più spettacolari di rarefazione del tempo in tutto il cinema di Hitchcock e si conclude, non a caso, con un effetto sonoro: lo squillo del telefono che, nell’interrompere perentoriamente la musica, porterà al contempo Margot vicinissima alla morte.

Ripensare il tempo come ‘effetto speciale’

Tiomkin scrisse anche la colonna sonora per *Mezzogiorno di fuoco* (regia di Fred Zinneman, Universal, 1952). Si tratta del tentativo forse più noto di raccontare una storia al cinema in ‘tempo reale’: la lunghezza del film coincide infatti con la durata degli eventi che si susseguono sullo schermo. Ma a inchiodare lo spettatore sulla sedia e ad accentuare la dimensione illusionistica è la *suspence*. Come in *Nodo alla gola*, tutto si svolge in funzione di uno svelamento: la scoperta del cadavere nel caso di quest’ultimo, lo scadere delle ore 12 in quello di *Mezzogiorno di fuoco*. Come in *Nodo alla gola*, detto altrimenti, la coincidenza tra la durata della proiezione e quella del racconto non garantisce una resa del flusso temporale realistica e, soprattutto, avvolgente. Questo vale anche nel cinema non-narrativo – si pensi al cosiddetto *slow cinema* di uno Tsai Ming-liang o Bela Tarr – la cui fedele, e spesso straziante, registrazione del passaggio del tempo non è intrinsecamente più immersiva di quella di un cinema che comprime o il cui discorso si spieghi attraverso omissioni anche palesi di interi segmenti temporali. Al contrario, film quali *Empire* di Andy Warhol (1964) e *Jeanne Dielman* di Chantal Akerman (1975), veri e propri manifesti di un cinema che rifiuta il trattamento ellittico del tempo, creano nello spettatore – come l’arte minimalista – un forte senso di auto-presenza. Tale consapevolezza del proprio corpo nell’*hic et nunc* dell’esperienza spetta-

Revive Original 3-D Version of ‘Dial M’, in «Variety», 9 nov. 1979, pp. 8-9.

²⁰ Anche in questo caso, oltre alla tecnologia 3-D, l’attenzione della *major* era concentrata sul colore e sulla diffusione della tecnica ‘WarnerColor’. Per ironia della sorte, la colonna sonora ha retto il peso degli anni molto meglio delle immagini.

²¹ La partitura non è pubblicata, ma ho avuto modo di consultarla in sede d’archivio. *Dial M for Murder*, File # 268, in «USC Warner Bros. Archives», University of Southern California, Los Angeles.

toriale è la vera e propria controparte dell'immersività, in quanto alimentano un senso ineluttabile di alterità rispetto alla scene rappresentata sullo schermo.

Hitchcock pare che non nutrisse grandi speranze per la tecnologia 3-D, la quale infatti tramontò nello spazio di due stagioni.²² Eppure il suo interesse verso il potere illusionistico del cinema non venne mai meno, e fu tenuto in vita da continue innovazioni tecniche che egli era sempre tra i primi a voler sperimentare. La storia del suo rapporto con il progresso tecnologico del tempo rimane viziato dalla poca attenzione a fonti documentarie con le quali dare rilievo non solo al ruolo di strumenti tecnici la cui valenza rimane sottovalutata, ma anche alla progettualità e alle idee di collaboratori il cui ruolo merita di essere riscoperto – proprio come è il caso di Stephen Csillag, figura con la quale ho aperto questo saggio, e il cui contributo alla storia della musica da film, e conseguentemente alla storia dell'illusionismo cinematografico, rimane a tutt'oggi dimenticato.

²² Molti fattori hanno concorso simultaneamente al tramonto della cinematografia stereoscopica 3-D. Per un resoconto recente si veda D.A. Cook, *A History of Three-Dimensional Cinema*, Anthem Press, London – New York – Melbourne – Delhi 2021.

Enrico Carocci

*Ascoltare un film. Significato ed esperienza del suono
ne La conversazione di Francis Ford Coppola*

ABSTRACT

Lungi dall'essere fattore aggiuntivo di un racconto essenzialmente visivo, il suono è un elemento costitutivo della narrazione filmica. La progettazione della dimensione sonora di un film, in particolare, è decisiva nella gestione delle disposizioni affettive del pubblico, e di lì del modo in cui un film invita ad assegnare significati e valori alle situazioni che progressivamente si dispiegano. Questo capitolo, attraverso il caso de *La conversazione* di Francis Ford Coppola, prende in considerazione diversi modi attraverso cui il suono produce senso nel racconto audiovisivo, e presta una particolare attenzione alla dimensione affettiva e incarnata dell'esperienza spettatoriale. In una prospettiva del genere, attenta al suono 'sentito' oltre che all'individuazione di fonti o di qualità acustico-percettive, il tema dell'ascolto diviene cruciale per la comprensione del modo in cui un mondo narrativo si rivela e gli eventi assumono fisionomie e andamenti specifici nel corso della visione. Concentrarsi sull'ascolto filmico, in definitiva, significa portare l'attenzione sull'analisi delle storie vissute, nonché sull'esperienza come cardine del racconto cinematografico.

PAROLE CHIAVE: Sound design, La conversazione, Walter Murch, ascolto incarnato, esperienza

ABSTRACT

Far from being an additional factor of an essentially visual form of narrative, film sound is a constitutive element of cinematic storytelling. In particular, cinematic sound design is crucial to the management of the audiences' affective dispositions, and therefore of the ways a film invites viewers to assign meanings and values to the ongoing fictional situations. This chapter, by addressing the case of Francis Ford Coppola's *The Conversation*, takes into account different ways in which sound produces meaning in audiovisual storytelling, and pays particular attention to the affective and embodied dimension of cinematic experience. From such a perspective, concerned with the 'felt' sound as well as the identification of sources or acoustic-perceptual qualities, the issue of listening becomes crucial to understanding how narrative worlds unfold and events take on specific features and paces during film viewing. Ultimately, focusing on filmic listening entails emphasizing stories as lived experiences, and experientiality as the core of cinematic narrative.

KEYWORDS: Sound Design, The Conversation, Walter Murch, Embodied Listening, Experientiality

Premessa

In quanti modi la dimensione sonora contribuisce alla produzione di senso in un film? Come può essere compreso il suo rapporto con le immagini? Quali funzioni svolge in relazione al racconto? A domande del genere sono state date nel tempo risposte varie, a seconda delle prospettive metodologiche e della complessità dei casi via via indagati¹. Quale che sia l'impostazione del discorso, ad ogni modo, è frequente il riconoscimento della natura in qualche modo sfuggente del suono al cinema. Inoltre, che si indaghi il suono riferendosi a strumenti narratologici, che si propongano nozioni formulate per analogia con quelle che riguardano il visivo, o ancora che si faccia riferimento a concetti riconducibili a prospettive teoriche forti, si ha spesso l'impressione che qualcosa di essenziale rimanga non tematizzato. Occuparsi di sound design – cioè della produzione, integrazione e organizzazione di elementi sonori – impone comunque di calibrare gli assunti 'visuocentrici' che spesso tendono a informare gli studi sul cinema².

Questo capitolo si concentra sul contributo che il suono offre al racconto filmico, e sostiene a questo proposito il valore di una prospettiva esperienziale. Si fonda, inoltre, su almeno due assunti di base: innanzitutto, sull'idea secondo cui la dimensione della progettazione sonora e quella dell'esperienza di ascolto sono complementari, perché dal loro intreccio emerge una comprensione più ricca del significato del suono in un film; inoltre, sul principio secondo cui la dimensione sonora non soltanto contribuisce al racconto, ma lo costituisce. Essa non si limita cioè ad 'aggiungersi' a un racconto per sua natura visivo, benché le pratiche realizzative e le prospettive teoriche inducano talvolta a concepirla in questi termini³.

¹ Per una panoramica cfr. E. Weis, J. Belton (a cura di), *Film Sound: Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985; R. Altman (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, London-New York 1992; J. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000; P. Valentini, *Il suono nel cinema*, Marsilio, Venezia 2006; G. Harper (a cura di), *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*, Bloomsbury, New York 2009; E. Walker, *Understanding Sound Tracks through Film Theory*, Oxford University Press, Oxford-New York 2015; J. Buhler, *Theories of the Soundtrack*, Oxford University Press, New York 2019.

² Per una considerazione della teoria del cinema in termini multisensoriali cfr. Th. Elsaesser, M. Haenger, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge, New York-London 2015². Anche su un piano più propriamente filosofico l'ascolto ha implicato un ridimensionamento del «visuocentrismo» occidentale: cfr. ad es. D. Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, New York 2007², secondo il quale il privilegio del visivo rischia di allontanare dalla comprensione della ricchezza dell'ascolto.

³ Contribuisce a questa impostazione il fatto che il suono cinematografico si sia sviluppato storicamente dopo le sperimentazioni sul linguaggio visivo e sui costrutti narrativi; l'evoluzione della riflessione sul cinema abbia seguito questo sviluppo; e che gli studi abbiano poi talvolta combinato, quando non confuso, i criteri che danno conto dell'evoluzione storica dei linguaggi e delle tecnologie con gli strumenti teorico-metodologici utili a comprenderne il funzionamento semiotico-espressivo.

Per elaborare questi presupposti faremo riferimento a un film in particolare, *La conversazione* (*The Conversation*, 1974) di Francis Ford Coppola. Si tratta, com'è noto, di un film centrato sulla figura di un professionista dell'ascolto e realizzato in un interessante periodo di transizione. Nel contesto della Hollywood Renaissance degli anni Settanta, infatti, si iniziava a puntare sulle tecnologie sonore per rinnovare i linguaggi e giungere a un coinvolgimento spettatoriale più immersivo, dopo decenni di prevalenza di un modello centrato sulla parola e sulla musica, e prima che la diffusione del suono stereofonico portasse con sé nuove forme codificate di progettazione sonora.

Un film sull'ascolto

È utile innanzitutto una sintesi dell'intreccio. Harry Caul, un esperto di intercettazioni, è assunto dal Direttore di una grande azienda per registrare la conversazione tra un uomo e una donna, Mark e Ann. L'intercettazione si svolge a San Francisco, in Union Square; la piazza, gremita di persone, è sorvegliata dall'interno di un furgone nel quale Stan, l'assistente di Caul, riceve e registra i segnali provenienti da due potenti microfoni direzionali collocati sopra alti edifici e da un terzo nascosto tra i passanti.

L'operazione, con cui il film si apre, mostra come Caul sia un professionista abile e attento alla sola qualità tecnica, cioè disinteressato alle identità dei soggetti sorvegliati e ai contenuti della loro conversazione. Tornato nel suo studio, Caul sincronizza le registrazioni ed elimina i rumori di fondo, per ottenere una versione nitida da consegnare al Direttore. Ma il giorno della consegna, considerata la strana impazienza mostrata dall'assistente del Direttore per avere i materiali e concludere l'incarico, Caul decide di tenere ancora il nastro con sé. Utilizzando nuove tecnologie all'avanguardia, a quel punto, riesce a far emergere dal rumore di fondo una battuta prima nascosta che si riferisce a un omicidio, pronunciata da Mark: «He'd kill us, if he got the chance», 'Ci ucciderebbe, se ne avesse la possibilità'.

Caul teme ora che il suo lavoro possa causare la morte delle due vittime, come gli era già capitato in passato in un'occasione che sembra averlo segnato profondamente. Si scopre tra l'altro, progressivamente, che Ann e Mark lavorano presso l'azienda che ha affidato l'incarico, e che Ann è la moglie del Direttore. Caul ascolta ossessivamente le registrazioni, e spesso le rievoca mentalmente: i contenuti della conversazione, le implicazioni morali e le intenzioni delle persone implicate iniziano a diventare per lui rilevanti. Il mistero si fa fitto, e l'azienda insiste per riavere il nastro fino a sottrarglielo; Caul continua a indagare, ossessionato in particolare dalla sorte di Ann, e finisce per introdursi nell'albergo menzionato nella registrazione, nell'orario in cui è fissato un appuntamento col Direttore. Tutto ciò che ci è dato intuire, alla fine del film, è che la frase incriminata e l'intera vicenda sono state mal interpretate: la vittima era il Direttore, e Mark e Ann stavano tramando per ucciderlo appi-

gliandosi al pretesto secondo cui, se ne avesse avuto la possibilità, sarebbe stato lui a uccidere loro.

Alcune letture del film (1): sorveglianza, intertestualità, psicoanalisi

Le letture che del film sono state offerte tendono a convergere intorno ad alcuni ambiti tematici specifici, di cui daremo conto nella prima parte di questo capitolo. In questa sezione ne individuiamo tre: come si vedrà, il suono è qui considerato soprattutto nella sua dimensione simbolica, o comunque in quanto rimanda a livelli interpretabili alla luce di temi culturali, contesti storici o prospettive teoriche.

Il primo ambito riguarda il rapporto con le tecnologie di intercettazione sonora e le implicazioni della nuova cultura della sorveglianza. Caul si dichiara interessato a ottenere una «nice, fat recording», una resa impeccabile e fedele, indipendentemente dalle conseguenze, e secondo una visione neutrale della tecnologia⁴. Emerge inoltre il tema della privacy, allora attuale⁵: Caul viola quella altrui e fa di tutto per tutelare la propria, benché le sue interazioni quotidiane tendano a riprodurre le condizioni di distanza e assenza di reciprocità che caratterizzano il suo lavoro⁶. Ricordiamo che il film fu ideato nel 1966, e che fu ispirato da professionisti dell'intercettazione come Hal Lipset⁷; uscì però all'epoca del caso Watergate, e si inserì in un filone di thriller caratterizzati da un paranoico clima del sospetto⁸ al punto che, come scrive Mark Feeney, «[n]essun altro film degli anni Settanta è così *atmosfericamente* nixoniano»⁹. *La conversazione* è dunque un esempio di *surveillance film*: secondo Catherine Zimmer è addirittura «il racconto canonico sulla sorveglianza»¹⁰ soprattutto

⁴ Così W.R. Gray, *Tuning in to The Conversation: Twenty-five Years Later*, in «Journal of Popular Culture», 33, n. 2, 1999, pp. 125 e 127.

⁵ Cfr. D. Denby, *Stolen Privacy: Coppola's The Conversation*, in «Sight and Sound», 43, n. 3, 1974, p. 132.

⁶ Secondo il sociologo Norman Denzin, il film incarna la tendenza a mutare il privato in pubblico tramite le tecnologie, e tematizza l'attitudine voyeuristica del soggetto moderno: N. Denzin, *The Conversation*, in «Symbolic Interaction», 15, n. 2, 1992, pp. 137-139.

⁷ G.D. Phillips, *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, The University Press of Kentucky, Lexington 2004, p. 74.

⁸ J. Kirshner, *Who Knew It Could Get Worse? When Nixon Haunted the New Hollywood*, in «Cinéaste», 43, n. 2, 2018, p. 33.

⁹ M. Feeney, *Nixon at the Movies: A Book about Belief*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2004, p. 319 (corsivo nell'originale. Dove non indicato diversamente la traduzione italiana è di chi scrive). Il motivo della paranoia è correlato inoltre allo sforzo di separare il privato e il professionale e può essere considerato, secondo Jeff Menne, come allegoria della difficoltà di integrare progetti personali e logiche aziendali: un tema che caratterizzava all'epoca la filmografia e lo stesso percorso creativo-imprenditoriale di Coppola (cfr. J. Menne, *Francis Ford Coppola*, Postmedia, Milano 2018, pp. 83-91; ed. orig. University of Illinois Press, Urbana 2014). Su paranoia e disorientamento affettivo nel film cfr. S. Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge-London 2005, pp. 17-19.

in quanto configura il tema dell'«intercettatore intercettato» anche sul piano formale, confondendo le posizioni dei soggetti osservati e osservanti¹¹ e mettendo in atto una continua negoziazione tra significazione visiva e sonora, che evoca il tema della lacerazione dei confini, e che risulta nel complesso elemento di rilevanza strutturale anziché mera invenzione stilistica.

Il secondo ambito tematico riguarda l'ambivalenza narrativa, l'autoriflessività e i nessi intertestuali con il cinema d'autore e i generi (noir, thriller o detective film). Il film è parte di una tendenza all'allusione che riguarda molto cinema americano dell'epoca¹², ma è ispirato innanzitutto a *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, rispetto al quale mostra una maggiore attenzione alle dinamiche psichiche del protagonista e una meno pronunciata attitudine «filosofica»¹³. Si menzionano tra le fonti anche *Il lupo della steppa* (*Der Steppenwolf*, 1927) di Herman Hesse, i film di Alfred Hitchcock¹⁴ e gli immaginari californiani dei film e telefilm dell'epoca¹⁵. L'elaborazione autoriflessiva di questi modelli rende evidente l'operazione modernista di narrativizzazione di una soggettività scissa, che porta con sé indici di ambivalenza sonora e visiva connessa soprattutto alla funzione di filtro percettivo/cognitivo assegnata a un protagonista confuso e poco espressivo. Quest'ambivalenza disorienta lo spettatore e conferisce al film un «respiro europeo»¹⁶, soprattutto in quanto problematizza i confini tra soggettività e oggettività, realtà e immaginazione, livelli diegetici e non diegetici.

Il terzo ambito tematico riguarda il film come *character study* e le dinamiche psichiche del protagonista. L'ossessione per la registrazione, e in particolare per le parole di Ann e per i sentimenti di cura che la donna manifesta, ha focalizzato diversi studi psicoanalitici sui temi della voce, dell'ascolto distanziato e della relazione con il femminile. Secondo Kaja Silverman la voce è oggetto del desiderio connesso alla fantasia della cura: Caul sorveglia i discorsi altrui a distanza, ma allo stesso tempo desidera di essere avvolto da una materna «coltre sonora»¹⁷, e il racconto evoca per questa via un desiderio di regressione verso un'unità pre-simbolica minacciato dalla presenza di un 'terzo' paterno e da una

¹⁰ C. Zimmer, *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York-London 2015, p. 18.

¹¹ A questo proposito Zimmer mette in guardia i *surveillance studies* dall'uso del voyeurismo come categoria teorica generale e a-storica. Essa infatti, oltre a riguardare la visione e non l'ascolto, implica una distinzione tra soggetto osservante e oggetto osservato che non sempre si adegua ai diversi contesti esaminati (*Ivi*, pp. 16-17).

¹² Cfr. N. Carroll, *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)*, in «October», n. 20, 1982.

¹³ Cfr. ad es. L. Shaffer, *The Conversation*, in «Film Quarterly», 28, n. 1, 1974, pp. 56-57.

¹⁴ Di Hitchcock Coppola proiettò al cast alcuni film, cfr. M. Schumacher, *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life*, Bloomsbury, London 1999, p. 136.

¹⁵ Su questo aspetto cfr. P. Valentini, *La conversazione*, in E. Carocci (a cura di), *Francis Ford Coppola*, Marsilio, Venezia 2025, pp. 78-86.

¹⁶ V. Zagarrío, *Francis Ford Coppola*, Il Castoro, Milano 1995, p. 69.

¹⁷ K. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1988, pp. 87-98.

femme fatale (Meredith, che lo seduce e poi gli sottrae i nastri). In questo contesto Caul è continuamente impegnato a mettere in scena la struttura della sua fantasia, e a 'identificarsi' con un apparato tecnologico per mantenere il controllo.

Le registrazioni spesso ripetute tendono inoltre a farsi suoni interiori, cioè indici di una sorta di dialogo di Caul con sé stesso. In una prospettiva junghiana James Palmer ha visto nel film la vicenda di un uomo moderno che utilizza la tecnologia per relazionarsi con il mondo e che reprime così l'*anima*, cioè l'aspetto inconscio e femminile della propria personalità¹⁸. Caul ignora sé stesso, in sostanza, e gli eventi lo trovano immaturo e impreparato a comprendere le proprie azioni e intenzioni. Proiettando la propria 'anima' su una donna, inoltre, tende facilmente a idealizzarla o a rifiutarla come un'intrusa: secondo questa lettura, infatti, la mediazione tecnologica incarna il motivo della *membrana* protettiva e insieme offuscante, che il film manifesta variamente anche attraverso l'uso del suono¹⁹.

La traiettoria psichica suggerita da queste letture individua il percorso di una dolorosa rimozione delle protezioni che conduce, nel finale, al possibile avvio di una 'rinascita'. A questo proposito la sequenza onirica, da molti considerata ridondante o poco riuscita, è considerata cruciale da Sandra Meiri e Odeya Kohen-Raz²⁰: il sogno mostra come i comportamenti di Caul siano determinati dal bisogno di essere oggetto di attenzione della madre, il che lo colloca nella posizione di bambino bisognoso di cure e innesca un senso di colpa per la rabbia provata verso le figure paterne. Il sogno, in sostanza, mette in scena la traumatica ansia di separazione e i comportamenti messi in atto da Caul per placarla, tra i quali spicca il bisogno di eliminare ogni possibile rivale o interferenza: l'atto dell'intercettazione e la corrispondente strategia di ascolto distanziato, così, diventano addirittura emblematici di un'indole del personaggio. Non è più una mera questione di voyeurismo: Caul vive la morte causata in passato ad altri come la conseguenza del proprio desiderio di essere oggetto unico della cura materna, e per placare l'ansia mette continuamente in scena la propria fantasia fondamentale, e questo causa il suo fraintendimento. La scena dell'omicidio, in effetti, è mostrata soltanto attraverso il filtro della sua immaginazione; la frammentazione stilistica del rapporto tra suono e immagine diviene indice della sua tendenza a manipolare gli eventi; e le sue strategie relazionali, tese a impedire un ascolto aperto e implicato, cioè non esclusivamente utile a disinnescare le interferenze, segnalano sua difficoltà ad accedere all'ordine simbolico.

¹⁸ J. Palmer, *Coppola's The Conversation: Typology and a Caul to the Soul*, in Ch. Hauke, L. Hockley (a cura di), *Jung & Film II: The Return. Further Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Routledge, London-New York 2011, pp. 266-284.

¹⁹ Ricordiamo che *caul*, il cognome del protagonista, indica la membrana amniotica che avvolge il feto ed è a volte ancora presente al momento del parto.

²⁰ S. Meiri, O. Kohen-Raz, *Traversing the Fantasy: The Dialectic of Desire/Fantasy and the Ethics of Narrative Cinema*, Bloomsbury, New York 2020, pp. 108-121.

Alcune letture del film (II): prospettiva, narrazione, sound design

Altre letture sono maggiormente centrate sugli aspetti testuali, compositivi e tecnologici dei significati della dimensione sonora. In uno studio semiologico, ad esempio, Andrea Valle offre diversi spunti individuando nella sequenza iniziale una traumatica ‘scena uditiva’ primaria: «[i]n modo inusuale per la storia del cinema, la “scena primaria” della conversazione in Union Square è un fenomeno che pertiene all’ascolto, e intorno all’ascolto e alla sua fenomenologia è costruito l’intero film»²¹. Il tema del *rumore* diviene pervasivo, le distinzioni tra interno ed esterno tendono a farsi instabili, e l’udibile interferisce con il visibile istituendo logiche testuali cui anche l’immagine si conforma. Su un altro piano, il racconto si articola intorno alle strategie di ascolto di Caul il quale, stando ai termini proposti da Pierre Schaeffer, ‘sente’ il segnale acustico, in un certo senso lo ‘intende’, ma non lo ‘comprende’²².

Vera Tobin, in un’analisi dei punti di vista in relazione al sound design, mostra come il racconto si sostanzia di cambiamenti di prospettiva e di percezioni ingannevoli, solo apparentemente oggettive. Da subito, infatti, il film evoca un clima di incertezza introducendo una serie di disconnessioni tra flusso visivo e sound design, con punti di vista misti o ambigui: il racconto modula i livelli di consapevolezza del pubblico attraverso tecniche di «foregrounding» e «backgrounding»²³, ed è il sonoro, più del visivo, a segnalare la mediazione delle prospettive di personaggi o istanze narranti. Di questa mediazione si ha spesso consapevolezza retroattiva, e anche per questa via il racconto restituisce il complesso «*soundscape* mentale»²⁴ di Caul, prolungando le fasi di perplessità che precedono questa consapevolezza e talvolta mantenendole nell’indecidibilità.

Su un piano più attento alla dimensione tecnologica, Jay Beck individua quale obiettivo primario del film la valorizzazione dell’ascolto in un medium come il cinema. Nelle versioni per la sala, innanzitutto, il sonoro non è stato compresso o potenziato se non in alcuni passaggi particolarmente salienti: il risultato è «un film che appare insolitamente tranquillo, e che richiede al pubblico di ascoltare attentamente la colonna sonora, fino ad alcuni passaggi il cui volume fa sobbalzare»²⁵. I suoni sono talvolta netti e codificati in maniera ve-

²¹ A. Valle, *Trappola sonora. Sull’udibile in The Conversation di Francis Ford Coppola*, uni Service, Trento 2006, p. 18.

²² Considerazioni di altro ordine sui punti di ascolto nel film, ispirate alla nozione di «spazio odologico», sono in J. Batcho, *Terrence Malick’s Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, pp. 74-77. Per un’analisi ispirata alla semiotica peirciana cfr. L. Murray, *Adapting Peircean Semiotics to Sound Theory and Practice*, in «SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience», 5, n. 1, 2015, pp. 56-72. Sull’influenza delle teorie di Schaeffer nelle descrizioni degli effetti del suono cinematografico cfr. B. Flueckiger, *Strategies for Sound Effects in Film*, in Harper (a cura di), *Sound and Music in Film and Visual Media*, cit., pp. 151-179.

²³ V. Tobin, *Viewpoint, Misdirection, and Sound Design in Film: The Conversation*, in «Journal of Pragmatics», 122, 2017, p. 25.

²⁴ *Ivi*, p. 31.

²⁵ J. Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, Rutgers University

rosimile, talaltra risultano manipolati o difficilmente intelligibili, e in generale lo stile si basa su squilibri che evidenziano la natura artefatta, dunque incerta, dell'intero universo sonoro. Per restituire il modo in cui il mondo 'suona' per Caul, inoltre, il film introduce interferenze e distorsioni, e restituisce i *soundscape*s orientando i microfoni verso il campo d'ascolto del protagonista, per evitare anche sul piano acustico la prospettiva di altri personaggi.

David Copenhafer si è concentrato sul fenomeno dell'ascolto paranoico o «*overhearing*» (elaborando il «*surécoute*» di Peter Szendy) connesso all'intercettazione. *La conversazione* è per lui esemplare in merito alle pratiche di ascolto nel contesto tecnologico dell'epoca, caratterizzato dall'ossessione della ripetizione e dall'ostinata ricerca di dettagli impercettibili per l'orecchio umano²⁶. Più si ascolta, in sostanza, e più si desidera oltrepassare il limite della propria limitata prospettiva percettiva: l'ambiente sonoro di Caul intreccia così suoni di tipo diverso, diegetici e non, connessi a una fonte e non, oggettivi e interiori, e talvolta inassegnabili. L'analisi delle strategie retoriche mostra inoltre come il sound design non consenta di identificare un piano diegetico condiviso da tutti i personaggi sulla scena, e come esso lasci sempre aperta la possibilità che sia il solo punto di ascolto di Caul a influenzare l'intero ambiente.

La prospettiva sonora di Caul è in sostanza così isolata da poter essere scambiata per piano acustico oggettivo, essendo l'unica prospettiva a disposizione del pubblico²⁷. Le musiche di David Shire, eseguite al pianoforte proprio per evocare quest'attitudine 'solitaria', sono normalmente menzionate in relazione al sound design complessivo. Ne esiste tuttavia una lettura specifica, attenta alla dimensione dell'esperienza di ascolto, nella quale Juan Chattah mostra come la musica elabori la tradizione del noir introducendo «idiomi jazzistici, sfidando la stabilità della tonalità, [deviando] dal trattamento tradizionale del *leitmotiv*, sperimentando con la manipolazione del suono ed esibendo un misaggio in post-produzione non ortodosso»²⁸, che prevede tra l'altro una crescente distorsione o manipolazione elettronica del suono del pianoforte man mano che la storia progredisce. La musica è così «agente narrativo»²⁹, anche perché contribuisce secondo Chattah a istituire metafore concettuali incarnate: la 'distorsione' del timbro è codificata ad esempio dal pubblico come una 'tensione' psicologica, e la 'chiusura' o la 'sospensione' di una melodia possiedono

Press, New Brunswick-London 2016, p. 106.

²⁶ D. Copenhafer, *Overhearing (in) Touch of Evil and The Conversation: From "Real Time" Surveillance to its Recording*, in «Sound Studies: An Interdisciplinary Journal», 4, n. 1, 2018, p. 5.

²⁷ Manca spesso, infatti, la certezza che altri sentano i suoni come lui, o che li sentano *tout court*: questo vale addirittura per la battuta «He'd kill us, if he got the chance», cui nessun altro personaggio che abbia ascoltato la registrazione fa riferimento.

²⁸ J. Chattah, *David Shire's The Conversation: A Film Score Guide*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015, p. 121.

²⁹ *Ivi*, p. 123. Su questo tipo di lettura dell'esperienza musicale, fondata sull'*embodied cognition* e sulla teoria della metafora concettuale, cfr. anche Id., *Film Music: Cognition to Interpretation*, Routledge, New York-London 2024.

un impatto sulla percezione del grado di ‘conclusione’ di azioni o segmenti narrativi.

Intermezzo: il lavoro di Walter Murch

Ricordiamo, prima di procedere, che la responsabilità delle scelte relative allo stile sonoro sono da attribuire a Walter Murch, che del film fu anche montatore. Murch ha lavorato per rendere il suono autonomo, pur senza dissociarlo dall’immagine in maniera radicale, e ha progettato così un ‘mondo’ acustico permeato dalla presenza delle tecnologie di intercettazione. Secondo Frederick Wasser il suo lavoro offre «un riferimento premonitore alla nascente cultura elettronica della Bay Area di San Francisco»³⁰ ed evoca il clima della nuova economia anche in merito alla rappresentazione della città, ormai distante dal clima controculture che la distingueva ancora pochi anni prima.

Per fare questo, Murch ha sfidato i principi del ‘fotorealismo’ e i dogmi della ‘fedeltà’ della registrazione, all’epoca cari a molti cineasti: perfino le voci sono state talvolta manipolate tramite sintetizzatore, indipendentemente dal fatto che si tratti di scene di intercettazione o che si alluda alla presenza di microfoni. In quel periodo in effetti, con *American Graffiti* (1973) e *La conversazione*, Murch stava mettendo a punto un nuovo tipo di elaborazione sonora, sperimentale ma non disconnessa dal racconto³¹. È importante sottolineare, a proposito, che l’etichetta «sound montage» utilizzata nei titoli – che evitava il riferimento all’«editing» per evidenziare la particolare organizzazione del lavoro di quella produzione, ma che non era ancora detta «sound design» – rimandava anche all’influsso culturale della Nouvelle Vague francese³² e a una pratica compositiva ispirata dalla *musique concrète* e da autori quali Pierre Henry e Pierre Schaeffer. Questa pratica si fondava per Murch sulle possibilità offerte dai nuovi registratori audio, e sul principio dell’assemblaggio di «suoni reali in contesti inusuali, pur mantenendo una motivazione visiva»³³.

³⁰ F. Wasser, *Coppola’s The Conversation (1974) and Walter Murch’s Sound Worlds*, in P. Krämer, Y. Tzioumakis (a cura di), *The Hollywood Renaissance: Revisiting American Cinema’s Most Celebrated Era*, Bloomsbury, New York 2018, p. 222.

³¹ Anche per aver elaborato questo tipo di impostazione, Murch ha avuto un impatto sulla progettazione del suono nel cinema successivo: ha contribuito cioè, oltre che a istituire la figura del sound designer, a reinventare le pratiche filmiche mainstream e a integrare le «composizioni» sonore nel racconto. Cfr. S. Keane, *Walter Murch and Ben Burt: The Sound Designer as Composer*, in Harper (a cura di), *Sound and Music in Film and Visual Media*, cit., p. 453; e, più sbilanciato sulla funzionalità narrativa del suono in Murch, G. Costantini, *Approaches to Sound Design: Murch and Burt*, in «The New Soundtrack», 8, n. 2, 2018, pp. 169-174.

³² W. Whittington, *Sound Design in New Hollywood Cinema*, in Harper (a cura di), *Sound and Music in Film and Visual Media*, cit., p. 556.

³³ Così Murch in V. LoBrutto, *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Praeger, Westport-London 1994, p. 84. Sull’impatto dell’approccio ‘olistico’ di Murch e sull’allentamento delle distinzioni tra sound design e musica ispirato dalla musica concreta e minimalista si veda D. Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*,

In generale, benché il suono de *La conversazione* fosse originariamente misurato come traccia monofonica e risulti oggi meno elaborato rispetto ad altri suoi film, Murch dichiara di aver operato diverse scelte per rendere lo spettatore sensibile al suono come lo è Caul. Ha limitato il campo uditivo a ciò che Caul può sentire, e lo ha reso simile al modo in cui si suppone egli senta; ha stabilito fratture tra il livello percettivo e quello epistemico, cioè tra l'ascoltare e il sapere; ha introdotto motivi sonori (si pensi al rumore di treni che si sente dal magazzino, che diviene poi scampanello di passaggio a livello, e in seguito suono grave di pianoforte simile a rintocco di campana); ha eliminato strati sonori (i rumori d'ambiente o i dialoghi, che nella seconda parte del film sono praticamente assenti); e ha lavorato su dettagli qualitativi, tra cui timbri o accenti (su tutte la sostituzione della battuta cruciale, nella sua ultima occorrenza, con una registrazione nella quale l'accento ascoltato fino a quel punto – «He'd *kill* us, if he got the chance» – è leggermente diverso e suona come un «He'd *kill us*, if he got the chance», 'Sarebbe lui a uccidere noi, se ne avesse la possibilità', che capovolge l'interpretazione della frase)³⁴.

Michel Chion riconosce nel trattamento del suono nel film l'influsso della musica concreta, e nel lavoro di Murch il tentativo di «creare con il montaggio e con il suono un nuovo modello di poliritmia e di politonalità fondato sulla presenza di più centri di attrazione»³⁵. Il film inoltre, sottolinea lo studioso, presenta una particolare ricchezza di punti di ascolto e effetti soggettivi, che non si riducono alla resa del rapporto tra fonte sonora e posizione del personaggio: la ripetizione della conversazione registrata, ad esempio, evoca quello che Chion chiama «l'orecchio della persona di cui si parla», cioè l'impressione restituita dal montaggio suono/immagine che il 'lui' cui si riferisce la voce registrata di Ann non sia tanto il barbone addormentato di cui la donna parla bensì Harry stesso, che acquisisce anche per questa via il già menzionato statuto di soggetto bisognoso di cure³⁶.

Oxford University Press, New York 2020. La qualità 'musicale' degli effetti del sound design è spesso evocata da Murch: cfr. ad es. *Dense Clarity – Clear Density*, in «Transom Review», 5, n. 1, 2005 [<https://transom.org/2005/walter-murch/>]; G. Costantini, *Walter Murch interviewed by Gustavo Costantini*, in «The Soundtrack», 3, n. 1, 2010, pp. 33-45. Sulla *musique concrète* come pratica alla base dell'intreccio di musica e suono nel cinema, anche con riferimenti a Murch, cfr. M. Huvenne, *Intertwining Music and Sound in Film*, in L. Greene, D. Kulezic-Wilson (a cura di), *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, pp. 129-130.

³⁴ Si vedano, sulla lavorazione del film, le dichiarazioni di Murch in V. LoBrutto, *Sound-on-Film*, cit., pp. 88-91; in J. Katz, *Walter Murch in Conversation with Joy Katz*, «Parnassus: Poetry in Review. The Movie Issue», 22, 1997, pp. 148-150; in M. Jarrett, *Sound Doctrine*, in «Film Quarterly», 53, n. 3, 2000, pp. 6-7; in M. Ondaatje, *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch*, Garzanti, Milano 2003, pp. 130-153 (ed. orig. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, Knopf, New York 2002); in Costantini, *Walter Murch interviewed by Gustavo Costantini*, cit., pp. 39-41; e nei contenuti speciali del Blu-ray de *La conversazione* (StudioCanal, 2024).

³⁵ M. Chion, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007, p. 97 (ed. orig. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003).

³⁶ *Ivi*, p. 223. La ripetizione, inoltre, suggerisce un particolare interesse di Caul per i sentimenti di

Il sound design del film, per concludere, invita ad «audio-vedere»³⁷ un universo dotato di presenza materiale, assegnando agli ambienti una solidità «dimensionale» e una consistenza specifica. Allo stesso tempo, però, il suono manifesta alcuni tratti che Caul non esprime, incarnando e restituendo il suo sentire, le sue percezioni e i suoi stati affettivi, sia sul piano esistenziale (il modo in cui 'è al mondo') sia su quello situazionale (il modo in cui reagisce a specifici eventi). Nel complesso il pubblico viene così 'immerso' nel racconto, seguendo la prospettiva di Caul ma senza essere necessariamente 'identificato' con lui sotto altri profili, essendo l'identificazione il risultato dell'interazione tra parametri diversi.

L'episodio dell'ascensore

Fin qui abbiamo presentato diversi modelli di lettura, e con essi diversi esempi dei modi in cui il sonoro può produrre senso in un racconto filmico. Proviamo adesso a portare il discorso su un piano diverso, che riguarda in maniera più specifica la questione dell'ascolto, della presenza materiale del suono e della dimensione qualitativa dell'esperienza sonora. Questi aspetti sono stati oggetto di minore attenzione a proposito de *La conversazione* e ad essi dedichiamo le considerazioni che seguono, esaminando a titolo di esempio l'episodio dell'ascensore³⁸.

Caul ha raggiunto Stett, l'assistente del Direttore, presso il suo ufficio: è pronto a consegnare la prima versione della registrazione, e in questa fase la battuta «He'd kill us, if he got the chance» non è ancora emersa. Stett appare però troppo ansioso di avere il nastro, nonostante gli accordi parlassero di una consegna nelle mani del Direttore, qui assente. Dopo uno scambio animato Caul decide di tenere con sé i materiali e, nonostante le intimidazioni di Stett, si avvicina al corridoio degli ascensori per lasciare l'edificio.

Non appena Caul ha raggiunto quell'area, iniziamo a sentire le voci degli impiegati presenti e il rumore di fondo dei sistemi di elevazione. A quel rumore d'ambiente si sovrappone presto un suono leggermente distorto, che somiglia a un risucchio d'aria, continuo e non particolarmente vorticoso, motivato dal movimento dei motori in funzione. Le voci e i rumori degli impiegati sono meno intensi e più diffusi, anche perché caratterizzati da un riverbero che li

cura espressi da Ann, e offre dunque un importante spunto per comprendere la personalità del protagonista, oltre che la sua propensione a vivere nella riattualizzazione dell'evento di Union Square, cioè nel *loop* temporale creato dalla registrazione ripetuta (*Ivi*, pp. 224 e 346).

³⁷ Così Murch stesso nella sua Prefazione a M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, pp. XIX-XXI.

³⁸ Ci riferiamo alla versione Blu-ray pubblicata nel 2024 da StudioCanal. Teniamo presente che il suono monofonico del 1974 era stato originariamente inciso su nastro a tre piste, e questo ha consentito di ottenere effetti stereofonici già nella prima edizione Dvd (Sensormatic, 2000; cfr. Murch in Ondaatje, *Il cinema e l'arte del montaggio*, cit., pp. 140-141).

connette all'ambiente diegetico, e che a questo rumore degli ascensori per lo più manca. Tra gli impiegati in attesa c'è Mark, che in una delle rare soggettive del film Caul riconosce come l'uomo intercettato a Union Square. Mark entra in un ascensore, e per evitarlo Caul ne attende un altro. Anche a causa della minacciosa presenza di Stett, che il film visualizza per due volte, Caul entra appena possibile in un secondo ascensore, che si mette a sua volta in movimento. Questa partenza somiglia a un decollo: il rumore introdotto poco prima si fa più netto e acuto, il volume aumenta ancora e la qualità del risucchio ventoso si fa più energica e vorticosa³⁹.

L'ascensore si ferma per due volte, e a ogni piano la cabina si riempie di nuovi impiegati. A un certo punto entra Ann, che nuovamente in soggettiva Caul riconosce e continua a guardare, stavolta senza poterne evitarne la presenza né la vicinanza. La qualità di questo secondo riconoscimento è marcata anche dal *reaction shot* di Caul e dall'inserimento di un inquietante tema musicale di Shire. Una serie di campi/controcampi mostra l'interesse di Caul (i suoi Primi Piani sono progressivamente ravvicinati) cui corrisponde il volto indifferente di Ann, assorta nei propri pensieri. A un certo punto Caul e Ann rimangono da soli e lui, con sottile affanno, si avvicina al lato opposto della cabina per evitare quell'intimità eccessiva. Il tema musicale procede ostinato, il rumore dell'ascensore in movimento si fa ancora più vorticoso e assoluto, il sibilo evoca ora un'evidente sensazione di rapida ascesa, e all'apice di questo assemblaggio sonoro si introduce un nuovo rumore frenetico, stavolta acuto e stridente, il cui volume pure aumenta rapidamente.

Segue l'inquadratura in dettaglio della bobina che scorre velocemente nello studio di Caul il quale evidentemente, subito dopo, non ha potuto fare a meno di tornare ad ascoltare il nastro dell'intercettazione. Ogni altro suono dissolve rapidamente dopo il taglio di montaggio, e il volume del rumore stridente si assesta per accompagnare l'immagine della bobina, che ne è la fonte: quell'ultimo suono cioè, inizialmente acusmatico, è adesso radicato nell'ambiente diegetico, e solo allora comprendiamo di aver ascoltato anche negli istanti precedenti brani della conversazione ad alta velocità. Abbiamo ascoltato cioè l'ultimo elemento sonoro di una composizione in crescendo, lo abbiamo percepito come apice di un tumulto interiore, e solo in seguito lo abbiamo inteso come rumore diegetico del nastro che Caul sta riavvolgendo⁴⁰.

L'inquadratura in dettaglio della bobina, oltre a visualizzare la fonte del ru-

³⁹ Notiamo che la San Francisco del film è attraversata dal vento, evocato anche in forma visiva, e che questo crea un motivo ricorrente da connettere al tema dell'esposizione e della mancanza di barriere, cioè dell'assenza di senso della protezione che caratterizza l'esistenza del protagonista.

⁴⁰ Il rumore del nastro che anticipa l'inquadratura delle bobine non era presente nella pellicola uscita nel 1974, non tanto per scelta stilistica (nel film troviamo molti *sound bridges*, cioè suoni che precedono la visualizzazione della fonte) quanto per necessità tecniche: quel taglio corrispondeva allora a un cambio di rullo in proiezione, e una transizione sonora del genere sarebbe stata rischiosa in termini di efficacia dell'effetto di continuità. Sul montaggio di questo segmento cfr. K. Ganti, *In Conversation with Walter Murch*, «FilmSound.org», 2004 [<https://filmsound.org/murch/interview-with-walter-murch.htm>].

more e a marcare il cambiamento di sequenza, presenta visivamente il motivo del 'vorticare' già evocato poco prima dal suono, e rende così palpabile l'ossessione esistenziale di Caul, cioè il ruminare e il 'girare su sé stessa' della sua vita mentale. Sono molte le informazioni narrative che in questo segmento ci sono precluse, non conosciamo esattamente il vissuto interiore di Caul, ma abbiamo comunque sperimentato soggettivamente una *dinamica* dell'evento che siamo invitati ad attribuire a lui, perché sua è la prospettiva seguita dal racconto.

Il segmento dell'ascensore è significativo: è solitamente poco citato, ma giustamente Wasser lo menziona quale antecedente dell'innovativo incipit di *Apolcalypse Now* (1979) nella gestione espressiva del rapporto tra suoni e immagini⁴¹. Per sintetizzare quanto detto fin qui: i rumori sono tutti motivati, malgrado le differenze qualitative e le manipolazioni in post-produzione (la composizione, in effetti, è nel complesso molto diversa dal risultato che avremmo avuto con la sola registrazione in presa diretta); e il tema musicale, unico materiale non diegetico, è collocato in maniera 'classica' a marcare un punto di svolta emotivamente intenso per Caul⁴², che non può esprimersi altrimenti (per temperamento introverso e per la natura della situazione) e che inizia da questo momento a perdere decisamente il controllo. Ma c'è appunto dell'altro: senza perdere la sua funzione di resa dell'ambiente, infatti, il suono evoca e invita a sperimentare la dinamica di un vissuto interiore, come non fa nessun altro parametro formale del segmento esaminato, e in modo tale per cui, senza quell'assemblaggio sonoro, il significato del frammento narrativo risulterebbe radicalmente diverso⁴³.

I profili dinamici dell'esperienza e il suono 'sentito'

Abbiamo provato a dare conto di come la composizione sonora possa evocare, in accordo con l'andamento degli eventi, un crescente senso di assenza di protezione, di sconnessione dall'ambiente, di perdita del controllo, di rapida ascesa e di vorticoso tumulto. L'eterogeneo assemblaggio di Murch lavora con discrezione, non emerge all'attenzione dello spettatore con l'evidenza della sperimentazione formale, e tuttavia è funzionalmente autonomo: né gli eventi né il visivo evocano quegli stessi andamenti (ricordiamo tra l'altro che sul piano

⁴¹ Wasser, *Coppola's The Conversation (1974) and Walter Murch's Sound Worlds*, cit., p. 233. Il segmento è esaminato anche da Copenhafer, *Overhearing (in) Touch of Evil and The Conversation*, cit., pp. 11-13.

⁴² Si tratta di una densità emotiva dovuta a diversi fattori. Oltre ad anticipare il ritorno di Caul sul nastro e la scoperta della battuta sull'omicidio, infatti, questo episodio marca una destabilizzazione delle fantasie che emergono nelle analisi psicoanalitiche presentate più sopra: si introducono avversari (Stett, Mark) da cui Caul si allontana, ed entra in scena Ann, che è silenziosa, fisicamente prossima e indifferente (non guarda mai Caul), e così facendo turba il suo bisogno di essere oggetto di attenzione ma allo stesso tempo 'invade' lo spazio che Caul mantiene per contenere l'ansia.

⁴³ Con la parziale eccezione delle soggettive: è sufficiente visionare l'episodio senza audio per convincersene, tenendo presente che la soggettiva è utilizzata raramente in questo film pure interamente focalizzato su Caul.

diegetico l'ascensore probabilmente scende, o alterna salite e discese, ma sicuramente non procede a velocità crescente verso l'alto come suggerito dalla dinamica sonora), e nessun riferimento spaziale si perde nel campo visivo, mentre il rumore degli ascensori tende a farsi assoluto e ad allentare così la propria connessione con l'ambiente diegetico.

Abbiamo visto inoltre come il 'campo di ascolto' sia allineato con la posizione di Caul e con le sue supposte dinamiche mentali, il che conferma la funzione di filtro percettivo e affettivo, oltre che epistemico, del personaggio. Il suono tuttavia, è bene ripeterlo, non si limita a qualificare la prospettiva di Caul sul piano oggettivo o soggettivo, entrambi descrivibili in termini di focalizzazione percettiva o «auricularizzazione»⁴⁴. Il suono evoca soprattutto un ambiente materiale sperimentato soggettivamente, senza che questa sua natura sia esibita in maniera inequivocabile, e al limite con l'impressione che siano le circostanze a 'intonarsi' all'andamento che gli eventi possiedono per il protagonista.

Il pubblico non ha un reale accesso alle emozioni e ai pensieri di Caul, ma sperimenta ciò che accade con lui, e in un certo senso come lui. Si tratta di un livello dell'esperienza che non è possibile evitare di avvertire, che spesso qualifica in maniera essenziale una sequenza o un film, dietro alla cui creazione c'è di norma un grande lavoro da parte dei professionisti, ma che per sua natura sfugge ai resoconti o alle analisi, nonché alla consapevolezza esplicita del pubblico nel corso della visione. In altri termini, la composizione di Murch assegna all'episodio un profilo dinamico e affettivo che qualifica il modo in cui Caul sperimenta la situazione, il *come* della sua esperienza (ad esempio il suo 'crescendo') cioè quella che lo psicologo Daniel Stern avrebbe definito la sua «forma vitale»⁴⁵.

Nei lavori di Stern le forme vitali si riferiscono a «un aspetto dell'esperienza umana che resta spesso nascosto pur essendo sotto gli occhi di tutti, ovvero il senso di vitalità che permea la nostra esperienza»; esso si manifesta variamente, ed è determinato dall'interazione di cinque parametri transmodali, cioè non vincolati a specifiche modalità percettive: movimento, tempo, forza/intensità, spazio, intenzione/direzionalità. L'intreccio di questi parametri, che abbiamo tenuto presenti nell'analisi del segmento dell'ascensore, forma una «pentade dinamica fondamentale» e costituisce una Gestalt, cioè concorre a dar vita a una *proprietà emergente* dell'esperienza (tali sono ad esempio il senso del 'vorticare incalzante', della 'vicinanza fisica' inevitabile o dell'essere 'esposti' che qualificano il vissuto di Caul).

Le forme vitali, in altri termini, corrispondono a esperienze olistiche e soggettive che accompagnano i contenuti degli eventi, ma che a differenza di questi ultimi tendono a rimanere sullo 'sfondo' della consapevolezza. Esse

⁴⁴ Su cui cfr. F. JOST, *L'Oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore*, in «Iris», 3, n. 1, 1985, pp. 21-34.

⁴⁵ D.N. Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Cortina, Milano 2011 (ed. orig. *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010).

assegnano agli eventi profili temporali, ritmi e intensità, e «sono legat[e] più alla forma che al contenuto. Riguardano il “come”, la maniera e lo stile, più che il “cosa” o il “perché”»⁴⁶. Per descriverle Stern non utilizza infatti sostantivi, ma per lo più avverbi e aggettivi (‘esplosivo’, ‘accelerato’, ‘lentamente’, ‘energico’, ‘teso’, ‘fuggevole’, eccetera) che somigliano a indicazioni agogiche musicali. Ogni esperienza, in questa prospettiva, è codificata dal soggetto sia in termini modali-contenutistici sia in termini dinamici vitali, e le due codifiche interagiscono e appaiono alla coscienza come un’unità, con il piano modale-contenutistico che tende a prevalere in termini di consapevolezza.

Nel segmento analizzato, come abbiamo detto più volte, non cogliamo con precisione gli stati d’animo di Caul (il ‘cosa’: affanno, timore, fascinazione), sappiamo qualcosa di più sulle cause (il ‘perché’: la tensione con Stett, il riconoscimento di Mark, l’ineludibile vicinanza di Ann) eppure – soprattutto attraverso il suono, che assegna all’episodio uno specifico andamento – sentiamo l’irrigidimento, il turbinio e l’intensificazione (il ‘come’) del suo angosciante vissuto. A questo proposito la chiusura dello spazio dell’ascensore costituisce un dispositivo scenografico adeguato in termini funzionali, ma anche sotto questo aspetto la qualità opprimente della situazione è evocata soprattutto dalla composizione e dalla qualità assoluta del suono privo di riverbero. Il mondo narrativo e i suoi accadimenti, qui e in tutto il film, recano insomma l’impronta personale di Caul; ed è innanzitutto quell’impronta, la forma vitale associata agli eventi, a essere interiorizzata dal pubblico e a farsi così veicolo di identificazione⁴⁷. Aggiungiamo che il significato dinamico del suono, come abbiamo visto, tende a emergere in maniera graduale: anche per questo è opportuno privilegiare il dispiegamento temporale e la prospettiva *progressiva* dell’analisi, a partire dalla quale è possibile ‘tracciare’ l’esperienza narrativa fin dalla sua fase più originaria e individuare, di lì, le altre funzioni del suono in un dato segmento filmico.

La dimensione a cui ci riferiamo infatti, al di là degli studi sul cinema, è centrale ad esempio nelle metodologie di studio micro-fenomenologico dell’esperienza vissuta. A questo proposito Claire Petitmengin e colleghi hanno individuato una struttura generale tripartita dell’ascolto in prima persona, che si differenzia a seconda che l’attenzione del soggetto sia rivolta verso ciò che ha originato il suono, verso il suono in sé, o verso il suono ‘sentito’ («felt sound»: gli effetti soggettivi)⁴⁸. Quest’attenzione al suono ‘sentito’, che non privilegia la visualizzazione delle fonti né si concentra sulle sole qualità uditive, implica secondo gli autori sentimenti transmodali che privilegiano la connessione del suono con le «risonanze visive, tattili, olfattive, cinestetiche, somæstetiche»⁴⁹ che costituiscono la ricchezza dell’esperienza. L’esperienza sonora,

⁴⁶ *Ivi*, pp. 5, 6, 9-10. Forme vitali dinamiche ‘crescenti’ o ‘fluttuanti’, ad esempio, possono accompagnare stati emotivi diversi, sia euforici che disforici, e i due livelli non devono essere confusi pur essendo nell’esperienza strettamente intrecciati.

⁴⁷ Su forme vitali e identificazione cfr. *Ivi*, pp. 119-122.

⁴⁸ C. Petitmengin, M. Bitbol, J.-M. Nissou, B. Pachoud, H. Curallucci, M. Cermolacce, J. Vion-Dury, *Listening from Within*, in «Journal of Consciousness Studies», 16, n. 10-12, pp. 252-284.

in altri termini, è codificata dal pubblico in termini uditivi ma anche nei termini motori, affettivi e sensoriali che derivano dall'interazione del corpo con l'ambiente⁵⁰.

Per avvertire in modo consapevole il modo in cui il suono 'risuona' nel corpo di chi ascolta, in questa prospettiva, è necessaria un'attenzione non focalizzata e una disposizione ricettiva. Tutto questo significa, nel caso del cinema, che la progettazione delle disposizioni non consapevoli del pubblico può avere un grande impatto sulle strategie di ascolto adottate e, di lì, sull'intera struttura dell'esperienza narrativa e sulla storia vissuta. Notiamo a proposito che la narrazione debole de *La conversazione*, la sua focalizzazione su un solo personaggio, lo stile apparentemente neutro e l'assenza di contenuti verbali della seconda parte possono risultare particolarmente funzionali per l'esperienza del suono 'sentito', perché implicano un assorbimento spettatoriale poco condizionato dalle psicologie e dagli eventi, cioè dai contenuti narrativi che un altro film sullo stesso soggetto avrebbe probabilmente privilegiato.

L'ascolto incarnato

Veniamo adesso, per concludere, a considerazioni di ordine più generale. La forma dell'ascolto che abbiamo individuato, che si colloca su un piano esperienziale pre-riflessivo, è spesso indagato nell'ambito di prospettive filosofiche ispirate dalla fenomenologia e dalla cognizione incarnata⁵¹. Un approccio del genere, negli studi sul cinema, inviterebbe chi analizza un film a considerare innanzitutto le strutture esperienziali, per giungere solo dopo, e di conseguenza, a esaminare le configurazioni di suoni e immagini: a privilegiare, cioè, la prospettiva della *storia vissuta* per comprendere di lì la *storia narrata*. Utili strumenti e quadri di riferimento, a proposito della dimensione sonora, sono stati proposti da Véronique Campan, entro certi limiti da Michel Chion⁵² e, in maniera più vicina a quanto stiamo dicendo, da Martine Huvenne⁵³.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 268-274, 277 e 280. È possibile, secondo gli autori, che le tre dimensioni dell'ascolto funzionino secondo un progressivo processo di obliterazione (l'attenzione alla fonte maschera la qualità sonora, che a sua volta maschera il suono 'sentito') il che richiederebbe, per portare alla coscienza le fasi più 'primitive' della generazione dell'esperienza acustica, un inverso procedimento di acquisizione di consapevolezza (*Ivi*, p. 281).

⁵⁰ Gli studi sulla cognizione incarnata confermano questa modalità; cfr., a proposito del cinema, V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Cortina, Milano 2015.

⁵¹ Su cui cfr. almeno S. Gallagher, D. Zahavi, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Cortina, Milano 2022 (ed. orig. *The Phenomenological Mind*, Routledge, London-New York 2012²).

⁵² V. Campan, *L'Écoute filmique. Écho du son en images*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1999; M. Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, Colin, Paris 2018. Esiste comunque un'ampia gamma di approcci attenti all'ascolto, sui quali cfr. C. Cenciarelli (a cura di), *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*, Oxford University Press, New York 2021.

⁵³ M. Huvenne, *The Audiovisual Chord: Embodied Listening in Film*, Palgrave Macmillan, Singapore 2022.

Secondo quest'ultima, il suono cinematografico è da intendere come movimento dinamico correlato a un ascolto incarnato (*embodied listening*) che si comprende a partire dalla prospettiva soggettiva, in prima persona, che caratterizza la vita esperienziale *tout court*. L'approccio di Huvenne invita a prendere le mosse dalla prospettiva di chi ascolta, e a considerare la dimensione sonora come parte integrante del modo in cui un mondo narrativo si dischiude, cioè di come esso appare a uno spettatore/ascoltatore incarnato e situato (ed eventualmente, come accade ne *La conversazione*, alla prospettiva di un personaggio). Per questa ragione non è più sufficiente l'interpretazione del significato simbolico del suono o della sua motivazione, ed è invece necessario considerare innanzitutto le correlazioni tra suono e ascolto: questi termini infatti, in una prospettiva di ispirazione fenomenologica come quella di Huvenne, indicano sostanzialmente due prospettive su uno stesso fenomeno. La nozione di «audiovisual chord» rimanda così al film come *composizione audiovisiva*, cioè al modo in cui è possibile creare un'esperienza unificata a partire da eventi visivi e sonori simultanei e interconnessi: un «reticolo multisensoriale policinetico»⁵⁴, che si comprende bene alla luce dell'esempio della musica, pur senza considerare necessariamente ogni tipo di suono come 'oggetto musicale'.

Nell'episodio de *La conversazione* sopra esaminato, per dirla in questi termini, il corpo dell'ascoltatore (ovvero del pubblico in quanto influenzato dal suono) è modulato dalla 'risonanza': una variazione di sincronizzazione ne modifica lo stato, lo sintonizza con la dinamica del crescendo e di una tensione travolgente sperimentata in un'immobilità opprimente, e giunge così a un'esperienza non solo visiva né unicamente acustica (benché ampiamente attivata dal suono), ma primariamente dinamica e affettiva. Tutto questo non è in contraddizione con l'esperienza narrativa, e anzi la costituisce: la composizione non ci sintonizza con il movimento dell'ascensore, evidentemente, ma con quella si suppone sia la prospettiva di Caul e con il suo 'ascolto interiore', la sua vita mentale e la sua perdita di agentività, cioè la sua storia vissuta, ossia il valore esperienziale che il racconto e la strategia di ascolto che esso istituisce ci invitano ad assegnare a lui. Nella sua e nella nostra esperienza, l'essere chiusi in uno spazio ristretto, il rumore assoluto dell'impianto, la sensazione di crescente movimento vorticoso e la vicinanza di Ann sono elementi vissuti come un'unica esperienza che si dispiega entro un arco temporale.

Partire dalla dimensione incarnata significa assumere che in un film il suono è primariamente sentito in termini corporei e affettivi (*'felt'*) anziché in maniera riflessiva. Il pubblico di un film, senza dover riflettere in modo esplicito su ciò che sperimenta, attiva così un livello della consapevolezza che è intuitivo, pre-riflessivo, non-tematico e immersivo: in questo senso il suono «focalizza la nostra attenzione senza chiederci di riflettere», e «posiziona e colloca l'ascoltatore/spettatore in una scena»⁵⁵. Il lavoro pratico e teorico di Murch è

⁵⁴ *Ivi*, p. 155.

⁵⁵ *Ivi*, p. 86.

particolarmente in linea con questo tipo di approccio, e non a caso Murch ribadisce spesso l'obiettivo dell'*inaudibilità* del lavoro sul suono in un film: il sound designer cerca di ottenere un impatto efficace senza volgere l'attenzione sul proprio lavoro, consapevole del fatto che di norma, mentre l'attenzione consapevole è focalizzata sul racconto o sul visivo, il corpo del pubblico risuona allineandosi alle dinamiche evocate dal suono, e questa risonanza non è priva di impatto sulla comprensione delle immagini e degli eventi. In seguito, per altri versi, quell'*embodied listening* potrà essere esplicitamente tematizzato dal pubblico, divenire consapevole e acquisire significati di altro livello.

Coda: l'esperienza narrativa

Il suono è correlato a un'esperienza dinamica, come abbiamo visto ne *La conversazione*, e di questo una prospettiva incarnata può dare conto in maniera adeguata. Quanto abbiamo detto fin qui, lo ricordiamo per concludere, ha un impatto sul modo in cui è possibile considerare la natura di un racconto. La stessa Huvenne, nel delineare la propria proposta, afferma di concentrarsi sul suono in una prospettiva esperienziale, e di non seguire per questo logiche visive o narrative⁵⁶. Un'affermazione del genere, a nostro avviso, riposa ancora su un'idea di narrazione (invero molto diffusa negli studi sul cinema) intesa come scheletro o struttura immateriale la cui logica si opporrebbe a quella sensoriale, spesso peraltro identificata con la dimensione visiva.

Bisogna però ricordare che da diversi anni, ormai, la riflessione narratologica considera l'esperienzialità come una caratteristica *costitutiva* del racconto. Secondo Monika Fludernik essa è l'evocazione «quasi-mimetica» dell'esperienza vissuta, che mette in gioco schemi attanziali, li connette a una coscienza, e si conforma alle strutture cognitive incarnate che riguardano a vario titolo l'esistenza umana⁵⁷. In seguito David Herman ha inserito l'esperienzialità, cioè il modo in cui si sperimenta uno «storyworld-in-flux»⁵⁸, tra i quattro elementi che costituiscono un prototipo narrativo⁵⁹: un racconto è tale, in altri termini, se restituisce tra l'altro il 'cosa significa' fare esperienza secondo le abituali strutture di interazione cognitiva e corporea tra soggetto e ambiente. Più di recente, in una prospettiva enattivista, studiosi come Marco Caracciolo o Yanna Popova hanno aggiornato alcuni presupposti rappresentazionali della narratologia, a partire dall'idea secondo cui una narrazione si basa sulle spontanee attività umane di *sense-making* e le riformula, per orientare l'esperienza di un pubblico in vista di una co-creazione del senso⁶⁰.

⁵⁶ *Ivi*, p. 1.

⁵⁷ M. Fludernick, *Towards a "Natural" Narratology*, Routledge, London 1996, p. 12.

⁵⁸ D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, p. 14.

⁵⁹ Gli altri tre sono la situazione di interazione narrativa, la messa in sequenza di eventi e l'inserimento di squilibri ad opera di soggetti dell'azione (*Ibid.*).

Si comprende diversamente, secondo approcci del genere, come un racconto filmico produca senso costruendo mondi e organizzando l'esperienza *attraverso* configurazioni di componenti audiovisive, e non in contrapposizione con esse⁶¹. Tutto questo, anche alla luce dell'analisi qui svolta, ci porta a evidenziare la rilevanza di una visione incarnata, enattiva ed esperienziale, che negli studi sul cinema è stata peraltro proposta⁶², per ripensare la visione dualistica che oppone una dimensione narrativa, immateriale e 'normativa', e una dimensione audiovisiva, sensoriale ed 'eccessiva'.

⁶⁰ M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin 2014; Y. Popova, *Stories, Meaning, and Experience: Narrativity and Enaction*, Routledge, New York-London 2015.

⁶¹ Si possono individuare a proposito «strati» di configurazioni esperienziali, autonomi ma interagenti: cfr. R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.

⁶² Cfr. ad es. E. Carocci, A. D'Aloia (a cura di), *Narrative Architectures: Bodies, Spaces, Technologies in Contemporary Media Experience* («Imago. Studi di cinema e media», 22, 2021, pp. 5-232); S. Hven, *Enacting the Worlds of Cinema*, Oxford University Press, New York 2022; M. Kaipainen, P. Tikka, *Towards Triangulating Epistemology of Narrative Experience*, in M. Poulaki, A. D'Aloia (a cura di), *(Re-)mediating Inconscious* («Gramma: Journal of Theory and Criticism», 30, 2025, pp. 119-155).

Elio Ugenti

*Ascoltare lo sguardo, immaginare il corpo. La dialettica tra suono
e immagine nel cinema di Abbas Kiarostami*

ABSTRACT

Gli studi dedicati all'opera di Abbas Kiarostami hanno spesso privilegiato l'analisi della dimensione visiva, considerandola come l'aspetto centrale del suo cinema. Il presente articolo si propone di indagare il ruolo del suono, non come complemento subordinato all'immagine, bensì come dispositivo fondamentale che dialoga con essa, contribuendo in maniera decisiva al processo immaginativo dello spettatore. L'attenzione si concentra sulla relazione, e talvolta sulla frattura, tra punto di vista e punto d'ascolto in una sequenza chiave de *Il vento ci porterà via*, nonché sull'impiego radicale del fuoricampo in *Shirin*, dove situazioni e personaggi rimangono invisibili ma trovano consistenza narrativa esclusivamente attraverso la dimensione sonora.

PAROLE CHIAVE: punto d'ascolto; punto di vista; fuoricampo; acusmatizzazione/de-acusmatizzazione; *Shirin*; *Il vento ci porterà via*

ABSTRACT

Critical studies on Abbas Kiarostami's work have largely focused on the visual dimension, often regarded as the central aspect of his cinema. This article aims to investigate the role of sound, not as a subsidiary to the image, but as a fundamental device that interacts with it, playing a decisive role in stimulating the spectator's imaginative process. Particular attention is given to the relationship – and at times the disjunction – between point of view and point of audition in a key sequence from *The Wind Will Carry Us*, as well as to the radical use of off-screen space in *Shirin*, where situations and characters remain unseen yet acquire narrative consistency exclusively through sound.

KEYWORDS: Point of Audition; Point of View; Off-screen Space; Acousmatization/De-acousmatization; *Shirin*; *The Wind Will Carry Us*

Quando entrano in un cinema, le persone per abitudine smettono di essere curiose e immaginative e semplicemente recepiscono ciò che viene loro offerto. È ciò che cerco di cambiare. Suppongo che il sonoro possa assumere il ruolo di ciò che non è visibile.

Abbas Kiarostami¹

Ascoltare la voce al cinema: qualche cenno introduttivo

Non rappresenta certamente una novità sostenere che storicamente la teoria e l'analisi del film abbiano dedicato alla questione dell'immagine – e di conseguenza all'esperienza di visione dello spettatore – uno spazio decisamente maggiore rispetto a quello dedicato alla questione del suono – e di conseguenza all'esperienza dell'ascolto –, e in particolare ai suoni diegetici. Lo afferma molto esplicitamente Michel Chion all'inizio degli anni Ottanta nel suo seminale studio sul ruolo della voce nel cinema, quando scrive che:

La teoria del cinema sonoro, inteso come 'parlato', non è mai stata fatta. In altri termini, ciò che è stato scritto, talvolta in modo molto pertinente, a proposito di numerosi classici del cinema sonoro, avrebbe potuto esserlo nella stessa identica maniera se quei film fossero stati muti e i dialoghi avessero fatto la loro apparizione sotto forma di didascalie².

Manca dunque, secondo Chion, un'attenzione specifica nei confronti della materialità della voce a tutto vantaggio del contenuto dei dialoghi, e tale mancanza si riscontra anche in alcuni studi che si sono soffermati sull'analisi di film in cui la 'presenza della voce' rappresenta il solo elemento materiale (o quasi) che caratterizza un personaggio, come avviene – per esempio – nel caso di *Psyco* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) per quel che concerne il personaggio della madre del protagonista Norman Bates³.

¹ A. Kiarostami, *Due o tre cose che so di me*, in A. Barbera, E. Resegotti, (a cura di) *Kiarostami*, Electa, Milano 2003, p. 55.

² M. Chion, *La voce nel cinema* [1982], Pratiche Editrice, Parma 1991, pp. 11-12.

³ *Ivi*, p. 12. Per quanto il testo di Chion possa apparire oggi datato, va precisato che la situazione è solo parzialmente cambiata nel corso degli anni, e per quanto siano stati pubblicati interessanti studi sul suono nel cinema, la predominanza dell'attenzione nei confronti dell'immagine nei *film studies* resta evidente. Oltre a importanti studi pubblicati dallo stesso Chion e tradotti in lingua italiana, si vedano – nel contesto italiano – A. Iannotta, *Il cinema audiotattile. Suono e immagine nell'esperienza filmica*, Mimesis, Milano-Udine 2017; V. Sbravatti, *La cognizione dello spazio sonoro filmico. Un approccio neurofilologico*, Bulzoni, Roma 2019; *Ascoltare il cinema. Studi sul suono nel film*, M. Di Donato, V. Valente (a cura di), Roma, Bulzoni 2015; G. Anaclerio, *L'immagine evocata. Narrazioni della voce nel cinema francese*, Kaplan, Torino 2008. In una approfondita recensione del libro di Iannotta, Simone Dotto segnala come pure l'avvento e la diffusione a livello internazionale dei *sound studies* abbia inciso meno di quanto ci si aspettasse nell'ambito degli studi sul cinema. Cfr. S. Dotto, *Affetti sonori*. Antonio Iannotta, *Il cinema audiotattile. Suono e immagine nell'esperienza filmica*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 17, 2020.

Si è perpetuata, insomma, una sorta di subordinazione del suono diegetico e delle voci nei confronti dell'immagine, dal momento che voci e suoni sono stati il più delle volte considerati, come sostenuto da Luca Malavasi, «attributi degli elementi figurativi, [che trovano] in essi la propria motivazione⁴». A questo ha certamente contribuito l'uso predominante che della voce è stato fatto per molto tempo nella maggioranza dei film narrativi, anche nei casi in cui ci si trovava in presenza di quelle che Chion definisce come forme di ascolto «non visualizzato⁵», nelle quali – cioè – all'ascolto di un suono non corrisponde per lo spettatore la possibilità di vedere in campo la sua fonte d'emissione. Questo aspetto è sottolineato ancora da Malavasi nel suo libro *Il linguaggio del cinema*:

[il cinema] ha proceduto molto presto a “staccare” la voce dal corpo, come nel caso di un narratore extradiegetico, ma sempre garantendo o esplicitando qualche tipo di relazione narrativa tra i due elementi. [...] La voce, anche quando proviene dal passato o dal futuro, deve darsi come estensione acustica e “doppio” di un personaggio chiaramente individuato, al quale possa restare ancorata in termini immaginativi⁶.

Va in ogni caso considerato che, come evidenziato ancora da Chion, nel cinema la prossemica del campo sonoro viene necessariamente studiata in relazione a quella del campo visivo, dato che essa risulta inevitabilmente e «totalmente articolata con ciò che l'immagine fa apparire» e che non esiste per questo, nel cinema, qualcosa che possiamo considerare come un «campo sonoro autonomo»⁷. A dimostrazione di ciò, basti pensare a come i suoni diegetici vengano definiti in funzione della collocazione della loro fonte all'interno dell'inquadratura o al di fuori dei suoi margini: parleremo di 'suoni *in*' e 'suoni *off*', ai quali si aggiungono i suoni non appartenenti alla diegesi ('suoni *over*'). Si tratta di categorie non determinate dalla qualità o dalla natura del suono, ma dal posizionamento della macchina da presa rispetto alla fonte sonora (e, di conseguenza, alla visibilità di quest'ultima).

I casi di studio che prenderò in considerazione nei paragrafi successivi muovono, per questo motivo, da un'analisi dell'articolazione tra punto di vista e punto d'ascolto e si propongono di valorizzare la funzione che il suono – e in particolare la voce – viene ad assumere in alcuni film di Abbas Kiarostami, mediante il ricorso a soluzioni formali originali dalle quali scaturisce la presenza

⁴ L. Malavasi, *Il linguaggio del cinema*, Pearson, Milano-Torino 2019, p. 200.

⁵ Chion, *La voce nel cinema*, cit., p. 33.

⁶ Malavasi, *Il linguaggio del cinema*, cit., p. 219. Interessante notare che in questo recente libro sul linguaggio cinematografico alla colonna sonora sia dedicato un corposo capitolo di oltre cinquanta pagine, al quale si rinvia (*La colonna sonora*, pp. 197-256).

⁷ Chion, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica* [2003], Kaplan, Torino 2007, p. 183.

di suoni che rinviano all'azione di personaggi udibili ma mai visibili all'interno del campo visivo dei film che saranno analizzati.

L'ascolto e l'evidenza dello sguardo

In un importante studio dedicato all'opera di Kiarostami, il filosofo francese Jean-Luc Nancy ha definito il cinema del regista iraniano attraverso il ricorso alla suggestiva metafora di *boîte à regarder* (letteralmente: 'scatola per guardare'). Secondo Nancy, infatti, nel cinema di Kiarostami la necessità di un'articolazione narrativa degli eventi, e cioè la strutturazione di un racconto che renda gli eventi stessi fruibili per lo spettatore, è secondaria rispetto alla necessità di definire una serie di strategie stilistiche che problematizzino e non diano per scontata agli occhi dello spettatore la visibilità degli elementi presenti in campo (umani, naturali, artificiali). Kiarostami è dunque un regista che usa il medium cinematografico per fare della questione stessa della visibilità un problema, seguendo su questa strada molti cineasti ascrivibili alla grande famiglia della 'modernità cinematografica'⁸. Scrive Nancy:

Ecco un cinema che enuncia, con potenza e ritegno, con grazia e severità, una necessità di sguardo e di utilizzo dello sguardo. Non una nuova problematica della rappresentazione che verrebbe ad aggiungersi a quelle che hanno scandito, a giusto titolo, la storia del cinema, ma piuttosto un'assiomatica dello sguardo: l'evidenza e la certezza di uno sguardo cinematografico come riguardo per il mondo e per la sua verità. Lo sguardo [dello spettatore], innanzitutto, non fa più fronte a una rappresentazione o a uno spettacolo, ma prima di tutto (e senza pertanto sopprimere lo spettacolo), si innesta (*s'emboîte*) in uno sguardo: lo sguardo del regista. [...] Si tratta di accordarsi a uno sguardo per guardare a nostra volta⁹.

Il libro di Nancy – la cui edizione originale risale al 2001 – è prevalentemente dedicato al film di Kiarostami *Va zendegi edame darad* (*E la vita continua*) del 1992, ma risulta piuttosto evidente come Nancy abbia ben in mente anche i film successivi del regista – *Zir-e derakhtan-e zeytun* (*Sotto gli ulivi*, 1994), *Tam'e ghilas* (*Il sapore della ciliegia*, 1997) e *Bad ma-ra khahad bord* (*Il vento ci porterà via*, 1999). Tutti film nei quali risulta costante, e progressivamente crescente, l'attenzione di Kiarostami nei confronti delle strategie di configurazione dell'immagine finalizzate a generare nello spettatore una consapevolezza nei confronti dell'atto di 'guardare'.

⁸ Cfr. G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 2000.

⁹ J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film* [2001], Donzelli, Roma 2004, pp. 10-11.

Le strategie messe in atto da Kiarostami per rendere ‘evidente’ la presenza di uno sguardo all’interno dei suoi film di questo periodo sono numerose, ma due in particolare sembrano essere le più ricorrenti: l’uso del *recadrage* (ottenuto il più delle volte sfruttando i finestrini e gli specchietti retrovisori delle automobili su cui si muovono molti dei suoi personaggi) e un utilizzo sapiente e marcato della dialettica campo-fuoricampo. Per i temi che sono posti al centro di questo articolo ci soffermeremo su questa seconda strategia enunciativa¹⁰. Nel primo caso, infatti, l’evidenza è tutta giocata sul piano dell’immagine, dal momento che è l’atto di incorniciatura interno all’inquadratura a generare l’innesto dello sguardo dello spettatore nel dispositivo filmico, come descritto da Nancy (Fig. 1). Nel secondo caso, invece, come vedremo, l’ascolto gioca un ruolo decisivo nell’emersione dell’evidenza dello sguardo.



Fig. 1 – *Il sapore della ciliegia* (Abbas Kiarostami, 1997)

E la vita continua è il primo film in cui Kiarostami ricorre a una sistematica ‘marcatura’ dei personaggi fuoricampo. Capita, infatti, di sentirli parlare, di comprendere che stanno interagendo con il protagonista, ma di vederli solo molto tempo dopo averli ascoltati. La ‘presenza’ della loro voce proveniente da uno spazio non inquadrato rende evidenti le scelte del regista nel processo di configurazione dell’immagine filmica, rimarcando come l’atto di inquadrare non sia mai un gesto neutrale e scontato, ma sempre il frutto di una scelta che

¹⁰ Per una più completa ricognizione sulle strategie estetiche adottate da Kiarostami nei suoi film si vedano le dettagliate analisi proposte in M. Dalla Gassa, *Abbas Kiarostami*, Le mani, Recco-Genova 2000 e D. Cecchi, *Abbas Kiarostami. Immaginare la vita*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2013. Per un’analisi dei film che compongono la cosiddetta ‘trilogia di Koker’, composta da *Khane-ye dust kojast* (*Dov’è la casa del mio amico*, 1987), *E la vita continua* e *Sotto gli ulivi*, si veda P. Montani, *L’immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999, capitolo settimo; per una dettagliata analisi del film *Il sapore della ciliegia*, si veda L. Mulvey, *Death 24x Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, capitolo settimo. Mi permetto di rinviare, infine, al mio *Abbas Kiarostami. Le forme dell’immagine*, Bulzoni, Roma 2018.

porta a tenere dentro i margini dell'inquadratura qualcosa o qualcuno e fuori dai margini qualcuno o qualcos'altro. È lo stesso Kiarostami a esplicitarlo in una sua dichiarazione:

Credo che l'idea di inquadrare un oggetto in un'immagine sia tanto importante quanto il contenuto. Scegliendo e inquadrando qualcosa, gli si dà la misura dell'importanza che deriva dall'aver fatto una selezione. Nel momento in cui si seleziona qualcosa, gli si conferisce un valore addizionale che lo distingue da qualsiasi altra cosa¹¹.

In questo film, in particolare, questa strategia è applicata in una delle primissime sequenze, a due minuti dall'inizio del film, quando il protagonista – in viaggio con il figlio – abbassa il finestrino della sua automobile, chiede informazioni a un passante e instaura un dialogo con lui senza che questi ci venga mai mostrato.

Se in questo caso il suono della voce del personaggio risulta fondamentale per rinforzare l'effetto sullo spettatore della sua esclusione dal campo visivo (e la conseguente rottura di un automatismo che ci porta a dare per scontata la possibilità di ricongiungere nel film una voce a un corpo), ancor più interessante risulta l'incipit del film *Il vento ci porterà via*, sul quale vorrei soffermarmi nel prossimo paragrafo per analizzare la particolare relazione che viene a determinarsi non tanto, e non solo, tra suono e immagine (o tra 'presenza sonora' e 'presenza visiva'), ma tra punto di vista e punto d'ascolto, ponendo sotto analisi il lavoro di formalizzazione che enfatizza la disconnessione tra i due rendendo problematica la 'collocazione' dello spettatore e la sua distanza dai personaggi.

Ascoltare lo sguardo: l'incipit de Il vento ci porterà via

Un'automobile, inquadrata in campo lunghissimo, irrompe dal margine sinistro dell'inquadratura e percorre una strada tortuosa e sterrata tra una serie di colline che si stagliano su un paesaggio brullo. Trascorrono solo pochi secondi e alcune voci irrompono e si sovrappongono al rumore del motore dell'automobile. Si possono distinguere tre differenti voci maschili: tre personaggi discutono sulla strada da prendere ed esternano il timore di essersi smarriti. Se da una parte lo spettatore è intento a seguire il dialogo tra i tre, dall'altro prende atto, piuttosto presto, dello straniante effetto che deriva dal vedere l'automobile su cui viaggiano i tre uomini molto distante (fig. 2), pur percependo le loro voci molto nitidamente, come a poter collocare il proprio punto d'ascolto all'interno dell'abitacolo dell'automobile. Nelle successive inquadrature l'auto-

¹¹ Kiarostami in *Conversazione tra Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy*, in Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, cit. p. 67.

mobile continua a essere mostrata a grande distanza, e le battute dei personaggi – per contro – continuano a essere perfettamente comprensibili per un effetto di prossimità sonora con i personaggi che parlano.

Si determina così, come anticipato, un senso di ubiquità e di indeterminazione che rende incerta la collocazione dello spettatore, il quale è posizionato visivamente a grande distanza dall'automobile e acusticamente all'interno del suo abitacolo. Tale dissociazione è ulteriormente amplificata e resa ancor più 'evidente' nel corso della sequenza, quando l'automobile giunge nei pressi di un grande albero su una collina che rappresenta per i tre personaggi un punto di riferimento decisivo per orientarsi e procedere verso la loro meta.



Fig. 2 – *Il vento ci porterà via* (Abbas Kiarostami, 1999)

Questo lo scambio di battute tra i personaggi:

Personaggio 1: «Eccolo lì, lo vedete?»

Personaggio 2: «Cosa?»

Personaggio 1: «È l'albero solitario, allora aveva ragione!»

Personaggio 2: «Dov'è? Dove?»

Personaggio 3: «Lassù, lì!»

Il punto d'ascolto continua a essere interno all'autovettura, ma – a causa del posizionamento della macchina da presa – lo spettatore non è in grado di vedere alcun albero solitario, nonostante uno dei personaggi sostenga con estrema convinzione di averlo individuato.

Lo scambio di battute tra i personaggi prosegue:

Personaggio 2: «Ah eccolo, l'ho visto, l'ho visto, l'ho visto».

Personaggio 1: «Guarda avanti».

Personaggio 2: «Eccolo lassù».

Personaggio 1: «È proprio grande, aveva ragione ad insistere così tanto con quest'albero. Jaman, sveglia! Guarda».

A questo punto, la macchina da presa esegue una panoramica che rivela allo spettatore la presenza di un grande albero solitario in cima ad una collina.

Personaggio 3: «Che è? Dov'è?»

Personaggio 2: «Ah! Niente, niente. Continua a dormire, non c'è più bisogno che guardi».

Quest'ultima inquadratura risulta particolarmente interessante perché in essa la presenza/assenza dell'albero rappresenta l'oggetto di incontro/attrito tra lo sguardo ipotetico dei personaggi (uno sguardo desumibile dal contenuto dei loro dialoghi, ma impossibile da 'verificare' sul piano visivo) e lo sguardo della macchina da presa (e dello spettatore). È da notare inoltre che il momento in cui lo spettatore è in grado di vedere l'albero solitario sulla collina coincide esattamente con il momento in cui esso si nega alla vista dei personaggi.

Lo spettatore prende così atto di poter vedere da un punto di osservazione specifico, determinato – anche qui – dalle scelte del regista che si manifestano rendendosi evidenti. La funzione dell'elemento sonoro diventa, allora, ancor più determinante di quanto non lo fosse già nella scena di *E la vita continua* precedentemente analizzata. Possiamo affermare che qui Kiarostami giochi con lo spettatore ponendolo in presenza di un doppio sguardo: il primo è lo sguardo della macchina da presa (che determina la sua condizione di visibilità), il secondo è uno 'sguardo ascoltato' che gli consente di prendere coscienza del punto di vista dei personaggi.

La complessa configurazione formale di questa sequenza sembra confermare l'idea di Nancy di una 'assiomatica dello sguardo' quale elemento portante dell'estetica cinematografica di Kiarostami, ma potrebbe metterci nella condizione di dover rivedere l'idea del film come «scatola per guardare», aggiungendo l'ascolto quale componente fondamentale per la determinazione di uno sguardo che si fa evidente e che non è assoggettato alle necessità del racconto e alle scelte di regia che canonicamente sono funzionali a fornire allo spettatore informazioni rilevanti sul piano narrativo (in questo caso, per esempio, l'aspetto del protagonista, Behzad, e dei due assistenti che lo accompagnano nel suo viaggio¹²). Il sonoro e il visivo entrano in una complessa relazione al fine di determinare una molteplicità di sguardi compresenti all'interno delle inquadrature qui analizzate.

Il suono, lo sguardo e l'attorno dell'immagine

Il già menzionato libro di Nancy si conclude con una conversazione densa e stimolante tra il filosofo francese e il regista iraniano. Nel corso di questo

¹² Non ci soffermeremo qui sull'evoluzione narrativa del film, ma vale la pena precisare che i due assistenti del protagonista sono due personaggi che restano invisibili per l'intero film e che esistono soltanto in quanto presenze sonore. Per un'analisi dettagliata si rinvia al già citato volume di Dalla Gassa (pp. 189-218). Si veda anche il capitolo dedicato a *Il vento ci porterà via* in M. Della Nave, *Abbas Kiarostami*, Il Castoro, Milano 2003.

scambio di riflessioni, alcune affermazioni di Kiarostami risultano di particolare interesse per la riflessione che sto conducendo in queste pagine. Affermazioni che possono apparire – e forse sono! – persino contraddittorie, ma che fanno emergere il senso di una ricerca costante sulle possibili modalità di configurazione di un'immagine audio-visiva non banale, capace cioè di stimolare nello spettatore una forma di partecipazione attiva per la costruzione di un senso che non è aprioristicamente fornito dal film¹³.

Kiarostami, che oltre a essere un regista, un videoartista e un poeta è stato anche un fotografo, riflette con Nancy sul potenziale dell'immagine cinematografica confrontandolo con il potenziale espressivo dell'immagine fotografica:

Mi capita di pensare che una foto, un'immagine abbia più valore di un film. Il mistero dell'immagine resta sigillato perché non ha suono, non vi è niente attorno. [...] In momenti come questi mi sento più fotografo che cineasta. Mi capita di pensare: come fare un film in cui non dire nulla? [...] Se delle immagini possono dare tale forza all'altro per interpretarle e trarre un senso che non sospettavo, allora è meglio non dire niente e lasciare immaginare tutto allo spettatore¹⁴.

Quel che sorprende, e che mi porta a ritenere contraddittoria questa affermazione del cineasta, è che – come abbiamo visto – in quegli anni il rapporto con il fuoricampo e, in particolare, con i suoni fuoricampo gioca nell'estetica filmica di Kiarostami un ruolo cruciale, e continuerà a giocarlo a lungo e in maniera crescente anche nei film e nelle videoinstallazioni degli anni seguenti, come per esempio *Sleepers* (2001), *Ten Minutes Older* (2001), *Where is my Romeo* (episodio del film collettivo *Chacun son Cinéma*, 2007) e, soprattutto, *Shirin* (2008), film sul quale ci soffermeremo nel prossimo paragrafo.

Tale contraddittorietà emerge, d'altronde, anche nel corso di questa conversazione con Nancy, nel momento in cui Kiarostami rievoca un dipinto che lo aveva colpito anni prima:

Mi ricordo di un dipinto in cui tre personaggi guardano fuori dal quadro. Questa immagine mi sembrava avere due funzioni. Noi guardiamo questi personaggi e costoro invitano il nostro sguardo

¹³ Su questa forma di complessità che caratterizza il cinema di Kiarostami si veda W. Brown, *Complexity and Simplicity in Inception and Five Dedicated to Ozu*, in W. Buckland (a cura di), *Hollywood Puzzle Films*, New York, Routledge 2014.

¹⁴ A. Kiarostami, in *Conversazione tra Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy*, cit., pp. 62-63. Kiarostami sembra richiamare qui implicitamente – e forse inconsapevolmente – le ben note riflessioni di Jacques Aumont sul rapporto tra cinema e pittura, attraverso le quali il teorico francese richiama l'attenzione sulla differenza lo schermo cinematografico (da lui definito *centrifugo*) e la cornice di un quadro o, potremmo aggiungere noi, di una fotografia, considerata *centripeta*. Cfr. J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura* [1989], Venezia, Marsilio 1998.

verso un punto sconosciuto. Il quadro rappresenta tre donne e mi sembra che ciascuna evochi un'emozione differente. [...] Il valore di quest'immagine sta nel fatto che noi guardiamo i personaggi e che i personaggi ci dicono di guardare altrove. [...] Il cinema per quanto dia a vedere limita lo sguardo. Perché esso limita egoisticamente il mondo a una faccia del cubo e ci priva delle altre cinque. Questo non perché la macchina da presa non si muova. Infatti non si vede di più se essa si sposta, in quanto mano a mano che ha accesso a una faccia, si perde l'altra. I film che, come questo quadro, rinviano a un altrove sono più creativi o più onesti¹⁵.

In questa affermazione Kiarostami sembra proprio valorizzare l'esistenza di un 'attorno', anche nell'immagine pittorica. Uno spazio immaginario che travalica i limiti dell'immagine rivelata, il quale può essere richiamato in pittura mediante una concatenazione di sguardi come quella descritta da Kiarostami (o come quella riscontrabile, per esempio, in un'opera pittorica come *Las Meninas* di Diego Velázquez).

Sei anni dopo questa conversazione con Nancy, Kiarostami girerà *Shirin*, uno dei suoi film più estremi per la radicalità delle soluzioni stilistiche adottate. Un film che sembra nascere proprio dal ricordo del quadro qui descritto a Nancy, ma che si avvale in modo decisivo della componente sonora per la definizione di un articolato spazio filmico che sistematicamente travalica i limiti visivi imposti dall'inquadratura.

Oltre i limiti del quadro: Shirin

Nel 2008 Kiarostami sceglie di realizzare un adattamento cinematografico del dramma classico persiano *Koshrow e Shirin* (una straziante storia d'amore che viene spesso inclusa tra i testi letterari che ispirarono William Shakespeare per il suo *Romeo e Giulietta*), sperimentando proprio con il potenziale evocativo del fuoricampo discusso nell'ultima parte del precedente paragrafo, e realizzando un film decisamente sfidante per lo spettatore che si trova preso in un gioco di sguardi del tutto simile a quello descritto da Kiarostami nella rievocazione del dipinto raffigurante le tre donne che guardano oltre i limiti del quadro.

Shirin è un film ambientato dall'inizio alla fine all'interno di una sala cinematografica. Kiarostami mostra allo spettatore esclusivamente i primi piani di attrici che interpretano qui il ruolo di spettatrici intente a guardare un adattamento del già menzionato dramma persiano su uno schermo cinematografico relegato fuoricampo per l'intera durata del film. Il loro sguardo a filo macchina si perde oltre il margine dell'inquadratura focalizzandosi su qualcosa che resta costantemente inaccessibile allo sguardo dello spettatore. Per i novantacinque

¹⁵ Kiarostami in *Conversazione tra Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy*, cit., p. 69.

minuti di durata del film i primi piani si succedono incessantemente rendendo visibili per lo spettatore gli effetti del film proiettato mediante la variegata gamma di emozioni che si disegna sul volto delle donne inquadrate (fig. 3)¹⁶.

La catena di sguardi che sembra mettere in crisi il meccanismo rappresentativo tradizionale all'interno del quadro descritto da Kiarostami a Nancy è riportato all'interno di *Shirin*, ma l'immaginazione dello spettatore – in questo caso – è sottoposta a una doppia azione (visiva e sonora) che deriva dall'espressione facciale delle attrici e – contemporaneamente – dal sistematico ascolto del film che resta relegato nel fuoricampo.



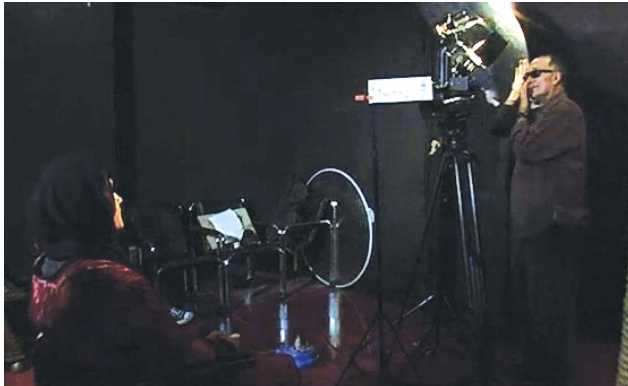
Fig. 3 – *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

È interessante notare come in fase di realizzazione delle riprese l'elemento visivo (i primi piani delle attrici) e l'elemento sonoro (i dialoghi e i rumori provenienti dal film invisibile) siano stati completamente svincolati l'uno dall'altro. Lo si apprende dalla visione dell'interessante documentario *Taste of Shirin* (Hamideh Ravaz, 2008) dedicato al *making of* del film.

Il regista iraniano ha convocato le attrici all'interno del suo salotto di casa dove ha collocato alcune file di poltrone da cinema, chiedendo loro di sedersi e fissare un punto oltre la macchina da presa ripensando a una storia d'amore passata e ricreando, nel frattempo, sul loro volto alcuni riflessi che simulano l'effetto di quelli normalmente generati dalla luce proveniente dallo schermo cinematografico (fig. 4). Il sonoro del film è stato invece registrato in studio (fig. 5), come fosse un radiodramma che solo successivamente, in fase di postproduzione, è stato sincronizzato con i primi piani delle attrici precedentemente filmati per far corrispondere il *mood* veicolato dai dialoghi e dai rumori con le reazioni emotive delle attrici.

¹⁶ Le protagoniste del film sono tutte attrici iraniane alle quali si aggiunge Juliette Binoche, la quale sarà poi protagonista del film *Copie conforme* (*Copia conforme*, Abbas Kiarostami, 2010).

Il film guardato dalle spettatrici in sala è un film che nei fatti non esiste, se non come pura traccia sonora. Il suono – diegeticamente fuoricampo, ma tecnicamente *over* – svolge la funzione di una sorta di partitura emotiva sulla quale sono state collocate le immagini corrispondenti.



Figg. 4-5 – *Taste of Shirin* (Hamideh Ravaz, 2008)

Se, come sostenuto in precedenza, nel cinema generalmente le voci ‘prendono corpo’ in quanto attributi degli elementi figurativi, in questo caso sono le immagini che aderiscono a dei suoni che sono attribuiti a dei corpi non visualizzati: degli «*ácusma integrali*», come li definisce Michel Chion, intendendo dei suoni senza corpo e senza volto che – in questo film – non sono mai sottoposti a un processo di ‘deacusmatizzazione’ (ovvero di rivelazione visiva)¹⁷.

¹⁷ Cfr. Chion, *La voce nel cinema*, cit., pp. 31-46.

Negando peraltro, specularmente, la parola alle attrici inquadrate, Kiarostami mantiene intatta per l'intero film la simmetria tra ciò che Chion definisce «la voce non-ancora-vista» e «il personaggio che non-ha-ancora-parlato»¹⁸.

Riprendendo una definizione coniata dalla studiosa iraniana Negar Motaeedeh, Dalla Gassa parla – in riferimento a questo film – di personaggi che sono delle «presenze assenti», dal momento che ci troviamo costantemente di fronte a corpi senza voce e a voci disincarnate di attrici e attori diegeticamente presenti.

Se Chion definisce la deacusmatizzazione come «un atto simbolico di “incarnazione” della voce» che conferisce all'acusma un corpo¹⁹, possiamo sostenere che Kiarostami scelga di negare in questo film in maniera radicale un tale processo, affidando all'attività uditiva dello spettatore l'unico accesso alla progressione drammatica del film propriamente detta, cioè alla storia della principessa Shirin cui il titolo inequivocabilmente rinvia.

L'atto di inquadrare, in questo film, rimarca una volta di più il gioco di inclusione-esclusione che è alla base del cinema. La funzione dell'ascolto ci ricorda, però, che quella limitazione del campo visivo non riduce alla sola forza dell'immagine il potenziale espressivo del film. Svela la sua natura audio-visiva: il suo essere una scatola per guardare, ma anche per ascoltare.

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁹ *Ivi*, p. 43

Marta Perrotta

*L'ascolto della radio e dei podcast.
Una storia di socialità e intimità*

ABSTRACT

Il testo esplora l'ascolto come pratica culturale, sociale e politica, analizzando la sua evoluzione dal medium radiofonico del Novecento al podcast contemporaneo. L'ascolto, tradizionalmente considerato un atto passivo, viene reinterpretato come gesto attivo e relazionale, fondato sulla responsabilità e sull'apertura verso l'altro. Nella prima parte, la radio è presentata come strumento di costruzione della sfera pubblica e della coesione sociale, capace di generare comunità di ascolto sincrone e partecipative. Nella seconda parte, il podcast è analizzato come forma di ascolto intimo e personalizzato, che sposta la fruizione dal collettivo all'individuale ma apre al tempo stesso nuove modalità di socialità digitale e di appartenenza comunitaria. Il confronto tra i due media rivela una continuità profonda: entrambi costruiscono relazioni attraverso il suono, fondando l'ascolto come pratica di cittadinanza e come spazio di condivisione e riconoscimento reciproco. In un'epoca dominata dall'immagine, l'ascolto riemerge come gesto di attenzione, empatia e democrazia.

PAROLE CHIAVE: Radio, Podcast, Socialità, Intimità, Listening in, Listening out

ABSTRACT

The text explores listening as a cultural, social, and political practice, analyzing its evolution from the twentieth-century radio medium to the contemporary podcast. Listening, traditionally considered a passive act, is reinterpreted as an active and relational gesture, grounded in responsibility and openness to others. In the first part, radio is presented as a tool for building the public sphere and social cohesion, capable of generating synchronous and participatory listening communities. In the second part, the podcast is analyzed as a form of intimate and personalized listening, shifting enjoyment from the collective to the individual while also opening up new modes of digital sociality and community belonging. The comparison between the two media reveals a profound continuity: both build relationships through sound, establishing listening as a practice of citizenship and a space for sharing and mutual recognition. In an age dominated by images, listening reemerges as a gesture of attention, empathy, and democracy.

KEYWORDS: Radio, Podcast, Sociality, Intimacy, Listening in, Listening out

Premessa

Riflettere sull'ascolto significa assumere uno sguardo insolito e, per certi versi, controintuitivo. La tradizione filosofica e quella della teoria dei media hanno privilegiato infatti altre pratiche: la parola come espressione della soggettività, la scrittura come custodia del sapere, la lettura come esercizio di comprensione, la visione come paradigma dominante della modernità. L'ascolto, al contrario, è stato a lungo relegato a una dimensione passiva, concepito come semplice ricezione di un messaggio prodotto altrove. Questa svalutazione, come osserva Kate Lacey nel suo *Listening Publics* (2013), uno studio seminale sulle pratiche d'ascolto legate ai media del Novecento e in particolare alla radio, ha radici profonde in una gerarchia culturale dei sensi alterata, che «privilegia il visivo sull'uditivo [...] e un quadro logocentrico in cui ascoltare appare subordinato all'atto di scrivere, leggere e parlare»¹. Non è un caso, ricorda Lacey, che John Durham Peters, storico dei media, abbia definito questa associazione tra ascolto e passività «una delle peggiori idee che abbiano mai infestato la critica culturale»².

L'ascolto è in realtà una pratica culturalmente appresa, che richiede un tempo di acquisizione e che cambia al variare delle condizioni sociali, tecnologiche e culturali. L'ascolto attraversa la vita quotidiana e la formazione dell'individuo: è attraverso di esso che si costruisce il linguaggio e si stabiliscono i presupposti della comunicazione tra soggetti³. L'atto dell'ascoltare diventa così una matrice della vita sociale e culturale. Da questo punto di vista, interrogarsi sull'ascolto significa problematizzare la dimensione relazionale e politica della comunicazione: il discorso da solo è statico; solo la presenza di un ascoltatore attivo introduce la dinamica dell'interazione e apre la possibilità di una sfera pubblica realmente partecipata. Questo fa scoprire che la libertà di parola non ha senso se non accompagnata dalla responsabilità dell'ascolto⁴. Collocare l'ascolto al centro della riflessione teorica significa allora recuperare una prospettiva dimenticata, ma fondamentale: quella che considera l'udire non come funzione biologica, bensì come pratica culturale e sociale, capace di costruire legami, comunità e cittadinanza. E se questa esigenza era già evidente nel Novecento con l'esplosione dei suoni registrati e la diffusione della radio, essa ritorna oggi in forme nuove con il podcasting, che ripropone la centralità dell'ascolto in un ambiente digitale personalizzato, intimo e al tempo stesso globale.

Questo saggio si propone allora di attraversare a grandi passi due stagioni dell'ascolto mediale: da un lato la nascita e lo sviluppo della radiofonia del Novecento, che ha trasformato il paesaggio sonoro e ridefinito le modalità di par-

¹ K. Lacey, *Listening Publics. The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Polity, Cambridge 2013, p. 3.

² J.D. Peters, *Media as conversation, conversation as media*, in J. Curran, D. Morley (a cura di), *Media and Cultural Theory*, Routledge, Oxford 2006, p. 124

³ P. Scannell, *Radio, Television and Modern Life*, Blackwell, London 1996, p. 165.

⁴ Lacey, *Listening Publics*, cit., p. 168.

tecipazione alla sfera pubblica; dall'altro il podcasting oggi, che inaugura nuove forme di intimità, empatia e socialità digitale. Nella prima parte verrà esplorata la nozione di ascolto come pratica a partire dalle riflessioni di Lacey; nella seconda parte si analizzeranno le trasformazioni introdotte dai podcast, seguendo le considerazioni, tra gli altri, di Martin Spinelli e Lance Dann. In conclusione, il confronto tra radio e podcast permetterà di mettere in luce tanto le continuità quanto le differenze tra due esperienze di ascolto che, pur distanti storicamente e tecnologicamente, condividono la medesima vocazione: restituire senso e valore al gesto dell'ascoltare.

Radio e partecipazione pubblica attraverso il suono

Se già Paddy Scannell, nel suo *Radio, television and modern life* (1996), sottolinea come l'ascolto non sia soltanto un meccanismo cognitivo, ma uno strumento che attraverso il linguaggio governa la comprensione umana, Susan Bickford ne esplora la dimensione politica ragionando sulla distanza tra l'atto di parola e l'atto di ascolto e sottolineando la necessità della presenza di un ascoltatore attivo⁵. Da queste riflessioni, Kate Lacey propone di distinguere tra due atteggiamenti dell'ascolto: *listening in* e *listening out*⁶. Il primo è legato a una modalità più passiva e autoreferenziale, in cui l'ascoltatore si limita a ricevere un messaggio senza mettere in discussione la propria posizione – in una modalità *low demand* come dice Berry⁷; il secondo, invece, rappresenta un orientamento verso l'esterno, un atteggiamento aperto alla diversità, alle voci e alle idee che non coincidono con le proprie. Quest'ultimo è, dunque, un ascolto che si configura come pratica sociale e politica: implica responsabilità, disponibilità all'alterità, riconoscimento del diritto dell'altro a esprimersi.

L'emergere di questa visione più ampia dell'ascolto, quella che lo intende come una pratica «non solo sociale [...] ma anche socievole»⁸ si lega inevitabilmente al riconoscimento del ruolo della diffusione dei mezzi di comunicazione basati sull'audio, e in particolare della radio, nella trasformazione del modo di fruire i suoni e delle forme della vita collettiva e politica. Il XX secolo è stato attraversato da una vera e propria esplosione sonora. La possibilità di registrare, riprodurre e diffondere i suoni ha trasformato radicalmente il paesaggio acustico della modernità, incidendo sulle esperienze individuali e collettive di ascolto. Non si trattava soltanto di un cambiamento tecnologico, ma di un mutamento profondo delle pratiche legate al sentire e al comunicare.

⁵ S. Bickford, *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict, and Citizenship*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1996.

⁶ Lacey, *Listening Publics*, cit., p. 8.

⁷ R. Berry, *Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'*, in «The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media», 14, 2016, p. 12.

⁸ Lacey, *Listening Publics*, cit., p. 135.

La radio, in particolare, ha rappresentato una svolta epocale: il primo medium capace di connettere simultaneamente milioni di individui attraverso un flusso sonoro condiviso. Nelle sue prime apparizioni pubbliche, la radio era percepita più come attrazione tecnica che come veicolo di contenuti: ciò che affascinava non era tanto il messaggio, quanto la meraviglia stessa del suono che viaggiava nell'aria e raggiungeva l'orecchio senza supporti visibili. Una ricca letteratura testimonia di come le esperienze di ascolto radiofonico in Germania, Inghilterra, Italia fossero all'inizio necessariamente collettive, legate alle strategie dei rivenditori che organizzavano eventi pubblici per promuovere i ricevitori domestici o a esercizi pubblici e commerciali che organizzavano ascolti di particolari radiocronache o notiziari⁹. L'ascolto diventava così un rito collettivo, un'esperienza condivisa in spazi pubblici e sanciva l'ingresso di una tecnologia rivoluzionaria nella vita quotidiana.

Con il progressivo consolidarsi del mezzo, la radio si affrancò dall'essere una semplice attrazione e divenne un punto di riferimento informativo e culturale. Lo dice bene Peppino Ortoleva:

Con la radio, contrariamente a quanto pensavano studiosi pur penetrantissimi come Rudolf Arnheim, non è nata una nuova forma d'arte, ma è nato qualcosa di non meno innovativo ma in un campo differente. È nata una nuova istituzione sociale, un modello sostanzialmente inedito di circolazione dell'informazione, delle idee, della musica e delle parole. La telefonia senza fili è diventata davvero la radio quando ha permesso di raggiungere simultaneamente con uno stesso messaggio ricevitori sparsi in luoghi separati: questa, in sintesi, è la diffusione circolare¹⁰.

Negli anni Venti e Trenta, gli ascolti collettivi si trasformarono da fenomeni occasionali a veri e propri appuntamenti rituali: gruppi riuniti intorno a un altoparlante per seguire notiziari, cronache sportive, celebrazioni nazionali ed eventi eccezionali. Dayan e Katz hanno descritto questi momenti come eventi mediali, occasioni in cui l'ascolto non era soltanto consumo, ma esperienza di partecipazione pubblica e di costruzione di memoria collettiva¹¹. Cerimonie, elezioni, adunate politiche, gare sportive erano l'occasione per radunarsi e vivere insieme l'avvicinarsi degli eventi.

⁹ G. Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1990; C. Lenk, *Die Erscheinung des Rundfunks: Einführung und Nutzung eines Neuen Mediums*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1997; C. Ross, *Media and the Making of Modern Germany: Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford University Press, Oxford 2008; Lacey, *Listening Publics*, cit.

¹⁰ P. Ortoleva, *Orologio dell'aria, spettacolo elettrico: considerazioni sull'avvento della radio*, in G. Paoloni, F. Monteleone, M.G. Ianniello (a cura di), *Cent'anni di radio*, Marsilio, Venezia 1995, p. 44.

¹¹ D. Dayan, E. Katz, *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta* (ed. orig. 1992), Baskerville, Bologna 1995.

Un esempio emblematico è lo sciopero generale del maggio 1926 in Gran Bretagna, quando la radio divenne l'unica fonte di informazione affidabile vista la difficoltà della stampa cartacea in quella occasione¹². La BBC si impose allora come garante di un'informazione indipendente, e gli ascolti collettivi si moltiplicarono sia negli spazi pubblici sia all'interno delle case, trasformando la radio in un medium cruciale per la coesione sociale. Non era solo il contenuto delle trasmissioni a contare, ma anche la forma stessa dell'ascolto: riunirsi attorno a un apparecchio significava partecipare a una comunità acustica, condividere il senso di un evento, percepire di far parte di una collettività più ampia. A questo contribuisce la forma culturale innovativa del *broadcasting*, dove evidentemente l'ascolto è un elemento imprescindibile. Essa

non offre un testo, e neppure una semplice successione di testi, come fa il libro, ma anche il cinema o il giornale; offre una programmazione, che accompagna sistematicamente con messaggi calibrati il ritmo dell'esistenza. Il messaggio radiofonico, a differenza del libro e del film, non ha inizio né fine, è lì e continua indipendentemente dal fatto che decidiamo o meno di "sintonizzarci". [...] La radio viene spenta generalmente non perché si sia esaurito il messaggio ma perché si è esaurito il nostro tempo. È il flusso, una forma di organizzazione del discorso che sembra una via di mezzo fra la tradizione occidentale del testo e quella più antica e transculturale della conversazione¹³.

Anche l'esperienza italiana offre un osservatorio significativo, seppur orientato dagli interessi del regime fascista. L'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche), istituito nel 1927, fu il motore della radiofonia nazionale, veicolando notiziari, radiodrammi, varietà, radiocronache, conversazioni, programmi per agricoltori e bambini. In un paese in cui la penetrazione domestica della radio era ancora limitata (nel 1935 gli abbonamenti – e dunque gli apparecchi – erano poco sopra le 500mila unità), gli ascolti collettivi divennero particolarmente rilevanti, soprattutto in piazze, circoli dopolavoristici e bar. Secondo Gianni Isola questi momenti non erano solo forme di consumo passivo, ma rituali collettivi in cui si costruiva una comunità acustica, partecipando a un'esperienza condivisa¹⁴. Una comunità metropolitana, come ricorda il Radiocorriere riportando casi in cui il suono delle radio nei condomini e dalle finestre aperte si diffonde creando un'audience collettiva: «un coro di radio che dura fino a quando non tacciono le stazioni e, salvo particolari casi di ipersen-

¹² M. Tracey, *The BBC and the General Strike: May 1926. BBC and the Reporting of the General Strike*, Microform Academic Publishers, BBC, Wakefield 2003; P. Scannell, D. Cardiff, *A Social History of British Broadcasting: Volume One 1922–1939*, Blackwell, Oxford 1991.

¹³ Ortoleva, *Orologio dell'aria, spettacolo elettrico: considerazioni sull'avvento della radio*, cit., p. 45.

¹⁴ Isola, *Abbassa la tua radio, per favore...*, cit., p. 100-101.

sibilità, nessuno ne prova fastidio perché ciò è entrato nelle abitudini della vita come il passaggio del tram, lo strombettio delle automobili e tanti altri rumori che le esigenze della vita moderna comportano¹⁵». Ma anche una comunità di lavoratori, soprattutto tra i ceti operai e contadini, per i quali il regime crea luoghi e occasioni di ascolto collettivo – chiaramente a fini propagandistici: locali pubblici, sedi delle organizzazioni dopolavoristiche, scuole e piazze, che diventano comunque uno spazio sonoro condiviso dalla popolazione dove attingere ai contenuti della radio e confrontarsi con essi.

Spostandoci dal contesto italiano, in cui la dimensione collettiva dell'ascolto sembra stimolare soprattutto l'adesione unilaterale a un messaggio politico – anche se probabilmente su questo aspetto sarebbe opportuno operare analisi più stratificate di quelle disponibili finora –, in Gran Bretagna si segnala come la radio tra le tante funzioni svolgesse anche quella di 'bacheca sonora' per la vita pubblica e associativa¹⁶, diffondendo anche news di interesse locale: appuntamenti scolastici, attività parrocchiali, iniziative di quartiere, spettacoli teatrali. In questo modo, la radio diventava parte integrante della trama della vita sociale ordinaria, mettendo in comunicazione le comunità locali e offrendo agli ascoltatori occasioni di socialità. La fiducia nella capacità del pubblico di usare stimoli radiofonici per costruire un dibattito portò la BBC nel 1928 a inaugurare esperimenti innovativi come programmi fatti appositamente per essere ascoltati collettivamente e a cui far seguire un dibattito, guidato da apposite pubblicazioni e opuscoli con domande e approfondimenti. Si ricorda in particolare il caso di *This Changing World* (1931-32), grande progetto educativo con cicli di conferenze su temi chiave affidati a grandi intellettuali e pensati per stimolare discussioni collettive su tematiche attuali¹⁷. L'obiettivo era non solo informare, ma educare i cittadini a un ascolto critico e dialogico, capace di accogliere idee anche sgradite e di trasformarle in occasione di confronto.

Queste esperienze mostrano con chiarezza come la radio, fin dalle sue origini, fosse non solo un fenomeno sociale, ma anche, come sostiene Lacey, profondamente socievole: capace di creare comunità temporanee di ascolto, di stimolare e accompagnare discussioni e di favorire – attraverso il *listening out* – processi di confronto e di costruzione del tessuto comunitario. Il paesaggio sonoro del Novecento, dunque, non può essere compreso senza considerare il ruolo della radio come medium che ha ridefinito l'ascolto. Essa ha permesso la nascita di nuove forme di intimità domestica – la famiglia riunita in ascolto intorno al focolare – ma anche di nuove forme di socialità pubblica, creando un legame inedito tra dimensione privata e dimensione collettiva. È da questa duplice natura, intima e pubblica, che emerge la forza culturale e politica della radio, anticipando molti dei dilemmi e delle possibilità che oggi ritroviamo nelle pratiche di ascolto dei podcast.

¹⁵ Cfr. *I disturbi della radio e una sentenza cassata*, in «Radiocorriere», 10, n. 41, 1934, p. 5.

¹⁶ Lacey, *Listening Publics*, cit., p. 139.

¹⁷ A. Lawrie, *The BBC, Group Listening, and 'The Changing World'*, in «Media History», 25, n. 3, 2019, p. 283.

Podcast e nuove forme di intimità

Se la radio ha avuto il merito di portare la voce nel cuore delle case e delle comunità, il podcast ha ridefinito radicalmente i confini dell'ascolto, spostando l'attenzione verso un'intimità nuova, personale e situata. Martin Spinelli e Lance Dann trovano che essa risponda a «un concetto di intimità più complesso rispetto a quelli del passato, che fornisce maggiori possibilità di generare empatia e di umanizzare tematiche in grande misura emarginate»¹⁸. Questo perché il podcast favorisce uno spazio privilegiato per la costruzione di connessioni emotive e costruisce un rapporto uno a uno, in cui chi ascolta si sente destinatario diretto di un discorso, immerso in un tempo e in uno spazio di ascolto scelti individualmente. Se la radio tradizionale si basa su una logica *broadcast* 'da uno a molti' – un'unica trasmissione rivolta contemporaneamente a una molteplicità di ascoltatori –, il podcast moltiplica le esperienze di ascolto individuale: ogni ascoltatore riceve lo stesso contenuto, ma lo integra in modo personale nella propria quotidianità, mentre corre, cucina, viaggia o prima di addormentarsi. Ciò avviene perché la voce registrata, ascoltata in cuffia, genera una prossimità acustica capace di abbattere la distanza tra narratore e ascoltatore. Il podcast recupera dunque la tradizione radiofonica dell'intimità domestica, ma la porta in una nuova direzione: non più una fruizione familiare o collettiva, bensì una somma di intimità individuali, vissute singolarmente ma diffuse in maniera globale.

L'ascolto dei podcast allora si configura come un'esperienza di ascolto intimo perché intreccia dimensioni tecnologiche, percettive e affettive che trasformano la relazione tra chi parla e chi ascolta¹⁹. La mediazione delle cuffie – simbolo della cultura dell'ascolto individuale – costruisce una sorta di spazio acustico privato, in cui la voce del *podcaster* entra fisicamente nel corpo dell'ascoltatore e ne abita la mente, generando una prossimità quasi tattile, una «iper-intimità in cui la voce che ascoltiamo [...] è presente dentro di noi²⁰», e che cancella le distanze materiali e sociali. Ma l'intimità del podcast non è solo acustica: è anche temporale ed esperienziale. L'asincronia della fruizione permette di scegliere liberamente il momento e il contesto dell'ascolto, dissolvendo la simultaneità collettiva della radio tradizionale e inscrevendo il podcast nel ritmo personale della quotidianità. In questo modo, l'ascolto diventa parte di un rituale individuale, un gesto ripetuto che fonde la dimensione estetica del racconto con quella affettiva della routine. Infine, l'intimità è anche contenutistica e relazionale: molti podcast costruiscono una prossimità emotiva attraverso la narrazione di esperienze autentiche, la confessione di fragilità, l'uso di toni colloquiali e partecipativi. La voce diventa così veicolo di empatia e di ri-

¹⁸ M. Spinelli, L. Dann, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, Minimum Fax, Roma 2021 (ed. orig. 2019), pp. 127-128.

¹⁹ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, Carocci, Roma 2023, pp. 27-28.

²⁰ Spinelli, Dann, *Podcast Narrazioni e comunità sonore*, cit., p. 147.

conoscimento, mentre l'ascoltatore – immerso nel suo spazio sonoro personale – stabilisce un legame diretto e quasi corporeo con chi parla. L'intimità del podcast è dunque il risultato di una convergenza tra medium, corpo e affetto: un'esperienza estetica interiorizzata che rende la comunicazione sonora un atto profondamente personale.

In continuità con le riflessioni sull'ascolto intimo, anche le analisi di Lacey e di Morris e Patterson permettono di comprendere come il podcasting inscriva l'esperienza sonora all'interno di una dimensione profondamente individuale²¹. Lacey interpreta la lunga evoluzione dell'audio on demand come un processo che promette una comunicazione più autentica e libera dalle logiche del *broadcasting*, ma in realtà costruisce solo una nuova retorica della prossimità, fondata sull'idea di un rapporto diretto e personale tra voce e ascoltatore. Morris e Patterson sottolineano, tuttavia, che le piattaforme di distribuzione e le app di ascolto di podcast, pur ampliando la varietà di voci e di soggettività presenti nello spazio mediale, tendono a incoraggiare forme di ascolto selettivo e orientato all'autorealizzazione, piuttosto che pratiche di ascolto civico e partecipativo. In questa prospettiva, il *podcasting* rappresenta non tanto un esercizio di *listening out* – un ascolto aperto verso l'altro e verso il mondo – quanto piuttosto una pratica di *listening in*, coerente con la cultura della cuffia e con l'esperienza dell'intimità sonora. Anche laddove alimentato da contenuti che spingono verso una pluralità e una varietà di posizioni, testimonianze e opinioni, l'ascolto del podcast si configura come un gesto introspettivo e personalizzato, che privilegia la costruzione di uno spazio affettivo privato rispetto alla partecipazione collettiva, spostando l'asse della comunicazione sonora dal pubblico al personale, dall'esterno all'interno, poiché rivolto verso una risonanza intima e interiore del contenuto.

Ci sono però diversi studi che hanno messo in evidenza anche il potenziale socio-culturale di questa forma di fruizione, capace di generare modalità di interazione e di appartenenza nuove e complesse²². Il coinvolgimento emotivo e la narrazione personale che caratterizzano il podcast, uniti all'assenza di supporti visivi e alla consuetudine dell'ascolto in cuffia, favoriscono un'esperienza percettiva intima, caratterizzata da un ascolto profondo. E tale specificità produce un potenziale empatico elevato, che consente la costruzione di un senso condiviso di prossimità tra i membri del pubblico. L'*audience* dei podcast, dunque, si distingue per un grado superiore di consapevolezza e di *agency*: gli ascoltatori selezionano in modo intenzionale i contenuti cui dedicarsi, instaurando

²¹ Cfr. K. Lacey, *Smart Radio and Audio Apps: The Politics and Paradoxes of Listening to (Anti)-Social Media*, in «Australian Journalism Review», 36, n. 2, 2014, pp. 77-90; J. W. Morris, E. Patterson, *Podcasting and Its Apps: Software, Sound, and the Interfaces of Digital Audio*, in «Journal of Radio & Audio Media», 22, n. 2, 2015, pp. 220-230.

²² R. Berry, *Part of the establishment: Reflecting on 10 years of podcasting as an audio medium*, in «Convergence», 22, n. 6, 2016, pp. 661-671; K. Wrather, *Making "Maximum fun" for fans: Examining podcast listener participation online*, in «Radio journal: International studies in broadcast & audio media», 14, n. 1, 2016, pp. 43-63.

con essi un legame di fedeltà e identificazione che spesso si traduce in un fandom particolarmente intenso. Questo fenomeno si manifesta tanto negli spazi digitali – siti, forum, blog e piattaforme social – quanto nella dimensione offline, attraverso eventi, incontri e performance dal vivo, che contribuiscono a consolidare le comunità di ascolto.

Il podcast, dunque, non rappresenta soltanto un'esperienza solitaria e un'occasione per il *listening in*, ma un dispositivo che attiva processi di socializzazione attorno ai contenuti audio, in continuità con il *listening out* che abbiamo già presentato come una *affordance* della prima era della radio. Gli ascoltatori non si limitano a fruire dei materiali sonori, ma li interpretano, li commentano e li discutono collettivamente, contribuendo alla costruzione di un discorso condiviso. L'ascolto si trasforma così in una pratica comunitaria, benché asincrona, sostenuta da una rete di interazioni continue tra produttori e fruitori, nonché tra gli stessi membri del pubblico. I fandom digitali che si sviluppano attorno a un determinato podcast rappresentano una forma di partecipazione culturale diffusa e dialogica, che amplifica la portata narrativa e simbolica del medium.

Qualche esempio di questa tendenza: tra i più paradigmatici c'è il caso di *Serial*, podcast *true crime* che nel 2014, visto il suo grande successo, ha fatto crescere la consapevolezza globale rispetto al medium, e che evidenzia il ruolo cruciale delle culture partecipative del web – in particolare, delle piattaforme social come Reddit e Tumblr. Quest'ultima, nello specifico, ha costituito un ambiente privilegiato di confronto e di scambio, in cui gli ascoltatori – anche in forma anonima – hanno potuto esprimere opinioni, elaborare ipotesi e condividere interpretazioni, fornendo agli autori un feedback immediato e utile all'evoluzione della serie²³. Poiché *Serial* veniva distribuito mentre la produzione era ancora in corso, questo dialogo continuo tra autori e pubblico ha permesso una sorta di co-creazione collettiva del racconto. In questo senso, l'esperienza d'ascolto si arricchisce di una dimensione proattiva e transmediale: i contenuti e i loro paratesti – discussioni, meme, articoli, fan art – si diffondono attraverso i social media, generando un ecosistema partecipativo che estende la vita culturale dell'opera. Come evidenziano Jenkins, Ford e Green²⁴, la partecipazione digitale diventa parte integrante dei processi di produzione culturale, consentendo la costruzione di opere più inclusive e rappresentative.

Un fenomeno analogo – e dunque un esempio significativo – si è osservato nel caso di *The Joe Rogan Experience*, podcast celeberrimo nato nel 2009 che ha dato origine a una delle comunità digitali più vaste e articolate del panorama podcast internazionale. In una fase iniziale, Rogan intratteneva un rapporto diretto e informale con il proprio pubblico, interagendo tramite commenti e sondaggi; successivamente, con la crescente notorietà, la comunicazione si è

²³ Spinelli, Dann, *Podcast Narrazioni e comunità sonore*, cit., p. 306.

²⁴ H. Jenkins, S. Ford, J. Green, *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013.

professionalizzata, orientandosi alla promozione di prodotti, idee e pratiche legate al benessere fisico e mentale. Attorno al podcast si è sviluppato un universo di testi e paratesti che includono contenuti motivazionali, materiali multimediali e persino esperimenti tecnologici, come un *deepfake* audio con la voce di Rogan usato per testare l'AI nella comunicazione podcast. Accanto a ciò, la *community* ha prodotto un archivio collaborativo, *jrelibrary.com*, che raccoglie e organizza i dati relativi alle puntate, gli argomenti trattati e i riferimenti bibliografici, dimostrando come l'ascolto possa tradursi in una forma di partecipazione conoscitiva e documentaria.

Nel contesto italiano, un caso rilevante è quello de *Il podcast di Alessandro Barbero*, nato nel 2018 come spazio di divulgazione storica e rapidamente divenuto punto di riferimento per una comunità di ascoltatori estremamente attiva. Tale *community*, già preesistente al podcast, si è strutturata attorno al sito *barberopodcast.it*, che funge da archivio delle lezioni e da piattaforma per la discussione. Ogni settimana, attraverso il canale Discord associato, gli utenti si riuniscono per commentare la puntata della domenica, nel rispetto di un codice di condotta che valorizza la correttezza delle fonti e la discussione civile. Il fandom di Barbero ha dato vita a una fitta rete di produzioni derivate – pagine Facebook, meme, remix sonori – che reinterpretono in chiave ironica la figura del docente, contribuendo a trasformarlo in un simbolo culturale condiviso. Il sito *spranga.xyz*, ad esempio, raccoglie le espressioni più note del professore in una 'pulsantiera virtuale', consentendo di ascoltarle e riutilizzarle liberamente. Hoyt sottolinea come nella riflessione sui podcast non si possa prescindere dall'analisi degli *intermediary artifacts* – oggetti e dispositivi che mediano il rapporto tra produzione e ricezione come siti, archivi, eventi dal vivo e relativo merchandising²⁵. Tale fenomeno dimostra come l'ascolto possa generare un'economia simbolica autonoma, in cui i contenuti si rigenerano continuamente attraverso le pratiche partecipative, la costruzione di identità collettive e la manifestazione di un desiderio di appartenenza a tali gruppi di fan.

Un ulteriore aspetto della dimensione partecipativa riguarda la trasposizione del podcast nello spazio fisico. Spinelli e Dann descrivono emblematicamente la lunga fila di fan radunati davanti a un teatro londinese per assistere al live show della serie *Welcome to Night Vale*, evidenziando come i *podcaster* siano riusciti a trasformare gli ascoltatori in una comunità di pratiche coesa e attiva²⁶. Attraverso eventi, raccolte fondi, dibattiti e creazioni artistiche, il podcasting assume i tratti di un sistema culturale aperto, in cui la circolazione di beni simbolici e materiali diventa il fulcro dello scambio tra produttori e pubblico. Questa dinamica, pur avendo antecedenti nella tradizione radiofonica – basti pensare alle grandi feste, ai concerti, alle maratone organizzate dalle emittenti

²⁵ E. Hoyt, *Saving Podcasting's Contexts: Archive Collecting Strategies and Media Historiography*, in J.W. Morris, E. Hoyt (a cura di), *Saving New Sounds: Podcast Preservation and Historiography*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 2021, p. 243.

²⁶ Spinelli, Dann, *Podcast Narrazioni e comunità sonore*, cit., p. 83.

radiofoniche per incontrare il pubblico – si distingue per la sua finalità culturale e relazionale. Se gli eventi radiofonici miravano soprattutto alla promozione e all'intrattenimento, i *live* dei podcast tendono invece a riprodurre in forma collettiva l'esperienza intima dell'ascolto, ponendo l'accento sulla dimensione contenutistica e sul valore condiviso della fruizione.

In questa prospettiva si colloca l'esperienza di *Io ero il milanese* (2022) di Mauro Pescio, prodotto da Rai Play Sound, che ha trasposto in forma teatrale la narrazione di un ex rapinatore milanese, divenuta uno dei maggiori successi della piattaforma. Sul palcoscenico, Pescio accompagna il pubblico in un ascolto guidato di estratti del podcast, alternando la propria voce a quella registrata del protagonista e introducendo elementi visivi essenziali. L'effetto è quello di una rimediazione, come direbbero Bolter e Grusin²⁷, che trasforma l'ascolto individuale in un'esperienza collettiva e riflessiva. Il teatro diviene, in questo senso, lo spazio di concretizzazione della comunità virtuale: gli ascoltatori, riuniti fisicamente, condividono la medesima emozione e riconoscono reciprocamente la propria appartenenza. L'obiettivo di tali esperienze è trasferire la comunità digitale in una dimensione di presenza reale, dove l'ascolto si accompagna a una relazione visiva ed emotiva tra i partecipanti²⁸. Questa rimediazione restituisce al podcast quella *liveness* intesa come co-presenza significativa, consapevolezza condivisa e collaborazione emotiva. In tal modo, il podcast non perde la sua natura intima, ma la integra con una forma di socialità che rinnova il senso stesso dell'ascolto come pratica culturale, partecipativa e collettiva.

Tra focolare e piazza. Tra cuffia e rete

Abbiamo esplorato le caratteristiche dell'ascolto di radio e podcast. Entrambi i media sembrano saper intrecciare due dimensioni apparentemente opposte: l'intimità – domestica nel caso della radio e personale nel caso dei podcast – e la ritualità pubblica. Sin dalle origini, l'ascolto radiofonico ha oscillato tra questi poli, configurandosi al tempo stesso come esperienza privata e come evento collettivo. Il podcast ha mostrato una spiccata propensione a coltivare pubblici individuali attraverso l'uso in cuffia e un linguaggio che si sposa con la dimensione personale del racconto, recuperando il senso di comunità negli eventi e nelle occasioni pubbliche.

Radio e podcast condividono una radice comune: l'ascolto come pratica culturale, sociale e politica. Tuttavia, i due mezzi si distinguono profondamente per logiche di fruizione, temporalità e forme di comunità. La radio è intrinsecamente legata al tempo reale. La sua forza è la simultaneità: il sapere di ascol-

²⁷ J.D. Bolter, R.Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e associati, Milano 2003 (ed. orig. 2000).

²⁸ Bonini, Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., pp. 98-99.

tare insieme ad altri nello stesso momento, creando comunità sincrone. Il podcast, invece, rompe questa simultaneità e introduce una temporalità asincrona. Ognuno ascolta quando vuole, costruendo un rapporto personale con il contenuto. La radio ha storicamente privilegiato spazi pubblici e domestici, generando comunità di ascolto che oscillavano tra il focolare e la piazza. Il podcast, al contrario, trova il suo spazio privilegiato nell'intimità individuale: cuffie, smartphone, ascolto in movimento. Tuttavia, anche il podcast può generare comunità: non più fondate sulla contemporaneità, ma sullo scambio e sulla condivisione digitale. *Hashtag*, recensioni, *community online* intorno a un certo titolo di successo rimediano, in forme nuove, i gruppi di ascolto della radio degli anni Trenta. In questo senso, se la radio ha costruito un pubblico, i podcast costruiscono 'pubblici'.

In definitiva, riflettere sull'ascolto significa interrogarsi su come viviamo insieme, su come ci riconosciamo come soggetti politici e culturali attraverso il suono. Entrambi i media allora rivelano che l'ascolto è una forma di cittadinanza: un modo di abitare lo spazio pubblico, di riconoscere l'altro e di costruire comunità, sia nella simultaneità del *broadcasting* sia nell'asincronia della rete. In un'epoca dominata dall'immagine e dalla parola veloce, la pratica dell'ascolto – lenta, profonda, relazionale – restituisce centralità al silenzio, all'attenzione e alla reciprocità. La libertà di parola, come ricorda Kate Lacey parafrasando Susan Bickford²⁹, non può esistere senza la responsabilità dell'ascolto. In questo senso, radio e podcast non sono soltanto mezzi di intrattenimento o informazione: sono laboratori in cui si sperimentano forme di convivenza, di comunità e di democrazia.

²⁹ Lacey, *Listening Publics*, cit., p. 168.

SEZIONE 3

CONTESTI CULTURALI E AMBIENTALI

Giovanni Vacca

*Dall'ascolto mediato all'ascolto integrato: musiche tradizionali,
etnomusicologia e popular music*

ABSTRACT

Dopo aver a lungo utilizzato la registrazione con fini esclusivamente documentaristici, lasciando alla popular music l'uso "creativo" della tecnologia, gli etnomusicologi stanno oggi esplorando nuove strade per superare i limiti di questo approccio. Il saggio analizza come le musiche popolari, attraverso il fenomeno del folk revival, siano arrivate al grande pubblico e come questo percorso sia stato costellato di mediazioni che hanno fatto evolvere, parallelamente, le strategie di riproposta e quelle della riproduzione sonora. Ripercorrendo i momenti più significativi del revival, e prendendo ad esempio il trattamento che una ballata tradizionale come Scarborough Fair ha ricevuto dalla sua riscoperta etnomusicologica fino al successo planetario che ne hanno fatto Simon & Garfunkel, si prova a ricostruire una vera e propria genealogia della ricezione delle musiche popolari nell'epoca della riproducibilità tecnica: un lungo percorso che si conclude con l'avvento della World Music ma che non può, e non deve, escludere l'ascolto delle musiche tradizione nel momento in cui esse prendono forma e in cui rivelano la loro intima natura collettiva, rituale e immediata, trasformando la partecipazione diretta in esperienza compiutamente relazionale e, dunque, pienamente culturale.

PAROLE CHIAVE: etnomusicologia, folk revival, popular music, world music, registrazione

ABSTRACT

Having for many years conceived recording only to document folk music, leaving to popular music the "creative" use of technology, ethnomusicologists are now exploring new ways to overcome the limits of such an approach. The essay analyses how traditional music, through the folk revival, has reached a wide, urban audience and how this trajectory has been the product of a series of mediations which made both recording and performances evolve in parallel. The essay retraces the most crucial moments of the folk revival and shows how a folk ballad like Scarborough Fair, discovered by ethnomusicologists, became a pop hit when taken up by Simon & Garfunkel with field research: it is so possible to outline the genealogy of folk music reception in the age of mechanical reproduction; a long story which ends with the advent of World Music but

which cannot, and must not, rule out the necessity to listen to traditional music in the moment when it takes shape and shows its intimate, collective and ritual nature, transforming direct participation into a relational and fully cultural experience.

KEYWORDS: Ethnomusicology, Folk Revival, Popular Music, World Music, Recording

Musiche popolari, registrazione e studio di registrazione

La registrazione è da sempre parte integrante della ricerca etnomusicologica:

Le registrazioni possono addirittura essere considerate come i prodotti ultimi e più duraturi del lavoro di un etnomusicologo. Mentre infatti teorie, analisi e interpretazioni sono destinate con ogni probabilità a invecchiare e a essere superate, gli eventi registrati possono essere conservati, testimoniando nel contempo sia l'esistenza di specifiche realtà sonore che tendono a trasformarsi (e spesso anche a scomparire del tutto), che il particolare modus operandi messo in atto dallo studioso¹.

Proprio a partire da questi assunti, il problema del 'come' registrare le musiche popolari, e quindi del tipo di ascolto che ne consegue, è sempre stato al centro della riflessione etnomusicologica, nella consapevolezza che «l'azione di registrazione del suono, così come lo scatto fotografico o la tecnica di ripresa, non è mai un'azione neutra ed obiettiva; la fissazione del suono costituisce una forma di scrittura, con tutte le implicazioni del caso»². Tale riflessione, tuttavia, è sembrata a lungo esaurirsi nel problema della registrazione in sé, senza indagare più di tanto, forse perché ritenuto argomento estraneo al senso e alla natura della disciplina, il momento che segue ogni registrazione e cioè il lavoro in studio che prelude alla resa sonora finale della traccia incisa. Lo stesso Nicola Scaldaferrì, nelle affermazioni sopra riportate, avverte il problema, citando alcune recenti e pionieristiche registrazioni di Simha Arom e, soprattutto, di Steven Feld che, come vedremo, hanno segnato l'apertura di un nuovo, diverso e più moderno atteggiamento³. Sembrerebbe, insomma, che il rapporto tra etnomusicologia e studio di registrazione, luogo nel quale il materiale inciso prende la sua forma definitiva, sia stato a lungo un rapporto puramente strumentale, finalizzato semplicemente alla strutturazione della traccia in termini

¹ N. Scaldaferrì, *La ricerca sul campo e le registrazioni del suono: interazioni teoriche e tecnologiche*, in «Musica/Tecnologia», 2, 2008, p. 73.

² *Ivi*, p. 75.

³ *Ivi*, pp. 75 e 78-81.

di tagli, minutaggio, masterizzazione, missaggio e volumi per poterne permettere l'analisi e, quasi sempre, la trascrizione. Veniva in tal modo quasi del tutto esclusa la tecnologia di studio sviluppatasi in maniera vorticosamente a partire dal secondo dopoguerra e che arriva fino all'attuale rivoluzione digitale: una tecnologia che, soprattutto se usata in maniera creativa, avrebbe forse alterato e quindi, in un certo senso, 'falsificato' delle testimonianze che già dovevano subire dei condizionamenti dovuti ai limiti oggettivi posti all'operatore nel momento della registrazione. L'utilizzazione della tecnologia appariva, insomma, più propriamente di pertinenza di ciò che convenzionalmente si chiama 'popular music', che ne fa invece uso massiccio e che in essa sembra, talvolta, in gran parte risolversi. Eppure, è esistito un ambito in cui, almeno a partire da un certo momento, e ben prima di Arom e Feld, etnomusicologia e lavoro di studio si sono intrecciati. Ciò è accaduto quando le musiche popolari sono arrivate al grande pubblico attraverso delle forme di mediazione, quelle messe in atto dal *folk music revival* a partire dal secondo dopoguerra, che hanno richiesto l'ausilio di quella tecnologia di cui, per i documenti etnomusicologici, destinati di solito a un piccolo numero di appassionati o di specialisti, si poteva fare un uso estremamente limitato: una mediazione che va di pari passo con l'analogo intervento che su quelle musiche è stato fatto in termini formali, per permetterne la fruizione a platee cresciute in un ambiente sonoro ormai irreversibilmente segnato dal rapporto con le musiche di tradizione urbana. Tematizzare l'intersezione tra musiche di tradizione, strategie di riproposta musicale e tecnologia appare oggi decisamente necessario, in vista di un ormai sempre più urgente dialogo tra etnomusicologia e popular music e nella consapevolezza che i nuovi modi di fruizione della musica ne stanno profondamente riformulando le funzioni e lo stesso senso. Analogamente è indispensabile fornire oggi, al pubblico non specialista e abituato all'ascolto della popular music, una prospettiva per consentire il recupero della 'pienezza' dell'esperienza etnomusicologica onde evitare che essa si esaurisca all'ascolto delle registrazioni del *folk revival* o anche di quelle strettamente effettuate sul campo, per quanto ci si possa lavorare per adeguarle ai modi dell'ascolto della nostra epoca e renderle, come hanno fatto Arom e Feld, più verosimili. L'atto dell'ascolto nella popular music è, infatti, profondamente diverso dall'atto dell'ascolto propriamente etnomusicologico e se quest'ultimo viene effettuato esclusivamente attraverso le logiche del primo (registrazione o esecuzione dal vivo in un contesto commerciale), perde le sue caratteristiche più significative (assenza di mediazione tecnologica o forte riduzione della stessa in contesto festivo-rituale privo di connotazioni mercantili) finendo per esserne in gran parte riassorbito: se l'ascolto della popular music è dunque un ascolto "mediato", in quanto la tecnologia fornisce inevitabilmente il quadro in cui lo si attiva, l'esperienza etnomusicologica è spesso ancora in grado di sottrarsi a tale condizione dando la possibilità, a chi decida di viverla pienamente, di un ascolto "integrato", cioè inserito in un momento collettivo in cui esso è armonizzato con gli altri sensi e produce quell'esperienza di alterità radicale che da

sempre affascina e suggestiona chi si accosta all'etnomusicologia e comincia a fare ricerca sul campo. Con questo non si vuole istituire una scontata dicotomia artificiale/autentico o, peggio ancora, alienante/liberatorio, ma soltanto evidenziare e problematizzare due tipi diversi di ascolto che fanno parte della complessa esperienza della modernità. L'ascolto, dunque, si rivela un'esperienza tutt'altro che scontata, mostrandosi come l'effetto di una vera e propria "costruzione" che avviene in base a una serie di informazioni che ne determinano la specificità. Ecco, dunque, che la tecnologia è al centro di questa riflessione: è la tecnologia a generare la popular music ed è la stessa tecnologia a permettere la documentazione etnomusicologica, ma l'ascolto etnomusicologico vissuto esclusivamente attraverso la mediazione tecnologica è un ascolto impoverito, necessitando di un arricchimento che solo l'esperienza dell'osservazione diretta, la ricerca "sul campo", può dare.

Musiche popolari e mediazione

Rispetto alla tradizionale definizione dell'etnomusicologia come «quel ramo della musicologia che s'applica allo studio delle tradizioni musicali, prevalentemente orali, estranee alla musica colta euro-americana»⁴, oggi gli interessi degli etnomusicologi si sono enormemente ampliati e diversificati. Il confronto e lo studio di quelle musiche a lungo al centro degli interessi dell'etnomusicologia (e che chiameremo quindi 'etiche' o, per comodità, 'popolari' o 'tradizionali') resta, però, in ogni caso imprescindibile anche per chi voglia dedicarsi alle configurazioni musicali, ai generi e ai repertori che più recentemente sono entrati a far parte a pieno titolo negli studi etnomusicologici. Le musiche etniche sono spesso di difficile ascolto per chi è nato e vissuto con i suoni della popular music ma, dopo un primo periodo di confinamento nel mondo accademico, esse sono entrate nei circuiti commerciali, con delle mediazioni, tramite il lavoro degli operatori specializzati del revival: musicisti, cioè, in grado di porsi a metà strada tra quei tipi di musica e l'universo della popular music, che domina incontrastata la scena del moderno intrattenimento nelle sue infinite articolazioni e con i propri codici espressivi: codici espressivi derivati in gran parte dal suo essere una forma d'arte creata attraverso un processo industriale, orientata per lo più verso il modello della 'canzone' e diffusa in particolare attraverso i mass media. Il problema della ricezione, soprattutto tenendo conto di quell'«*habitus* mentale proprio della cultura post-bellica occidentale, caratterizzata da un'implicita idea di ascolto hi-fi e stereofonico, nonché influenzato dalle tecniche di registrazione»⁵, ha pertanto assunto una centralità

⁴ R. Leydi, S. Mantovani, *Dizionario della musica popolare europea*, Bompiani Editore, Milano 1970, p. 118.

⁵ G. Cestino, *Introduzione a R. Murray Schafer, Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, Milano-Lucca 2022, p. 24.

assoluta ogni volta che si è provato a portare nella cultura di massa qualche forma di 'verità', o almeno di 'verosimiglianza', delle musiche di tradizione che non fosse la sola evocazione che di esse a volte hanno fatto, restando quasi sempre nel proprio linguaggio e con il proprio pubblico, i compositori della musica colta. E non si tratta soltanto di tenere conto delle differenze esclusivamente musicali caratteristiche dei generi tradizionali, che presentano spesso metri, ritmi, strumenti, emissioni vocali e sistemi scalari, nonché prassi esecutive particolari, tali da richiedere un intervento necessario a renderli in qualche modo accettabili a fruitori che non li apprezzerebbero tanto facilmente ascoltandoli nella loro realtà: si tratta, anche, di tenere conto innanzitutto che l'ascolto delle musiche tradizionali da parte dello sterminato pubblico dei mass-media avviene nella maggior parte dei casi attraverso dispositivi tecnologici come altoparlanti (se non addirittura cuffie), cioè in condizioni molto diverse da musiche che, seppure in misura sempre più ridotta, nella loro dimensione performativa fanno spesso a meno di questo tipo di 'diaframmi'. A tutto ciò si aggiunga che se, come è vero, il disco (il 33 giri di vinile o, successivamente, il CD) è stato per oltre un secolo il principale mezzo di diffusione della musica, esso lo è stato ancor di più per la musica tradizionale o di revival, rivelandosi uno strumento nei fatti imprescindibile poiché, rispetto per esempio all'audiocassetta, era quello più adatto a essere accompagnato da ponderosi apparati critici, con note, fotografie e commenti necessari a inquadrare i brani per fare del loro ascolto un'esperienza culturale lontana da quello che era il consumo di ciò che all'epoca si chiamava ancora 'musica leggera' e non dissimile, quindi, da quella che poteva essere la lettura di un libro e dunque, nel caso della duplicazione su audiocassetta, da sostituire con scomode fotocopie (un modello di fruizione che, naturalmente, è stato poi in gran parte messo in crisi dall'apparire della musica digitalizzata).

Il più consistente fenomeno che ha indirizzato le musiche tradizionali e popolari all'attenzione del pubblico della popular music è stato dunque, senza dubbio, il *folk music revival*, diffusosi in molti paesi a partire dalla metà del secolo scorso e che ha avuto particolare risonanza negli Stati Uniti e di rimbalzo in Europa, specialmente in Gran Bretagna e in Italia. Il *revival* era basato quasi del tutto sul recupero e la riproposta della musiche popolari nazionali, vale a dire che l'oggetto della ricerca e della rivalorizzazione erano le musiche popolari rimosse dalla coscienza collettiva dei singoli paesi, soprattutto delle platee urbane di quei luoghi ormai lontani dalle prassi esecutive delle culture tradizionali e avvezzi, invece, ai posti a sedere dei teatri, dei varietà oltre che all'ascolto della musica registrata: se infatti «l'identità sociale – come scrive Pierre Bourdieu – si definisce e si afferma nella differenza»⁶, l'uditorio nato con la concentrazione delle masse nelle città, causata dai processi di urbanizzazione avvenuti progressivamente a partire dalla fine dell'Ottocento, aveva conquistato una propria

⁶ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2000 (ed. orig. 1978), p. 175.

identità e un proprio ruolo sociale marcando esplicitamente una distanza netta dalla propria cultura di origine e assumendone un'altra, sintonizzata sul nuovo gusto imposto dalla vita moderna. Nelle intenzioni, ogni *folk revival* ha cercato dunque di riportare alle orecchie degli ascoltatori di città i suoni dimenticati, spesso all'interno di un'ideologia che combinava ricerca di 'radici', necessità di 'autenticità' e critica a una cultura di massa percepita come alienante e funzionale a un ordinamento sociale iniquo. La consapevolezza di trovarsi di fronte a una questione di comunicazione venne quindi risolta, dai musicisti impegnati in questo progetto, attraverso una serie di stratagemmi che operavano in modo tale che la musica popolare, tanto in termini di esecuzione quanto in termini di registrazione, arrivasse all'ascolto in modo diverso da quello della musica prodotta dall'industria dell'intrattenimento e, quindi, rifiutando molte delle caratteristiche che quest'ultima presentava.

Alle origini del revival, particolarmente di quello anglosassone, la musica *folk* si presenta innanzitutto come musica che cerca di riabituare l'orecchio al suono degli strumenti acustici, quindi a un'idea di musica preindustriale lontana da arrangiamenti troppo elaborati, e alla chiarezza della parola, spesso persa nei suoni amplificati, soprattutto in quelli del *rock*. Le parole dovevano essere, insomma, ben percepite e comprese visto che, nella maggior parte dei casi, gli intenti del *revival* erano scopertamente militanti e i testi delle canzoni fungevano da veicolo di denuncia di una condizione di subalternità, annunciando il tempo del riscatto (motivi per i quali il *folk revival* marcì spesso di pari passo con la canzone d'autore politicamente impegnata): da qui viene la celebre vicenda del Newport Folk Festival del 1965 in cui Bob Dylan, allora ancora identificato come artista *folk*, sarebbe stato sommerso da fischi e contestato dalla parte più intransigente del movimento perché si era presentato con un gruppo elettrico e a volume molto alto per eseguire *Maggie's Farm*, una sua canzone di protesta, e un altro paio di brani: più che altro un evento mitizzato, in realtà, ma anche come tale significativo, perché indagini più approfondite hanno appurato che le contestazioni da parte del pubblico furono contenute e che furono più che altri Alan Lomax e Pete Seeger, i maggiori rappresentanti del *revival* americano, a cercare di ostacolare l'esibizione ma solo «perché – avrebbe affermato Seeger – il volume degli strumenti stava coprendo il messaggio socialista di *Maggie's Farm*»⁷.

Il folk music revival: intenti, prassi e polemiche

Una figura come quella di Pete Seeger, che a partire dagli anni '40 fu uno dei principali artefici del *revival* americano sia con gli Almanac Singers che con i Weavers (oltre che con la propria attività da solista) è emblematica di

⁷ D. Hajdu, *Positively Fourth Street. Come quattro ragazzi hanno cambiato la musica*, Arcana, Roma 2004, p. 286.

questa prima fase del *revival*: Seeger si presentava come un musicista di formazione borghese che riprendeva le canzoni *folk* per risvegliare consapevolezza politica e, pur essendo figlio del celebre etnomusicologo Charles Seeger, la sua voce e il suo modo di suonare non sembravano voler recuperare nessun tipo di inflessione popolare. Grande attenzione era invece data all'intelligibilità delle parole cantate e al loro 'messaggio', tant'è vero che Seeger cantò anche canzoni rivoluzionarie in altre lingue. Per Ewan MacColl, invece, uomo di teatro e *folk-singer*, pioniere del *revival* in Gran Bretagna, gli interpreti dovevano cantare ballate e canzoni della propria terra d'origine, al fine di assicurare quella integrità di forma e contenuto che era uno dei principali obiettivi del movimento⁸. Con MacColl, in cui il filtro intellettuale era maggiore che in Seeger, cominciavano le teorizzazioni, le divisioni, le polemiche in merito a come bisognasse lavorare sul materiale tradizionale, che sempre più numerose campagne di ricerca e di registrazione stavano accumulando, e quindi su come esso dovesse essere recuperato e riproposto, sia dal vivo che su disco. In Italia, per esempio, nel Nuovo Canzoniere Italiano, formazione che ruotava inizialmente intorno all'etnomusicologo Roberto Leydi, si sosteneva che il canto popolare dovesse essere appropciato attraverso il 'ricalco'. Ecco come Sandra Mantovani, cantante del gruppo, spiegava questa modalità performativa:

Mi premeva riconoscere in concreto, fisicamente, riproducendoli, alcuni modi particolari di emissione che emergevano dalle registrazioni. Mi sembrava importante cogliere nelle loro qualità oggettive, direi "fisiologiche", gli elementi costitutivi degli stili vocali, avendo accertato, attraverso l'ascolto, la permanenza di questi stili anche in canzoni che non avevano affatto origine popolare ma che l'uso orale aveva assunto dalla innodia borghese e dalla canzonetta. Mi sembrava importante riuscire a capire quali fossero le costanti d'emissione di una particolare area e mi sembrava sintomatico che quelle costanti non fossero soltanto presenti nelle esecuzioni di canti arcaici ma anche in quelli moderni⁹.

Si cominciava, insomma, a percepire con maggiore consapevolezza l'esigenza di dover rappresentare nel modo più adeguato l'alterità del canto popolare seguendo le indicazioni di Lomax, che vedeva proprio nello 'stile' il tratto più significativo per identificarne senso e funzione all'interno delle comunità oggetto della ricerca etnomusicologica¹⁰. Anche Giovanna Marini, musicista di formazione classica dedicatasi poi alla musica popolare (e che aveva colla-

⁸ A.F. Moore, G. Vacca (a cura di), *Legacies of Ewan MacColl. The Last Interview*, Ashgate, Farnham 2013, pp. 126-128 e 184-185.

⁹ R. Leydi, *Il folk music revival*, Flaccovio, Palermo 1972, p. 234.

¹⁰ A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, New Brunswick and London 1994 (ed. or. 1968), pp. 3-12.

borato con Leydi), avrebbe elaborato una sua personale visione della resa del canto popolare, compiutamente sviluppata poi anche in una decennale attività didattica svolta sia in Italia che in Francia. Avvertendo che il suo era un approccio da musicista e non di tipo etnomusicologico, così Giovanna Marini riassume le peculiarità della vocalità tradizionale (per lei costituite soprattutto da voce 'spinta', dall'assenza del concetto di 'battuta' e di 'tempo forte', dall'armonia 'orizzontale'), sia che il canto si presenti come sillabico sia che si presenti come melismatico:

[...] studiando e a volte riproponendo questi canti, tenere sempre presente questo fatto: è un canto rituale al quale è sempre collegata una funzione. Nel momento in cui ripropongo quel medesimo canto estrapolato dal suo contesto quindi privato della sua funzione, devo sforzarmi di dare ad esso una nuova funzione, quella spettacolare di racconto e di trasmissione di emozioni, quella di intrattenimento, insomma devo sapere che funzione do a quel canto, e in questa nuova luce devo ricordarmi di esagerare tutte le differenze che ho riscontrato fra quel canto e i canti della vocalità classica così che non vadano perse, sapendo che proprio ad esse è affidata la funzione del canto: solo grazie a quelle differenze il canto può raccontare, può dare emozioni. Quelle differenze parlano di un altro mondo, di un'altra vita¹¹.

Ancora diversa la posizione di Roberto De Simone, anche egli musicista di formazione classica e animatore della Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP), il gruppo di maggiore popolarità del *folk revival* italiano. De Simone auspicava una riproposta musicale che non pretendesse assolutamente di riportare "fedelmente" una cultura popolare, «essendo mia convinzione che la fedeltà a tale cultura non può mantenersi con il "ricalcare" un canto, quanto con il ricomporne uno spirito, un'immagine. L'operazione che io ho attuato con la NCCP è stata quindi quella di una invenzione fantastica su materiali storici, più che su quelli desunti dalla ricerca sul campo»¹².

Un'"invenzione fantastica" da attuarsi, anche quando il collettivo avrebbe scelto di misurarsi maggiormente con i materiali derivati dal folklore vivo, tramite processi di 'stilizzazione': «Per fare un esempio, nella tarantella di Montemarano, io cercai di stilizzarne il ritmo, che nella tradizione viva è espresso dalle nacchere e dal tamburello, trasponendolo su particolari armonie della chitarra; inoltre la parte eseguita tradizionalmente dalle fisarmoniche e dal clarino io la trasportai sul mandolino»¹³.

¹¹ G. Marini, *Modi di tradizione orale*, International Music Diffusion, Paris 1989, p. 1.

¹² R. De Simone, *Reinventare la festa. Un compositore incontra la musica popolare* (intervista a cura di G. Vacca) in «I giorni cantati», 17-18, giugno 1991, p. 43.

¹³ *Ibid.*

Strategie di riproposta

Come è evidente la preoccupazione di questi musicisti era quindi quella di 'mediare' di fronte ad un pubblico di massa che aveva ormai delle sue consolidate abitudini percettive, cioè che aveva un orecchio disabituato a certi suoni ed era calato in una situazione completamente diversa dai contesti in cui si manifesta la musica popolare quando essa assolveva alle sue funzioni rituali. Una necessità, quella della mediazione, che fatalmente aprirà la strada ai musicisti *rock* sulla scia del Dylan di Newport, dando origine al cosiddetto *folk-rock*, con tanto di batterie e strumenti elettrici amplificati, con buona pace degli ortodossi del primo *revival*: i Byrds in America, Fairport Convention, Pentangle e Steeleye Span in Inghilterra e il Canzoniere del Lazio in Italia, solo per fare qualche nome, trasporteranno ballate e canti popolari nell'alveo del *rock* e anche formazioni *rock* vere e proprie come Jethro Tull, Traffic e Led Zepelin utilizzeranno sonorità e ambientazioni *folk*, aiutate in questo dall'uso sulle chitarre di accordature 'aperte', vale a dire accordature diverse da quella canonica e in grado di far risuonare in maniera armonica una o più corde libere durante l'esecuzione, così da richiamare i bordoni di strumenti tradizionali come cornamuse e ghironde. La mediazione del *folk-rock* è quindi ancora più avanzata di quella del *folk revival* perché la musica popolare è ormai quasi solo un 'ingrediente' del *rock*, così come lo erano la musica sinfonica o il *jazz* per gruppi come Emerson, Lake & Palmer o i Soft Machine.

Si ascoltino, per avere un'idea dei livelli crescenti di mediazione che possono interessare una ballata tradizionale, tre registrazioni diverse di *Scarborough Fair*, tutte disponibili su YouTube, e come sia evidente che alla progressiva evoluzione formale corrisponda un'evoluzione nella complessità e nella cura della registrazione dei brani, in rapporto al tipo di pubblico a cui ci si rivolge. Come tutte le ballate, *Scarborough Fair* si presenta in più varianti, ma la variante che è poi diventata universalmente nota è quella incisa nel 1966 da Simon & Garfunkel nell'album *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*: Paul Simon la apprese in Inghilterra dal chitarrista Martin Carthy, musicista della seconda generazione del revival britannico, il quale, a sua volta, la aveva imparata da Ewan MacColl che aveva raccolto questa lezione da un anziano minatore¹⁴ e aveva registrato la canzone, accompagnato da una chitarra suonata dalla moglie Peggy Seeger (sorella di Pete), sull'album *Matching Songs of the British Isles and America* (1957). La registrazione della versione scoperta da MacColl non è disponibile su YouTube; è presente, però, una sua variante americana denominata *The Cambric Shirt (Child 2) (1st)*, eseguita da Mrs. Georgia Ann Griffin e raccolta nel 1937 da John Lomax, padre di Alan¹⁵: negli Stati Uniti molte ballate inglesi si sono conservate a lungo in comunità ristrette e questa lezione americana,

¹⁴ Moore, Vacca, *Legacies*, cit., p. 57.

¹⁵ Una 'rilettura' di questa specifica variante è offerta da Peggy Seeger nello stesso album *Matching Songs of the British Isles and America*.

pur non essendo propriamente quella messa su disco da MacColl, poi da Carthy e infine da Simon & Garfunkel, può dare un'idea del tipo di esecuzioni tradizionali che venivano certificate dai protagonisti del primo revival e dalle quali discese poi la riscoperta di questi repertori.

La lezione americana, registrata 'sul campo'¹⁶, e quindi priva degli accorgimenti che in studio di registrazione è possibile mettere in atto per migliorare la qualità sonora, presenta dunque i tratti spesso tipici del canto folklorico quando esso era ancora funzionale alla vita della comunità (riunioni estemporanee, feste popolari, ninna nanne, ecc.) ed era estraneo ai circuiti di commercializzazione della società industrializzata: assetto modale (modo dorico, in questo caso), voce 'sporca', intonazione imprecisa, interpretazione straniata, assenza di strumenti di accompagnamento e ritmo libero, in assenza di quella scansione in battute che, dalla fine del XVI secolo diede «un nuovo principio ordinatore»¹⁷ alla musica colta (e alla popular music, che in gran parte lo avrebbe ereditato). La versione di MacColl, incisa nel 1957 senza particolare cura tecnica (come spesso l'artista faceva, proprio perché nella logica del primo *revival* la registrazione serviva solo a far conoscere il brano e non necessitava di un lavoro in studio che ne avrebbero potuto alterare la 'naturalità'¹⁸), è quella che assomiglia di più allo stile del canto tradizionale: se la voce è ora 'pulita', molto nasalizzata e con un'intonazione precisa, e se l'interpretazione è anche qui priva di ridondanze, il ritmo, pur essendo più costante rispetto alla versione tradizionale, presenta leggere accelerazioni o rallentamenti nonché pause di diversa lunghezza tra una strofa e l'altra che costringono lo strumento quasi a inseguire la voce. In questo caso, insomma, è soprattutto l'uso seduttivo della chitarra, strumento che non appartiene alla tradizione folklorica inglese, a mediare con l'ascoltatore del primo *revival*, un ascoltatore probabilmente criticamente attrezzato ma già pienamente partecipe delle atmosfere della popular music e quindi in difficoltà ad ascoltare un canto per sola voce¹⁹. La versione di Martin Carthy, pubblicata nel 1965, pur nel suo scarno arrangiamento per sola chitarra acustica, sembra essere a metà strada tra una *folk song* da *revival* e una vera e propria canzone *popular*. Da un lato, infatti, Carthy mantiene l'impianto modale della canzone e il flusso melodico fatto di leggere anticipazioni o ritardi mentre; dall'altro, il ritmo scandito regolarmente dalla chitarra, la vocalità naturale dell'artista e una certa enfasi

¹⁶ La registrazione in oggetto è stata effettuata all'aperto su traccia unica, in presa diretta e con un solo microfono di vecchio tipo, quindi incisa su disco fonografico e poi digitalizzata in epoca recente. Ringrazio Alessia Forganni e Daniele Vantaggio per aver elaborato e aver discusso con me le note tecniche riguardanti questa e le altre tre incisioni che verranno qui analizzate.

¹⁷ H. Besseler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna 1993 (ed. orig. 1956), p. 49.

¹⁸ Anche in questo caso si tratta di una registrazione su traccia unica ma in studio, o in ambiente chiuso, con un solo microfono in presa diretta per chitarra e voce: probabilmente è un'incisione su nastro magnetico, lo si deduce da una lievissima fluttuazione (*fluttering*) e dalla saturazione sui picchi dinamici, poi riversata su vinile e infine digitalizzata.

¹⁹ Ewan MacColl, principale architetto del *folk revival* nel Regno Unito, ha comunque registrato anche interi album di canti tradizionali rigorosamente per sola voce.

nell'interpretazione apparentano già questa esecuzione all'universo della popular music. La registrazione²⁰, non a caso, è più precisa e pulita rispetto a quella di MacColl proprio perché l'artista opera nella metà degli anni Sessanta, quando il pubblico ha già maturato maggiori aspettative rispetto alla qualità dell'ascolto che è possibile trovare in un disco²¹ (fig. 1):

The image shows a musical score for the song 'Scarborough Fair'. It consists of four staves. The first two staves are for the first stanza: 'Are you going to Scar-bo-rough Fair parse-ly,'. The first staff is the vocal line, and the second is the guitar accompaniment. The next two staves are for the second stanza: 'sage, rose-ma-ry and thyme.' The third staff is the vocal line, and the fourth is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fig. 1

La versione che però, comprensibilmente, ha fatto di questa ballata popolare un successo planetario è quella di Simon & Garfunkel, modellata su quelle precedenti ma da esse molto distante. Questa versione, in cui è evidente un articolato processo di sovraincisioni effettuate in studio²², si mostra in tutta la sua complessità a partire dalla seconda strofa. Qui, infatti, alla voce principale che canta le parole della ballata, si aggiunge una seconda voce che su di essa dipana un testo originale d'impronta pacifista denominato *Canticle*. Da questa strofa in poi, *Scarborough Fair* presenta un livello di densità sonora sconosciuta alle prime due, scarse, versioni. Fermo restando l'utilizzazione del modo dorico, che già di per sé contribuisce a mantenere il profilo melodico in un'am-

²⁰ Quella di Carthy è una registrazione stereofonica in cui si percepiscono due diversi impasti sonori e, sicuramente, trattamenti di post-produzione quali equalizzazione e riverberazione diverse per le due tracce separate di voce e chitarra: si tratta, dunque, di una registrazione con più microfoni, probabilmente effettuata su nastro magnetico (lo si deduce dal rumore di fondo) e successivamente misata su banco analogico multipista.

²¹ Ringrazio Giuseppe Bonafine per la trascrizione degli esempi e per averli discussi con me.

²² È, questa, una registrazione professionale *multi-take* (ovvero con incisioni separate delle stesse parti per poterne scegliere la migliore) e multitraccia (ovvero realizzata in studio con diverse tracce e diversi microfoni per i vari strumenti). Si notano un trattamento a canali separati e l'utilizzo della tecnica di sovraincisione multicanale, in particolare per le chitarre e le voci, essendo presenti armonizzazioni vocali, con successivo missaggio su banco analogico con più di otto canali. Anche questa incisione è effettuata su nastro magnetico e caratterizzata dal tipico rumore di fondo. Si nota anche l'utilizzo di equalizzatori, del *panning* (cioè, della spazializzazione dei suoni all'interno del campo stereofonico attraverso l'uso di un potenziometro) e di compressori, soprattutto nella sezione di master, essendo la dinamica generale molto controllata e amalgamata.

bientazione sonora insolita per l'orecchio, assuefatto agli impianti per lo più tonali di molte canzoni *popular*, l'ascolto attento rivela, come già per la versione di Carthy, una contrapposizione di due ritmi distinti nell'arrangiamento: alle quattro parti che si muovono in 3/4 (voci, chitarra, e clavicembalo, a partire dalla seconda strofa, qui trascritta) si sovrappongono due parti in 6/8 con basso e un *glockenspiel* suonato con un leggero ritardo (fig. 2):

The musical score consists of two systems. The first system includes:

- Voce 1 (melodia principale): Treble clef, 3/4 time, lyrics: "Tell her to make me a cambric shirt, Parsley,"
- Voce 2 (contracanto): Treble clef, 3/4 time, lyrics: "In the deep forest green,"
- Glockenspiel: Treble clef, 6/8 time, lyrics: "In the deep forest green,"
- Clavicembalo: Treble clef, 3/4 time, accompaniment.
- Chitarra: Treble clef, 3/4 time, accompaniment.
- Chitarra Basso: Bass clef, 3/4 time, accompaniment.

 The second system includes:

- Voce 1: Treble clef, 3/4 time, lyrics: "sage, rose-mary and thyme,"
- Voce 2: Treble clef, 3/4 time, lyrics: "Tra-cing a spar-row on snow-crested ground,"
- Glock.: Treble clef, 6/8 time, lyrics: "Tra-cing a spar-row on snow-crested ground,"
- Clav.: Treble clef, 3/4 time, accompaniment.
- Chit.: Treble clef, 3/4 time, accompaniment.
- Basso: Bass clef, 3/4 time, accompaniment.

 A small number '2' is written above the first measure of the second system. The label "Fig. 2" is centered below the score.

Fig. 2

Il richiamo immediato alla tradizione rinascimentale europea dato dalla trama polifonica/poliritmica e dall'uso del clavicembalo, il suono etereo del *glockenspiel* e le voci angelicate dei due interpreti, che intrecciano il testo di un'antica ballata preindustriale di intonazione magica con una riflessione sull'assurdità della guerra in un'epoca in cui infuriava il conflitto in Vietnam, rendono questa canzone un pezzo 'd'atmosfera' che, all'epoca, faceva da perfetto contraltare alle canzoni più movimentate del duo, come *Mrs. Robinson* o *The Boxer*: trattati in questo modo, gli enigmatici versi di *Scarborough Fair* prendevano nuova vita e conquistarono il pubblico di massa che percepiva un'onda sonora di cui si coglieva la complessità ma della quale non era certamente facile decifrare le componenti, frutto evidentemente di una ponderata riflessione e di un attento lavoro in studio. Tale pubblico, del resto, aveva con i repertori tradizionali un rapporto ben diverso da quello dei seguaci del *re-vival* e cercava ormai nella musica quella pulizia e quella nitidezza, nonché

quella spazialità del suono, che le tecnologie dell'epoca erano già in grado di offrire, avviandosi a determinare la definitiva affermazione dell'alta fedeltà nel decennio seguente e contribuendo a migliorare anche le produzioni del *folk revival* meno integralista (in Italia NCCP, Musicanova o Inti-Ilmiani, per esempio) o quelle del *folk-rock* (Fairport Convention, Pentangle, Alan Stivell, tra gli altri).

Etnomusicologia e registrazione

Nel 1966, in poche, lucide pagine, lo storico del movimento operaio Gianni Bosio coglieva la portata rivoluzionaria della registrazione nella ricognizione delle culture tradizionali. Il magnetofono infatti, secondo Bosio, «accumula in maniera netta enormi quantità di materiali (realtà) e li fissa in modo permanente così come appaiono nel momento della fissazione»²³. Esso diventa, dunque, strumento essenziale per la conoscenza storica, perché «restituisce alla cultura affidata ai mezzi di comunicazione orale lo strumento per emergere, per prendere coscienza e quindi appunto per disgregare tutte le forme che si possono contrapporre, ma non appaiare, alle forme disciplinari e ai generi della cultura dominante»²⁴. Anche se a volte sono state effettuate incisioni etnomusicologiche in studio, normalmente la registrazione delle musiche tradizionali a fini di documentazione, e non quindi operazioni di revival, avveniva e avviene ancora nel vivo degli eventi performativi di questi tipi di musiche. Sia che le registrazioni vengano fatte sul campo, sia che vengano effettuate in studio, il successivo lavoro di produzione si limitava però fino a pochi anni fa, come abbiamo già osservato, a questioni di *editing*, evitando che esse potessero in qualche modo venire ritoccate con sovraincisioni (magari per motivi di resa sonora), pena la perdita del loro valore documentale. Negli ultimi anni si è, però, finalmente fatta strada tra gli etnomusicologi una sensibilità diversa, che ha riconosciuto l'insufficienza della registrazione etnomusicologica 'classica' fatta con microfono direzionale (per focalizzarsi sulla sorgente della musica o del canto al fine di preservarli da suoni estranei e poterla poi quindi meglio studiare e, magari, trascrivere), che non riesce in alcun modo a rendere conto della complessità sonora che un evento di cultura popolare implica. Da questa svolta è lentamente venuto fuori un approccio diverso: è il caso, per esempio, delle registrazioni effettuate da Steven Feld in Basilicata, in una ricerca condotta per attestare l'uso dei campanacci nella festa di Sant'Antonio Abate, dove lo studioso americano ha provato a ricostruire l'effettiva, stratificata, percezione sonora che si ha nella realtà della cerimonia popolare con suoni che si manifestano in assolenza e dissolenza, si sovrappongono, si fondono, utilizzando

²³ G. Bosio, *Elogio del magnetofono. Chiarimento alla descrizione dei materiali su nastro del fondo Ida Pellegrini*, nel suo *L'intellettuale rovesciato*, Edizioni Bella Ciao, Milano 1975, p. 170.

²⁴ *Ivi*, p. 171.

dei microfoni «in grado di captare l'immagine sonora circostante in maniera assai più ricca rispetto a quella di una convenzionale registrazione stereofonica»²⁵. Il lavoro di Feld, tuttavia, non si è esaurito nel tentativo di registrare il suono in una maniera diversa dal passato ma è proseguito in studio di registrazione, nel quale il materiale è stato montato in una vera e propria narrazione in sequenze, mantenendo i suoni e i rumori d'ambiente normalmente esclusi dalle registrazioni classiche, allo scopo di far percepire all'ascoltatore la realtà del momento festivo, dove il 'paesaggio sonoro', mutando a seconda della posizione che gli esecutori e chi partecipa all'evento assumono momento per momento, si costituisce in un modo irriducibile a una registrazione tradizionale (che, viceversa, cerca proprio di isolare le singole fonti sonore): nel lavoro di Feld, che rientra nel suo più ampio progetto di 'acustemologia'²⁶, lo studio di registrazione è dunque utilizzato anche in funzione inventiva, contribuendo, con le sue possibilità tecnologiche, al lavoro dell'etnomusicologo.

È però soprattutto per il musicista impegnato nel *revival* (in particolare, come abbiamo osservato, quello meno intransigente e più vicino al pubblico di massa), che il lavoro in studio può rivelarsi centrale negli stessi termini in cui esso si rivela per il musicista *rock* o *popular*, cioè quello di luogo creativo *tout-court* per il quale la classica locuzione 'studio di registrazione' risulta del tutto inadeguata, trattandosi a tutti gli effetti di uno spazio in cui la registrazione è solo parte di un lavoro molto più complesso: la messa a punto di un prodotto, cioè, che una volta finito risulta frutto di una vera e propria sedimentazione di suoni destinati a un ascolto multidimensionale, sfaccettato, 'spazializzato'. L'utilizzazione dello studio nell'ambito del *folk revival* può dunque essere distinto in due momenti: un momento con un uso dove viene evitata una produzione che associ la registrazione all'universo sonoro della popular music, tipico del primo *revival*, e un momento dove, invece, esplicitamente si cerca quell'associazione e cioè quelle produzioni delle successive generazioni di operatori che, pur derivando gran parte del loro lessico dalla musica popolare, entrano di fatto nell'ambito della popular music. Di qui viene, dunque, la resa sonora priva di orpelli delle produzioni del primo *revival* e quella più ricca e stratificata dei gruppi *folk-rock*, per arrivare a quella decisamente *popular* di incisioni come la *Scarborough Fair* di Simon e Garfunkel.

La mediazione necessaria a venire incontro a un pubblico ampio, per lo più urbano e spinto dagli operatori del *revival* alla riscoperta della musica popolare,

²⁵ S. Feld, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi, animali e suoni*, Cd Nota, Udine 2005, p. 61. L'operazione è stata poi ripetuta ed espansa in una ricerca sulla festa del maggio di Accettura, cfr. N. Scaldaferrì, S. Feld (a cura di), *I suoni dell'albero. Il Maggio di S. Giuliano ad Accettura*, Cd Nota, Udine 2012.

²⁶ Id., *On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acustemology*, in G. Giuriati, F. Giannattasio (a cura di), *Ethnomusicology or Transcultural Ethnomusicology? Perspectives on a 21st century Comparative Musicology*, Nota, Udine 2017, pp. 82-98. Il percorso teorico di Feld è ricostruito da Sergio Bonanzinga in Feld, *Il mondo sonoro dei Bosavi*, a cura di S. Bonanzinga, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2021.

accade insomma sia sul piano della forma musicale che sul piano della ricezione sonora: se la platea della società urbana da tempo, e sempre di più, ascolta la musica attraverso dispositivi tecnologici, gli animatori del *revival* non hanno potuto non tenerne conto, sebbene con gradi diversi di partecipazione al problema: è probabile, insomma, che sulla base dell'ideologia dell'autenticità, le possibilità offerte dalla tecnologia siano state viste dai primi revivalisti come ornamenti non necessari all'ascolto (in pratica degli 'inganni'), quindi respinte, e che questo spieghi la povertà di molte registrazioni del primo *revival* sia in termini di arrangiamenti (che in studio possono diventare anche molto sofisticati grazie alla tecnologia), sia in termini di resa sonora globale. Specularmente è possibile che, al contrario, la maggiore attenzione verso questi aspetti da parte dei musicisti delle successive generazioni del *revival*, si possa motivare attraverso il fatto di essere apparsi sulla scena in un momento nel quale questo atteggiamento era di fatto superato da una nuova temperie culturale, in cui la musica diffusa tramite apparecchi tecnologici (e, di conseguenza, lo sfruttamento delle potenzialità della stessa tecnologia nella creazione e nella costruzione stessa della musica) era ormai moneta corrente e non induceva più al sospetto di una perdita di 'anima' e cioè di autenticità.

La world music

Rispetto ai figli più o meno 'degeneri' del *folk revival*, l'avvento negli anni Ottanta e Novanta di quella che verrà definita *world music*, ha segnato un ulteriore passaggio nella percezione delle musiche tradizionali da parte del pubblico non specialista. Figlia della globalizzazione e dello sviluppo delle nuove tecnologie, la *world music* si definisce in un momento storico in cui la qualità audio che l'industria della musica è in grado di offrire ha superato anche il trionfo dell'alta fedeltà degli anni Settanta. Le sale di registrazione sono ormai da tempo dei veri e propri laboratori in cui la musica non viene semplicemente registrata ma, più precisamente, assemblata, in alcuni casi prendendo forma direttamente *in loco* e raggiungendo un livello qualitativo di anno in anno più elevato che garantisce, a chi ascolta, un'esperienza sonora sempre più intensa.

La *world music* è definibile, per grandi linee, come il prodotto di un montaggio di suoni e ritmi delle culture più disparate all'interno delle forme della popular music occidentale. Tramontati i progetti di ricerca critica o filologica tipici del *folk revival*, scomparsi i vincoli della ricerca all'interno dei confini nazionali, ridotto l'afflato politico e militante che circondava la musica popolare, i musicisti impegnati nella *world music* lavorano ora soprattutto attraverso citazioni, in una logica postmoderna nella quale la mediazione critica propugnata dagli esponenti del *folk revival* viene sostituita da una mediazione tecnologica e dalla 'contaminazione' di generi e stili: si evoca insomma la complessità del mondo attuale sospeso tra accelerazione metropolitana e 'tribalismi' attraverso campionamenti (vale a dire utilizzando frammenti di regi-

strazioni innestate all'interno di propri brani), oppure si collabora con artisti asiatici o africani mettendo loro a disposizione le raffinate sale di incisione occidentali; oppure, ancora, si cercano effetti *rétro*, ritrovando anziani e dimenticati suonatori e rivitalizzando generi dimenticati. David Byrne, Brian Eno, Peter Gabriel, Ry Cooder e lo stesso Paul Simon sono solo alcuni dei musicisti che si sono mossi in questa direzione. Nella *world music* le sonorità, i timbri e le soluzioni ritmico-melodiche delle musiche tradizionali arrivano all'ascoltatore per lo più come 'colori' e servono a evocare stati d'animo, percezioni esotiche per orecchie che hanno ormai una maggiore apertura alla diversità in un mondo sempre più interconnesso: è quindi la resa sonora finale (di solito curatissima in questo tipo di produzioni), o la rassicurante funzione che fornisce il sostrato tonale e armonico (quasi sempre tutto interno alla musica americana ed europea che sostiene tali lavori), ad ambientare l'ascoltatore nel nuovo contesto. Scompare, dunque, l'esperienza 'intellettuale' che si presumeva stare dietro alla scoperta delle musiche tradizionali, che si trattasse di registrazioni sul campo o di esecuzione di operatori del revival. Tale processo trova il suo esito definitivo nell'attuale fruizione in *streaming*, dove il 'flusso' si sostituisce al 'testo', mentre al 'possesso' del disco (e quindi della sua componente 'paratestuale', essenziale per la vecchia concezione della conoscenza della musica popolare) si sostituisce l'accesso temporaneo a un servizio offerto da una piattaforma²⁷: un processo che disgrega completamente il tradizionale approccio critico del cultore di musica popolare.

Indubbiamente, se si dovessero trarre delle conclusioni da quanto si è detto, non si può negare che il lavoro seminale del *folk revival* e la moda della *world music*, sebbene entrambi calati nella dimensione spettacolare propria dell'industria culturale del mondo occidentale, abbiano risvegliato interesse e curiosità verso le musiche tradizionali, consentendo che fossero messe in circolazione preziose registrazioni d'epoca, o che ne fossero effettuate delle nuove, e questo ha sicuramente contribuito ad ampliare la dimensione percettiva nell'ascolto da parte del pubblico di massa. Esempio, in questo senso, è il caso della ripresa di interesse verso la pizzica salentina che sull'onda di un fenomeno come quello della *Notte della taranta*, nata nei primi anni Novanta con gli intenti di rilanciare la musica popolare locale ibridandola con musiche provenienti dall'esterno, ha destato a livello locale un tale entusiasmo da rimettere in moto ricercatori e studiosi che hanno prodotto numerose nuove registrazioni etnomusicologiche, spesso di valore, portando alla riscoperta di esecutori tradizionali ormai anziani (per esempio Andrea Sacco, già registrato da Alan Lomax negli anni Cinquanta) che si sono trovati di nuovo al centro dell'attenzione di un pubblico che in loro cercava quell'«autentico» che ovviamente non poteva ritrovare nella *Notte della taranta*.

²⁷ T. Bonini, P. Magaudo, *La musica nell'era digitale*, Il Mulino, Bologna 2023. Si veda anche il classico J. Rifkin, *L'era dell'accesso*, Mondadori, Milano 2000.

Saltare la mediazione: l'ascolto etnomusicologico come ascolto 'integrato'.

L'esperienza etnomusicologica vera propria comincia, però, soprattutto in tempi in cui l'ascolto digitale prevede una fruizione frammentata e disorganica della musica, quando si esce dalla logica del *revival*, o della *world music*, e si ha la possibilità di vivere le realtà dei contesti dove le musiche tradizionali ancora si palesano (e, soprattutto, se si è liberi dall'armamentario che abitualmente grava sull'etnomusicologo e cioè telecamere, microfoni e registratori), sebbene la velocità delle trasformazioni del mondo attuale facciano sì che tale esperienza risulti completamente diversa da quella che gli studiosi delle precedenti generazioni hanno osservato anche solo pochi decenni fa. Assistere, per esempio, alla tarantella nel piccolo comune irpino di Montemarano, dove essa viene eseguita durante i giorni di carnevale, è infatti tutt'altra cosa dall'ascoltarla nella rielaborazione della Nuova Compagnia di Canto Popolare ma, in realtà, è tutt'altra cosa dall'ascoltarla anche nella più fedele delle registrazioni dal vivo che si possa recuperare. Nella reale esperienza etnomusicologica, infatti, che non va intesa come esperienza 'naturalistica' ma propriamente relazionale, e quindi culturale, la prossimità con gli esecutori induce un'immediata consapevolezza delle differenze che le musiche etniche evidenziano: i timbri risaltano in tutta la loro chiarezza grazie alle risonanze e ai volumi sonori offerti dagli strumenti tradizionali, che in questo caso non subiscono nessun filtro tecnologico e permettono il recupero di un ascolto immediato (cioè 'non mediato') che non può che risultare stimolante, quasi una novità in un'epoca di filtri tecnologici attivi in ogni ambito dell'operare umano; le voci si esprimono liberamente negli spazi e nei contesti più appropriati ai repertori che vengono eseguiti; le danze si liberano senza la costrizione dei palchi e degli ambienti chiusi dei teatri. Nell'esperienza etnomusicologica l'ascolto si apre poi anche agli altri sensi, diventando quindi autentico esercizio antropologico, vero e proprio ascolto integrato perché nella festa popolare esso si combina con la vista, innanzitutto, essendo la musica tradizionale anche profondamente intessuta di corporeità: la cinesica, le posture, gli atteggiamenti degli esecutori sono impossibili da disgiungere dalla musica che producono e quindi, in questo caso, lo sguardo è strumento interpretativo tanto quanto l'ascolto. E si tratta di uno sguardo multi-prospettico, qualitativamente diverso da quello proprio della popular music, anche quella ispirata alle tradizioni popolari, che rinvia invece a una sola dimensione: quella dell'esibizione dal vivo in cui esecutori e pubblico sono divisi dal palcoscenico e sono, quasi sempre, messi in rapporto dalla natura commerciale dell'evento. Anche la spazializzazione del suono non deriva più da un artificio tecnologico ma dalla posizione dell'etnomusicologo, che può avvicinarsi alle fonti sonore o allontanarsi da esse, scegliendo diversi punti di osservazione e di ascolto. Ci sono poi gli odori degli ambienti in cui ci si trova, i sapori dei cibi, sempre centrali nella festa popolare e infine la stimolazione tattile, generata dagli innumerevoli contatti che si hanno in queste occasioni in una prossemica che si alimenta in luoghi che non risentono delle costrizioni

a cui gli spazi deputati allo spettacolo sono sottoposti negli eventi della popular music. Si ha poi, soprattutto, una diversa percezione del tempo che determina anche una diversa dimensione dell'ascolto e cioè il tempo metastorico della festa, il tempo che può allungare in maniera indeterminata un'esecuzione, rende consapevoli della funzionalità e delle peculiarità della musica tradizionale che nessuna registrazione, per quanto lunga, può far comprendere: un tempo che, nel suo scorrere, altera la musica stessa per la stanchezza che sopravviene ai suonatori, per il continuo scambiarsi segnali tra di loro e con gli astanti, per le innumerevoli situazioni che, come si può immaginare, si creano in una realtà in movimento e in un momento di sospensione del tempo ordinario. L'ascolto delle musiche tradizionali, quindi, pur contemplandolo, non può prevedere solo un approccio analitico e sarebbe riduttivo intenderlo in questo modo perché si perderebbe totalmente il senso olistico della ricerca etnomusicologica. Analogamente, per fare qualche altro esempio, la presenza in un'osteria di Ardena durante un incontro di poeti a braccio, quella forma di sfida poetica cantata in maniera estemporanea tra due contendenti che improvvisano su dei canovacci, non si può ridurre all'analisi dei canti che si ascoltano, e magari alla loro trascrizione, tale è la quantità di informazioni che giungono all'orecchio e alla vista e che scolpiscono questo tipo di eventi nella memoria di chi ha la fortuna di assistervi e, con la pratica e l'esperienza, aiutano anche a immaginare, con un buon grado di approssimazione, perfino situazioni nelle quali non si può essere fisicamente presenti. E lo stesso si potrebbe dire, per restare nell'ambito degli esempi sopra riportati, se ci si trova in un *pub* inglese dove si cantano ballate tradizionali (con tutto il corredo di interazioni, di imprevisti, di suoni estranei che si può immaginare vi si verifichino), o in una birreria irlandese, dove i musicisti tradizionali si ritrovano ciclicamente per improvvisare, per ore e ore, le musiche dello sconfinato repertorio tradizionale gaelico. È questa, insomma, l'esperienza che le innovative registrazioni di Feld hanno tentato di evocare e che l'antropologo Francesco Marano, impegnato con Feld nella stessa ricerca, ha tematizzato come ciò in cui dovrebbe consistere oggi il compito dell'antropologia culturale e cioè non la semplice connessione mentale tra fatti e cose ma un 'incorpamento' e una 'coimplicazione' tra il contesto e l'individuo che in esso si muove, «perché il contesto è concepito dinamicamente come il risultato delle interazioni che il soggetto dispiega nei confronti di ciò che incontra: forze e poteri sedimentati, tradizioni, regole, leggi, che oltre, certamente, ad avere un potere nei confronti dell'individuo, sono allo stesso tempo manipolati e trasformati»²⁸.

Ecco allora che l'ascolto, stimolando anche gli altri sensi, riguadagna la centralità che gli spetta nell'etnomusicologia e che Tullia Magrini riconosce all'impostazione metodologica di Alan Lomax, rispondendo a chi critica il suo metodo di classificazione dei canti popolari (il *cantometrics*), basato su parametri che prendevano in esame l'organizzazione dei gruppi vocali, il loro livello

²⁸ F. Marano, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi, animali e suoni*, Cd Nota, Udine 2005 p. 43.

di coesione, l'andamento ritmico e metrico dei canti, le caratteristiche formali della melodia, della tipologia di emissione ed altro ancora. Lomax, infatti, pur mirando alla vocalità e non alla musica strumentale, «è riuscito nella difficile impresa di ridimensionare il ruolo fondamentale assegnato fino ad allora alla trascrizione (un'eredità della musicologia comparata e del folclore musicale di cui sembrava difficile liberarsi), per mettere in primo piano il ruolo dell'ascolto ai fini dell'analisi e dunque il rapporto diretto del ricercatore e il suo oggetto di studio, ovvero il mondo sonoro»²⁹.

²⁹ T. Magrini, *Universi sonori*, Einaudi, Torino 2002, p. 107.

Francesca Cireddu

*Riflessioni sulla riformulazione online
dell'esperienza musicale dal vivo*

ABSTRACT

Il presente contributo propone una lettura critica del concetto di *liveness*, inteso non soltanto come co-presenza fisica di performer e pubblico, ma come insieme di pratiche sociali e culturali che articolano l'esperienza musicale. Le trasformazioni introdotte dai media digitali mostrano come le performance online non siano meri surrogati dell'evento dal vivo, ma pratiche autonome con specifica efficacia socioculturale. L'analisi di diversi casi di studio, tratti dalla popular music internazionale e da fenomeni di spettatorialità online in Cina, evidenzia come le esperienze digitali mantengano il valore dell'evento dal vivo quale spazio di partecipazione e condivisione, pur declinandolo secondo logiche e modalità differenziate.

PAROLE CHIAVE: Live streaming, mediatizzazione, esperienza live, Liveness, spettatorialità; Danmaku

ABSTRACT

This paper offers a critical reading of the concept of liveness, understood not merely as the physical co-presence of performers and audiences, but as a set of social and cultural practices through which the musical experience is articulated. The transformations introduced by digital media show that online performances are not simply surrogates of live events, but autonomous practices with specific sociocultural efficacy. The analysis of different case studies, drawn from international popular music and from forms of online audienicing in China, highlights how digital experiences preserve the value of live events as spaces of participation and sharing, while reconfiguring them according to distinct logics and modalities.

KEYWORDS: Live Streaming, Mediatisation, Live Experience, Liveness, Audienicing, Danmaku

Premessa

L'idea di evento musicale 'dal vivo' esiste nella coscienza collettiva da quando, a inizio Novecento, iniziarono a diffondersi le prime tecnologie di registrazione e riproduzione sonora. In effetti, fino all'avvento del fonografo, l'unico modo immaginabile per accedere alla musica era stato quello di essere presente nello stesso luogo in cui veniva eseguita; dunque, non era mai stato necessario doverlo specificare. Grazie ai progressi dell'innovazione tecnologica fu possibile per la prima volta l'ascolto di musica da remoto, modalità pervasiva nei decenni a seguire in virtù dell'emergere di una fruttuosa industria discografica. Questo vale ancor più oggi, nell'epoca dell'informatizzazione e della musica in streaming. Ciononostante, nell'immaginario degli appassionati di musica, la fruizione dal vivo è una modalità a cui si continua ad attribuire fondamentale importanza. Lo dimostra, ad esempio, la ricca produzione di prodotti *live*, come i *live album*, o il fatto che numerose modalità di fruizione da remoto, mantengano nella loro concezione un'idea di essere *live*, come le dirette radio o video (in inglese *live broadcast*) o i *live streaming*¹. Si pensi anche alla costante promessa di aderenza alla realtà nel campo delle innovazioni audio-video ('alta fedeltà'), dove ciò a cui si tende è la restituzione della sensazione di essere presenti ai suoni e alle immagini che si ricevono. Queste forme di fruizione musicale conservano in qualche misura delle caratteristiche che aiutano lo spettatore a ricondurle all'esperienza 'autentica' della musica dal vivo². Tale connotazione di autenticità è generalmente ricondotta a un senso di ubicazione e corporeità, dunque, all'idea che l'esperienza dal vivo implichi che si debba essere fisicamente presenti in uno specifico luogo e in uno specifico momento.

Almeno questo era il presupposto di Walter Benjamin quando esprimeva la sua preoccupazione in merito al rischio che la riproducibilità tecnica rappresentava per l'essenza stessa dell'opera d'arte, manifestata in un unico e «singolare intreccio di spazio e di tempo»³. Dello stesso avviso è Peggie Phelan, la quale in tempi più recenti si è espressa riguardo alla necessità di tutelare un'idea di 'dal vivo assoluto', contro una qualsiasi categorizzazione che non implichi una imprescindibile co-presenza spazio-temporale di performer e pubblico⁴.

Un senso di autenticità è inoltre attribuito ai luoghi adibiti alla musica dal

¹ P. Sanden, *Rethinking liveness in the digital age*, in M.M. Ingalls, D. Trippett (a cura di), *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, p. 404.

² *Ibid.* Per un approfondimento si vedano: A. Bratus, *In-between performance and mediatization: Authentication and (re)-live(d) concert experience*, in «Rock Music Studies», 3, n. 1, 2016, pp. 41-61; *Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella popular music registrata*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, Pavia 2017, pp. 109-130; *As the band hit full throttle. Live event, mediatization and collective identification in popular music concert films*, in R. Adlington, E. Buch (a cura di), *Finding Democracy in Music*, Routledge, London 2020, pp. 164-180.

³ W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 21.

⁴ P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993, p. 146.

vivo, i quali sono adeguati a queste o a quelle pratiche performative e spettacolari e, come queste ultime, sono regolati in base a determinate norme strutturali ed estetiche, o meglio, rispondono a delle logiche di *habitus*⁵. Ciò sta a significare, tra le altre cose, che ci si aspetta generalmente che i facenti parte di una medesima collettività musicale e socioculturale siano istruiti rispetto alle norme comportamentali ed estetiche a cui aderire nella fruizione di un evento di musica dal vivo. In *Performing Rites*⁶, Simon Frith descrive come un buon concerto di musica classica e un buon concerto rock si distinguono, in termini del tutto generali, dalla relativa compostezza, dal silenzio e dall'intensa concentrazione di pubblico e musicisti nel primo caso, e dall'esplosività, dal caos, dalle urla e dal muoversi frenetico dei corpi nel secondo caso.

A tal proposito, Ola Stockfelt parla di *adequate modes of listening*⁷, concetto che riporta al tema dell'ascolto oggetto di questo volume. Stockfelt legge l'ascolto in termini di predisposizione o attitudine: un pubblico che ascolta adeguatamente è un pubblico che sa come porsi di fronte a una performance musicale, che è educato in merito alle norme in cui essa è inserita, e che quindi è responsabile per la sua riuscita tanto quanto coloro che la eseguono: «Adequate listening [...] is a normative part of music genre, in the same way that sounding material is»⁸. Lo studioso sottolinea inoltre come la definizione di cosa sia un ascolto adeguato in determinate situazioni sia inerentemente ideologica. Essa avviene cioè in riferimento a quelle che i membri di determinati gruppi sociali concepiscono come modalità adeguate di relazione e interazione tra gli individui, tra gli individui e le varie espressioni della cultura e tra gli oggetti della cultura e la costruzione di una società⁹.

Un esempio in questo senso è osservato nell'ambito degli studi di popular music in merito alle funzioni normative delle sue varie forme. Queste possono orientare le visioni e l'immaginario di una collettività più o meno omogenea, i cui membri si riconoscono in un insieme di convenzioni che contribuiscono al plasmarsi di un senso di ubicazione e di appartenenza e alla costruzione di un'identità individuale e socioculturale¹⁰.

In tal senso, un evento musicale dal vivo offre, nel tempo del suo svolgimento, uno spazio di incontro e di condivisione. La musica opera nella sua

⁵ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. di G. Viale, a cura di M. Santoro, Il Mulino, Bologna 2001² [ed. orig. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris 1979].

⁶ S. Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford 2002 [ed. orig. Harvard University Press, Cambridge (MA) 1996], p. 124.

⁷ O. Stockfelt, *Adequate modes of listening*, in C. Cox, D. Warner (a cura di), *Audio culture. Readings in modern music*, The Continuum International Publishing Group, New York 2004, pp. 88-93.

⁸ *Ivi*, p. 92.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Si veda: F. Fabbri, *I generi musicali. Una questione da riaprire*, in «Musica/Realtà», 4, 1981, pp. 43-66; *A theory of musical genres. Two applications*, in D. Horn e P. Tagg (a cura di), *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research*, International Association for the Study of Popular Music, Göteborg 1982, pp. 52-81.

durata come un dispositivo¹¹, o meglio come una tecnologia per la socialità in grado di estendere delle importanti attività aggreganti¹². Da questo punto di vista, la riformulazione dell'esperienza musicale dal vivo in un contesto online va intesa prima di tutto come un processo di ri-mediazione, sia dell'esperienza in sé che dei processi che essa stessa media. A partire da questi presupposti, la riflessione all'interno del presente contributo si avvarrà di una sommaria disamina di alcuni tra i principali contributi accademici nello studio della mediatizzazione della musica dal vivo. A questi verranno affiancati alcuni spunti teorici provenienti dagli studi sulla ri-mediazione e l'intermedialità, utili a evidenziare come le abitudini d'uso dei media web, incluse quelle relative alla fruizione di musica dal vivo, vadano osservate e comprese tenendo conto di eventuali specificità microculturali. Questo vuol dire contemplare l'ipotesi che particolari pratiche di spettatorialità online possano esser specchio di azioni socializzanti specifiche dei contesti socioculturali in cui prendono piede. A supporto di tali argomentazioni, verranno proposti degli esempi di casi osservati in contesti d'uso diversi (quello occidentale alla larga e quello cinese), tratti da un'etnografia online da me condotta tra il 2020 e il 2022 intorno alla trasposizione online dei concerti pop-rock.

Esperienza musicale dal vivo e mediatizzazione

Uno dei principali studiosi di *liveness*, Philip Auslander, sostiene che tale dimensione possa essere percepita, o rievocata, in un contesto di musica dal vivo online, quindi in assenza delle 'tradizionali' condizioni di co-presenza spazio-temporale di performer e spettatori. A partire da questa constatazione, lo studioso propone un aggiornamento epistemologico del concetto che renda adeguatamente come la natura della dimensione dal vivo non è da rintracciarsi nella presenza fisica, bensì in una dimensione affettiva: «The emerging definition of liveness may be built primarily around the audience's affective experience. To the extent that websites and other virtual entities respond to us in real time, they *feel* live to us, and this may be the kind of liveness we now value¹³». Successivamente¹⁴, l'autore consolida il proprio punto di vista a partire da una riflessione sul rapporto essere umano-tecnologie informatiche. Qui egli

¹¹ Sul concetto di 'musica come dispositivo', si veda: T. DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 14-16.

¹² Sul concetto di 'tecnologia come estensione' si veda: L. McLuhan, L.H. Lapham, *Understanding Media: The Extension of Man*, The MIT Press, New York 1964. Per l'applicazione di tale concetto in ambito antropologico ed etnomusicologico si vedano: E. Hall, *Beyond Culture*, Anchor, Garden City (NY) 1976; T. Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago 2008.

¹³ P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London 2008, p. 62.

¹⁴ Id., *Digital liveness. A historico-philosophical perspective*, in «PAJ. A Journal of Performance and Art», 102, 2012, pp. 3-11.

chiarisce come l'affermazione contenuta nel passaggio sopracitato, «to the extent that websites and other virtual entities respond to us [...] they *feel* live to us», sta a sottintendere che nella fruizione di una performance online sia il medium – non la performance – ciò con cui viene instaurato un rapporto. È dunque il medium che viene percepito come 'vivo' e che conferisce all'evento una dimensione 'dal vivo'.

Tale prospettiva, trova un parallelo con l'idea di 'volontà di credere' (*will to believe*)¹⁵, secondo cui quando una performance passa attraverso delle tecnologie informatiche può esser percepita come 'reale' – presente – da chi vi assiste. Dunque, lo spettatore instaura un rapporto con il dispositivo che sta utilizzando, e quest'ultimo è tangibile e presente nel suo stesso spazio mentre risponde a degli input. L'evento non è identificato con la performance musicale a cui si sta assistendo, bensì con la pratica digitale che ne permette la fruizione.

A tal proposito, Steve Dixon suggerisce che in tali contesti il concetto di presenza possa esser fatto convergere con quello di 'attenzione', incoraggiando ad andare oltre una concezione di 'presenza' che tenga conto unicamente della corporeità: «[I]t must be remembered within the liveness debate that mere corporeal liveness is no guarantee of presence»¹⁶.

Alla luce di queste considerazioni, Reason e Mølle Lindelof hanno recentemente proposto una lettura della *liveness* che non la considera tanto come dimensione, quanto come esperienza. Secondo tale visione, le qualità 'dal vivo' di un evento non andrebbero rintracciate a partire dalle sue caratteristiche formali, bensì sulla base delle diverse possibili percezioni che si innescano nei singoli in un momento di incontro segnato da una performance: «[W]hat is important about liveness – how and why it matters – resides not in some essential or ontological characteristic of the performance itself, but precisely in the relationship between performance and audience»¹⁷.

Ri-mediazione del 'reale' nell'esperienza musicale dal vivo online

La relazione che si instaura tra pubblico e performance è un dato prettamente percettivo, dunque soggettivo. Per questo motivo, una riflessione sulla *liveness* che la consideri nella sua natura esperienziale comporta il tenere a mente che i meccanismi che ne regolano la riformulazione online attingono plausibilmente a bagagli di memorie individuali. Il singolo utente ha di solito un'idea più o meno chiara di cosa voglia dire partecipare fisicamente – offline –

¹⁵ A. Bratus, *Mediatization in popular music recorded artifacts. Performance on record and on screen*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2019.

¹⁶ S. Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge 2007, pp. 131-132.

¹⁷ M. Reason, A. Mølle Lindelof, *Introduzione*, in M. Reason, A. Mølle Lindelof (a cura di), *Experiencing liveness in contemporary performance. Interdisciplinary perspectives*, Routledge, Abingdon 2017, p. 2.

a un evento di musica dal vivo, e questa è connessa al suo personale vissuto. Nella fruizione di musica dal vivo online, lo spettatore si costruisce delle aspettative sulla possibilità di attuare in una qualche misura una serie di processi 'reali', ovvero attuati nel quotidiano della sua vita offline. Questo reale, con le sue forme e i suoi significati, viene rappresentato dai media tramite processi di mimesi e rivisitazione. Il successo o il fallimento di una rappresentazione del 'reale' può dunque risultare in reazioni di accoglienza o resistenza, dove nella migliore delle ipotesi, più il risultato finale rispetta dei criteri di fedeltà, e più esso restituisce un senso di im-mediatezza¹⁸. È fondamentale sottolineare però che il reale è da intendersi come un costruito socioculturale¹⁹. In altre parole, l'immaginario di un mondo reale non è assoluto, bensì è costruito relativamente a uno specifico contesto culturale. Anche i media, nello svelare le proprie potenzialità d'impiego attraverso il rapporto con i loro utenti, dimostrano di prestarsi a delle costruzioni socioculturali, o meglio, seguendo Lisa Gitelman, si dispiegano in quanto «strutture di comunicazione socialmente realizzate». Con 'strutture' qui sono da intendersi sia le forme tecnologiche che i relativi protocolli d'uso, mentre 'comunicazione' assume il significato esteso di 'pratica culturale' o meglio: «a ritualized collocation of different people on the same mental map, sharing or engaged with popular ontologies of representation²⁰».

Tenendo a mente questi concetti, nelle pratiche spettatoriali online, la realtà a cui si cerca di avvicinarsi è spesso relativa alle dinamiche sociali e aggreganti inscenate dalla musica dal vivo. Negli eventi offline, membri del pubblico e musicisti tendenzialmente inscenano un fitto repertorio di comportamenti condivisi le cui norme sono dettate dalle loro comunità musicali di riferimento e dai loro contesti socioculturali di origine e/o di affiliazione. Per compensare l'impraticabilità di un incontro e un'interazione faccia a faccia, Internet offre una serie di opzioni che, per quanto limitate, permettono più o meno di estendere delle sensazioni di co-presenza, di condivisione e di partecipazione. Tra le più comuni vi sono la possibilità di creare e consultare *forum* e *fanpage* dedicate a musicisti specifici o a generi musicali, la condivisione di materiale audio-video tramite piattaforme streaming, l'organizzazione e la partecipazione a eventi in *live streaming*, l'interazione tramite messaggistica istantanea, la possibilità di commentare gli aggiornamenti di stato di altri utenti e artisti – *post* – nei profili *social*, la condivisione di videoclip musicali *fan-made*, di esecuzioni di brani originali e di cover, ecc²¹. Queste pratiche esulano in buona sostanza

¹⁸ J.M. Larrue, M. Vitali-Rosati, *Media do not exist. Performativity and mediating conjunctures*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2019, pp. 15-16.

¹⁹ D.J. Bolter, R.A. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2000, p. 65.

²⁰ L. Gitelman, *Always already new. Media, history, and the data of culture*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2008, p. 7.

²¹ Tra gli studi sull'*audiencing*, quello di Lucy Bennett mette in luce le dinamiche del coinvolgimento spettatoriale durante gli eventi musicali dal vivo mediati, concentrandosi in particolar modo sull'uso dei social media come estensioni per il *fandom*. Si veda: L. Bennet, *Fandom, liveness and technology*

da una partecipazione musicale nel senso puro del termine²², tuttavia concorrono a tenere in vita l'ecosistema musicale, rientrando a tutti gli effetti nell'accezione di *musicking* coniata da Christopher Small²³.

Come già sottolineato, l'adesione a una piuttosto che a un'altra pratica online è dettata generalmente da norme ascrivibili a diversi stili musicali e performativi; in tal senso, l'elasticità dei media web permette che essi si prestino facilmente a essere personalizzati e adattati in base a diverse esigenze di aderenza al reale. Un esempio di ciò lo si ritrova nel modo in cui, durante la pandemia di Covid-19, diversi servizi per la vendita di biglietti per musica dal vivo si sono reinventati, trasformandosi in piattaforme per la fruizione di concerti in *live streaming*. Tra queste, DICE è un servizio che opera quasi esclusivamente in ambito pop-rock, dunque serve un pubblico più o meno omogeneo, abituato a determinate tipologie di eventi dal vivo. Il 6 giugno 2020, attraverso la nuova interfaccia DICE TV, venne trasmesso un concerto della cantautrice britannica di folk alternativo Laura Marling. Quest'ultima aveva dovuto cancellare il *tour* previsto per quell'anno (i biglietti erano stati venduti e poi rimborsati dalla stessa piattaforma); il concerto in programma per la città di Londra avrebbe dovuto svolgersi nella suggestiva Union Chapel, una chiesa della fine del XIX secolo in stile neogotico spesso impiegata come *venue* per concerti acustici.

Fu questo il luogo da cui venne trasmesso l'evento, uno dei primi, durante il periodo della pandemia, progettati *ad hoc* per le piattaforme streaming. Esso prevedeva una regia minimale, affidata al regista italiano Giorgio Testi, e ovviamente vedeva come sola partecipante Laura Marling, al centro di una pedana posizionata sul pulpito, circondata dalla navata vuota (figura 1).

at *Tori Amos music concerts. Examining the movement of meaning with social media use*, in *Experiencing liveness in contemporary performance*, cit., pp. 48-59.

²² Si fa qui riferimento alla definizione di 'partecipazione musicale' offerta da Thomas Turino, in cui vengono incluse unicamente quelle attività che prevedono la partecipazione attiva di musicisti e pubblico nel realizzare della musica in co-presenza. Si veda: Turino, *Music as social life. The politics of participation*, cit.

²³ «We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the ticket at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance. [...] It covers all participation in a musical performance, whether it takes place actively or passively, whether we consider it interesting or boring, constructive or destructive, sympathetic or antipathetic». Si veda: C. Small, *Musicking. The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 1998, p. 9.

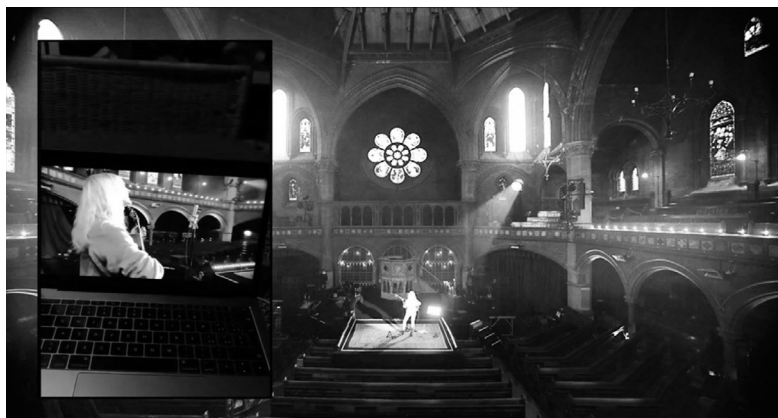


Fig. 1 – Sovrapposizione di due fermi immagine del concerto in *live streaming* di Laura Marling da Union Chapel, Londra (6 giugno 2020).

La foto in sovrapposizione è stata da me realizzata mentre assistevo personalmente al concerto dallo schermo del mio computer portatile

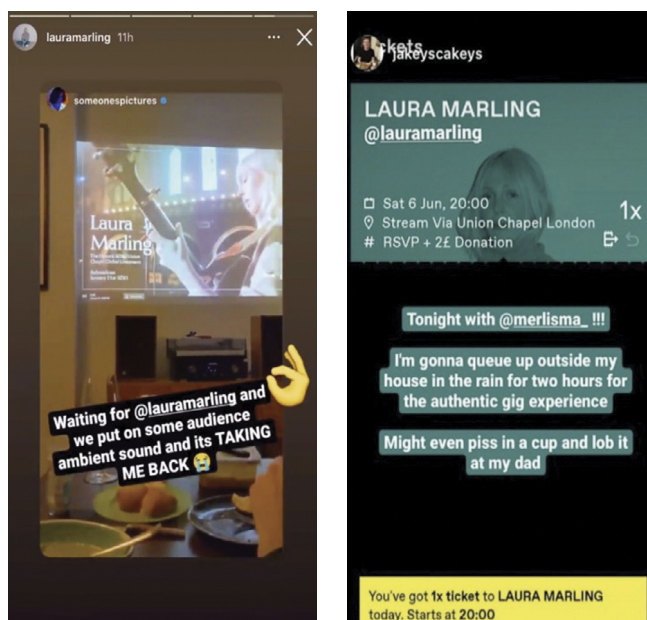
In questa occasione la ricerca di una rappresentazione del reale venne affidata principalmente alla progettazione dell'evento, che prevedeva la vendita di biglietti a tiratura limitata. Tale soluzione venne adottata al fine di ricreare la scarsità che si sarebbe verificata qualora l'evento si fosse tenuto in co-presenza, nonostante di fatto la fruizione online consentisse che a partecipare vi fosse un pubblico potenzialmente illimitato²⁴. Il senso di scarsità contribuisce in generale alla sensazione di unicità di un evento dal vivo: l'urgenza di acquistare un biglietto, l'eccitazione di essere parte di un gruppo circoscritto di privilegiati, sono aspetti integranti dell'esperienza dal vivo nell'immaginario pop-rock. Un dettaglio ancora più rilevante in tal senso riguardò la scelta di trasmettere il concerto in due momenti diversi, tenendo conto rispettivamente dei fusi orari dell'area europea e di quella statunitense (le due aree in cui vennero resi disponibili i biglietti). Va precisato che a essere trasmessa non fu la stessa esibizione preregistrata, bensì si trattò di due distinte esibizioni avvenute in due fasce orarie distinte (la musicista si cambiò addirittura gli abiti). Ovviamente, una volta terminato lo spettacolo non era più disponibile online.

Se, da una parte, i tentativi di simulazione di un concerto offline da parte degli organizzatori puntavano alla rappresentazione virtuale di un senso di scarsità, dall'altra, la ricerca di un'esperienza autentica da parte del pubblico è visibile nell'uso creativo che essi fecero delle tecnologie e dei social media.

La volontà di condividere l'eccitazione per l'attesa prima dell'evento, come

²⁴ Riferimenti a riguardo sono presenti nelle interviste incluse in un articolo pubblicato dalla rivista online IQ: <<https://www.iq-mag.net/2020/07/laura-marling-the-rise-paid-live-stream/>> (ultima consultazione 26.12.2025).

avverrebbe in una situazione ordinaria offline, si vede parzialmente soddisfatta in alcune 'storie' pubblicate sul social network Instagram da alcuni fan di Laura Marling (figure 2-3): un utente, nell'annunciare che in serata assisterà all'evento in *live streaming* della musicista, dichiara, scherzosamente, di avere intenzione di mettersi in fila sotto la pioggia fuori dalla propria abitazione per due ore, così da riprodurre *the authentic gig experience*²⁵; in un'altra condivisione, un fan dichiara di aver installato alcuni effetti sonori di brusio durante l'attesa dell'inizio del concerto. Il fare la fila, così come il brusio del pubblico in sala, contribuiscono per questi due spettatori a generare quella che nella loro esperienza è l'atmosfera di un concerto dal vivo. Il pubblico da casa aveva a disposizione, inoltre, delle *chat box* a lato dello spazio di visione, così da poter condividere commenti con gli altri utenti connessi online prima e durante l'evento.



Figg. 2/3 – Due *screenshot* rappresentanti delle storie Instagram in cui viene condivisa l'eccitazione per il concerto il *live streaming* di Laura Marling

²⁵ L'utente aggiunge inoltre di voler urinare in una tazza per lanciarla addosso a suo padre, probabilmente un'iperbole di quella che lui percepisce essere *the authentic gig experience*, dato che un gesto così sovversivo è più facilmente immaginabile nel contesto, ad esempio, di un concerto punk, piuttosto che durante un'esibizione di Laura Marling, cantautrice indie-folk dalla presenza spiccatamente intimista.

Pratiche spettatoriali del pubblico giovanile online come riflesso di pratiche di socializzazione online

Un altro esempio di spettatorialità online mostra efficacemente come oltre ai fattori di *habitus* e di percezione soggettiva, il retroterra socioculturale giochi un importante ruolo nel plasmare l'uso delle tecnologie destinate alla fruizione di musica dal vivo online. Ciò è visibile in una particolare pratica spettatoriale in uso tra i membri del pubblico giovanile in Cina: il *danmaku* o *danmu* 弹幕 ('cortina di proiettili' o 'messaggi proiettile'). Tale pratica, ereditata dal Giappone all'inizio degli anni 2010²⁶, consiste nella partecipazione attiva e creativa del pubblico online mediante il lancio di commenti sullo schermo (plausibilmente quello di un computer o di un telefono cellulare) che si sovrappongono via via a quelli di altri utenti, finendo talvolta per coprire completamente lo spazio visivo²⁷. L'effetto che si potrebbe ottenere durante la visione di un evento musicale in *live streaming*²⁸ è sostanzialmente quello di non riuscire più a vedere chi si esibisce (figura 4).

Questo, tuttavia, non sembra disturbare gli utenti, i quali utilizzano volentieri i *danmu* per dar espressione ai propri impulsi artistici, favoriti dalla natura pittografica del cinese scritto.

²⁶ Il *danmaku* venne introdotto dalla piattaforma streaming giapponese Niconico nel 2006.

²⁷ Si vedano: A. Fung, Y. Yin, *New productive culture. Shanzhai or second degree of creation?* in J. de Kloet (a cura di), *Boredom, shanzhai, and digitisation in the time of creative China*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 156-160; G. Zhang, *Speed politics of danmu*, in *Realtime. Making digital China*, EPFL Press, 2020, pp. 182-199; Q. Zhang, K. Negus, *Stages, platforms, streams. The economies and industries of live music after digitalization*, in «Popular Music and Society», 2021, disponibile online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2021.1921909> (ultima consultazione 26.12.2025).

²⁸ Si specifica che la pratica del *danmaku* non si limita alla fruizione di musica in *live streaming*; essa si estende a ogni tipo di materiale audio-video, come film, cartoni animati, e ogni genere di trasmissione in streaming.

autrici sostengono che lo stato particolare in cui si trovano gli adolescenti e i giovani adulti cinesi oggi, sradicati dai loro luoghi di origine e dai loro affetti, giustifichi prima di tutto una riscontrata tendenza all'uso spasmodico dei social network. Inoltre, lavoro e studio impegnerebbero buona parte delle giornate di questi giovani, portandoli a trascorrere la maggior parte del loro tempo libero chiusi in casa a navigare sul web, così che i social network divengono i luoghi eletti per una socializzazione che sia facile, a portata di mano³³.

Da questo punto di vista è interessante rilevare come in diverse indagini condotte sugli utenti di piattaforme streaming in Cina l'effetto provocato dai *danmu* viene spesso associato a un concetto chiave molto specifico, espresso in mandarino attraverso il termine *renao* 热闹 (letteralmente 'caldo e rumoroso')³⁴. Questo concetto illustra quali siano per gli appartenenti al contesto socioculturale cinese le condizioni necessarie al realizzarsi di un senso di unione e partecipata allegria: nell'uso quotidiano, *renao* viene associato a momenti di celebrazione dove vi sia la presenza di musiche e danze, al vivace traffico di passanti nelle vie dei centri abitati³⁵, alle folle rumorose, alla caotica convivialità desiderabile durante i pranzi e le cene in compagnia³⁶. Tali condizioni vengono virtualmente restituite agli utenti attraverso la pratica del *danmaku*, la quale simula un senso di presenza e aggregazione, tramite una sorta di brusio grafico. Tale sensazione di collettività è in parte difficile da raggiungere oggi per i giovani cinesi nel quotidiano offline³⁷; per questo motivo i *danmu* si configurano anche come uno strumento per lo scambio umano e per la ricerca di validazione personale.

Al *danmaku* va inoltre ad aggiungersi la possibilità per gli spettatori di attuare delle forme di contributo attivo che simulano altre pratiche piuttosto ri-

³³ Per un approfondimento recente sulle fasce giovanili nella Cina contemporanea si veda J. De Kloet et al., *Boredom, shanzhai, and digitisation in the time of creative China*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.

³⁴ L'associazione tra *danmu* e *renao* si palesa anche in alcuni articoli e in alcuni *post* di utenti cinesi online:

<https://language.chinadaily.com.cn/2016-01/13/content_23060320.htm>;

<<https://finance.sina.com.cn/tech/2021-07-19/doc-ikqcfnc7701989.shtml>>;

<<https://www.woshipm.com/it/5424032.html>>;

<https://weibo.com/2140831452/MyF55xvh5?from=page_1005052140831452_profile&wvr=6&mod=weibotime> (ultima consultazione 26.12.2025).

³⁵ L'espressione *kan renao* (看热闹, letteralmente 'guardare il *renao*') indica l'azione di precipitarsi con eccitazione in mezzo a una situazione caotica per vedere cosa sta accadendo.

³⁶ In Cina, il mangiare da soli è considerato un'attività squisitamente occidentale ed è tendenzialmente malvisto. Si vedano: P. Kornacki, *Rènao. What does it mean to have a good time the Chinese way? An ethnoprismatic exploration of a Chinese cultural keyword*, in A. Duszak, J. Arkadiusz, A. Lenko-Szymanska (a cura di), *East-Asian and Central-European encounters in discourse analysis and translation*, Instytut Lingwistyki Stosowanej WLS, Uniwersytet Warszawski 2017, pp. 57-82; Z. LU, H.H.S. Xia, D. Wigdor, *You watch, you give, and you engage. A study of live streaming practices in China*, in *CHI '18. Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 466, 2018, pp. 1-13.

³⁷ Ge Zhang sottolinea come l'impatto visivo dei *danmu* replichi e attui la forza di una folla in marcia. A tal proposito, spiega come il potenziale collettivizzante dei *danmu* ne giustifichi un frequente controllo da parte degli organismi censori del governo cinese. Si veda: Zhang, *Speed politics of danmu*, cit.

levanti nella cultura cinese. Si veda ad esempio la possibilità di retribuire in diretta chi si sta esibendo: questa azione consiste normalmente nell'invio di somme di denaro o doni simbolici (figura 5) in tempo reale, grazie a specifiche interfacce che consentono di inviare denaro cliccando apposite icone. Appena questo avviene, l'azione è visibile all'eventuale musicista e agli altri utenti online attraverso delle animazioni in sovraimpressione³⁸.

La possibilità di elargire doni in diretta, oltre a facilitare un senso di vicinanza con chi si esibisce online, permette l'attualizzazione di un altro concetto chiave rilevante all'interno della cultura tradizionale cinese, ovvero *guanxi* 关系. Questo termine viene tradotto generalmente come 'relazioni personali' ed è di norma impiegato in riferimento alla creazione di legami fondati sullo scambio di favori³⁹.



Fig. 5 – Screenshot di un evento online organizzato dal collettivo 寻谣计划 il 1° maggio 2020. I cuori che emergono da un pacco regali in sovraimpressione rappresentano i doni elargiti in tempo reale cliccando sull'icona del like

³⁸ Interfacce simili sono state introdotte in occidente tra le funzioni di alcuni social network. Tuttavia, la possibilità di inviare denaro in tempo reale è sfruttata più comunemente per la raccolta fondi in campagne di sensibilizzazione. Si veda ad esempio il *live streaming* di beneficenza organizzato dal musicista britannico James Blake tramite il proprio profilo Instagram in favore della Loveland Foundation il 27 giugno 2020. Le donazioni in tempo reale erano effettuabili cliccando sull'icona del like e venivano visualizzate in sovraimpressione sotto forma di cuori fluttuanti, analogamente a quanto mostrato nell'immagine 5.

³⁹ Si vedano: Lu, Xia, Wigdor, You Watch, *You Give, and You Engage: A Study of Live Streaming Practices in China*, cit.; Z. Xiaoxing et al., *Virtual gifting on China's live streaming platforms. Hijacking the online gift economy*, in «Chinese Journal of Communication», 12, n. 3, 2019, pp. 340-355.

Conclusioni

Entrambi gli esempi riportati rinforzano l'idea che il valore fondamentale della musica dal vivo risiede anzitutto nel suo configurarsi come luogo virtuale di incontro e di condivisione. Come è stato mostrato, il modo in cui il singolo decide di approcciarsi a tali nuove possibilità è dettato da scelte individuali. Queste vengono prese in virtù dell'adesione a prassi e comportamenti individuabili a partire da logiche di *habitus*, prettamente inerenti alle norme e ai codici di un determinato contesto musicale di riferimento e, al contempo, possono incontrare l'esigenza di simulare delle pratiche dalla forte specificità microculturale.

Per gli utenti cinesi, le interfacce per i *danmu* e per l'elargizione di doni permettono loro di replicare dei gesti familiari, connotati culturalmente, mentre condividono il fine comune di ricevere della musica suonata in tempo reale. Inoltre, l'effetto di impronta grafica conferita da tali interfacce permette loro di percepirsi numericamente sullo schermo, come una fitta folla, potenzialmente immensa, di fronte a un evento.

Diversamente, nell'esempio dei concerti in *live streaming* organizzati nel contesto occidentale, il tentativo è quello di restituire l'idea dell'unicità e dell'esclusività di un evento, elementi fondanti dell'immaginario legato alla musica dal vivo nel contesto del pop-rock, specialmente nei circuiti di musica alternativa. I social permettono agli spettatori di estendere la loro necessità di condivisione dell'attesa o di inscenare, in qualche misura, la loro adesione a delle riconoscibili norme comportamentali ed estetiche.

In entrambi i casi, musicisti e pubblico sono presenti, ovvero contribuiscono all'evento con le loro azioni online. Questa è una forma diversa di presenza che, come è stato indicato, si declina piuttosto come 'attenzione'. In realtà, è evidente che la fruizione online implica il rischio di un alto grado di distrazione, poiché consente di essere impegnati in più azioni simultaneamente; tuttavia, questo non rende un evento online meno aderente a un senso di realtà. Di fatto un'esperienza dal vivo offline può essere spesso caratterizzata da una certa dose di *assenza*, lì dove non riesca a catturare l'attenzione del pubblico. Reason e Mølle Lindelof descrivono tale esito come la 'mortalità' (opponendo *deadliness* a *liveness*) di una performance, ovvero il risultato di un non avvenuto contatto tra performer e pubblico: «Deadliness is the product of a failed relationship between performance and audience»⁴⁰.

Non è dunque neanche l'attenzione che definisce un'esperienza dal vivo: essa si realizza ancora una volta nell'incontro, che ci si trovi in una condizione di co-presenza o meno.

Il web offre diverse soluzioni per estendere l'incontro e la condivisione che la musica offre nelle occasioni offline, permettendo il configurarsi di nuove e

⁴⁰ Reason, Mølle Lindelof, *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspectives*, cit., p. 2.

differenziate possibilità. L'evento in *live streaming* non si sovrappone né si sostituisce all'evento dal vivo tradizionale; piuttosto offre un'ulteriore opzione per l'esperienza dal vivo, con delle caratteristiche ben precise e delle modalità partecipative che si adattano al contesto in cui si svolge.

Un approccio di questo genere all'esperienza musicale dal vivo online permette di trascendere possibili posizioni ideologiche ed eventuali preoccupazioni in merito alla necessità di tutelare il settore della musica dal vivo⁴¹. Esattamente come la musica dal vivo non è decaduta con l'avvento della riproducibilità tecnica a inizio Novecento, anzi ha saputo trarre vantaggio dalle nuove tecnologie, potrebbe essere produttivo vedere il web non come una minaccia, bensì come una risorsa per l'implementazione o il supporto dell'esperienza musicale dal vivo.

Un indirizzo di ricerca in questa prospettiva potrebbe permettere di operare nella direzione dello sviluppo di nuove tecnologie e interfacce *ad hoc*, così da ampliare la gamma delle modalità di partecipazione a un evento dal vivo. Questo sempre mantenendo un focus sulla comprensione dell'esperienza musicale come socio-culturalmente diversificata – relativa. Tale approccio promuoverebbe un'analisi delle pratiche spettatoriali su più livelli del sostrato sociale, permettendo di includere nell'equazione anche quelle porzioni di popolazioni dislocate o svantaggiate che spesso rimangono escluse dalle statistiche e dagli studi di settore. Ciò consentirebbe di ampliare gli orizzonti dell'ambito musicologico ed etnomusicologico all'insegna di una maggiore applicabilità, offrendo il proprio prezioso contributo alla realizzazione di esperienze musicali dal vivo sempre più accessibili e inclusive.

⁴¹ Tale preoccupazione era molto diffusa negli anni interessati dalla pandemia di Covid-19 (2020-2022). In quel periodo, l'interruzione di ogni tipologia di evento aggregante aveva portato ovunque al collasso del settore della musica dal vivo, con la conseguenza di un picco di eventi *live streaming*. Se in alcune aree del mondo tale soluzione aveva trovato un buon riscontro, in altre, come in Italia, si era verificata una certa resistenza sia da parte del pubblico che da quella dei professionisti del mondo discografico pop-rock. Un'opinione prevalente, soprattutto nell'ambito delle produzioni indipendenti, sosteneva che affidarsi al *live streaming* avrebbe incentivato una condizione di disparità tra chi possedeva mezzi economici sufficienti da potersi permettere di organizzare delle performance online ben congegnate e chi invece non possedeva tali risorse. Inoltre, si avvertiva l'urgenza di affrontare una serie di importanti questioni burocratiche, le quali riguardavano prevalentemente il riconoscimento e la legittimazione dei *live club* all'interno delle tipologie di ambienti destinati alla fruizione di musica dal vivo da parte del Governo, così che tali strutture, le quali costituiscono la percentuale più alta di ambienti per la musica dal vivo in Italia, potessero avere accesso ai sostegni economici previsti durante il periodo di sospensione delle attività previsto dal decreto anti-Covid (si veda: <<https://www.keeponlive.com/>>, ultima consultazione 26.12.2025). D'altra parte, in un sondaggio della rivista online Rockit.it, il 41% di 14.912 individui dichiarava di non amare i concerti in *live streaming* e solo l'1,6% dichiarava che avrebbe pagato per vederne uno (si veda: <<https://www.rockit.it/articolo/concerti-dopo-covid-19-ricerca-rockit-mi-ami-festival>> (ultima consultazione 26.12.2025).

Ilaria De Sanctis

Ascolto e spazio pubblico

ABSTRACT

A partire dallo studio delle esperienze artistiche contemporanee, il presente contributo intende proporre una riflessione sulle sonorità degli ambienti urbani veicolata da un modo di intendere la percezione acustica e l'ascolto secondo aspetti culturali, affettivi e sensoriali. Per questo motivo si vuole offrire una breve restituzione delle possibilità offerte dalle metodologie di intervento e di attraversamento dei territori, che tengono conto dei processi evolutivi della contemporaneità, tra progresso e scarto. Ridefinire la relazione con i luoghi attraverso un approccio critico alle sonorità e ai temi dell'ascolto permette dunque di rompere la sola visione funzionalista dello spazio, attivando dinamiche collaborative mediate dalla pratica artistica.

PAROLE CHIAVE: pratiche artistiche, paesaggio sonoro urbano, ambiente, installazione sonora, mappe e archivi sonori

ABSTRACT

This paper aims to present a reflection on the sounds of urban environments based on contemporary artistic experiences, according to a new way of considering acoustics and listening in terms of cultural, affective and sensorial aspects. For this reason, it intends to offer a brief overview of the possibilities offered by methodologies of intervention and exploration of territories, which take into consideration the evolutionary processes of contemporaneity, between progress and waste. Redefining our relationship with places through a critical approach to sounds and listening themes therefore allows us to break the functionalist conception of space, activating collaborative dynamics mediated by artistic practice.

KEYWORDS: Artistic Practices, Urban Soundscape, Environment, Sound Installation, Sound Maps and Archives

Genealogie

In più occasioni nei testi di Seth Kim-Cohen e Douglas Barrett¹ viene ri-

¹ Cfr. D. Barrett, *After sound. Toward a Critical Music*, Bloomsbury Academic, New York-London

chiamata un'affinità tra il canone modernista di Greenberg e l'idea di una forma specificamente musicale². Per gli autori questo confronto evidenzerebbe la vicinanza della musica a un principio assoluto di specificità. Solo questa, infatti, adotta una parola (extra-musicale) per definire ciò che irrompe nel suo sistema simbolico ed estetico³. Saranno poi le nuove avanguardie a introdurre l'alea e prediligere il carattere aperto dell'opera, lasciando spazio d'azione all'evento e al rumore. Secondo Kim-Cohen il suono, al di là delle caratteristiche fisiche, trova la sua definizione nello spettro delle condizioni acustiche libere dal ritmo, dall'armonia e dalla melodia, ovvero fuori dai parametri classici dello scandire musicale. In tal senso l'*extra* può definirsi come ciò che sta fuori dalla forma costruita e che, allo stesso tempo, grazie alla dinamica di esclusione, si protrae nella costruzione di propri orizzonti. A differenza delle altre arti, che hanno saputo riconoscersi nelle loro situazioni espanse⁴, l'incontro tra la tradizione musicale e le forme di sperimentazione artistica ha dato origine a un controverso linguaggio, convenzionalmente definito come 'arte sonora'. Da questo limite le pratiche acustiche si sono poi conquistate un territorio a sé, un territorio di margine a metà tra i confini disciplinari. Tuttavia, questo slancio, di cui adesso si ha riconoscimento, ha sempre trovato una certa difficoltà nel delineare il proprio momento di origine. Per questo motivo, l'idea di un'arte puramente sonora solleva diversi interrogativi riguardo sia il tempo che il luogo in cui ebbe inizio. Parafrasando Kim-Cohen⁵: non è forse impossibile dire con precisione da dove è nata l'espansione della musica? Dagli *Intonarumori* di Russolo? da Cage? Dall'operazione del '66 di Neuhaus fuori Times Square? Si tratterebbe piuttosto di 'espansioni', ovvero di storie di contaminazioni, riconducibili a molteplici snodi e più dimensioni narrative che hanno, nel tempo, contribuito a far entrare il sonoro all'interno delle espressioni artistiche al pari di altri *medium* ancora. Scrive Germano Celant sulla problematicità di una definizione strettamente lessicale: «La questione dell'intreccio tra arte e suono at-

2016 e S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2009. Per una lettura di questi aspetti si veda anche l'interpretazione che ne dà L. Pisano in *Nuove Geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017, pp. 34-51, sul confronto tra tradizione musicale e avanguardia artistica.

² Ci si riferisce alla teoria esposta nel volume di E. Hanslick (*Il bello musicale*, ed. it. Aesthetica edizioni, Palermo 2020).

³ Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, cit., pp. 39-40.

⁴ Si veda ancora Kim-Cohen: «One could easily argue that sound art, as a discrete practice, is merely the remainder created by music closing off its borders to the extra musical, to any instance of *parole* that could not be comfortably expressed in the *langue* of the Western notational system. [...] Sound art is art that posits meaning or value in registers not accounted for by Western musical systems. Unlike sculpture, and to a lesser extent, cinema, music failed to recognize itself in its expanded situation. Instead, it judged the territory adopted by the expansion as alien and excluded it *tout de suite*. The term 'sound art' suggests the route of escape, the path of least resistance available to this errant practice. The gallery-art world, having already learned the trick of expansion and the assimilation of once-excluded modes, proved a more hospitable homeland for much of the sound practice of the late 1980s, 1990s, and 2000s» (*ivi*, pp. 107-108).

⁵ Cfr. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, cit., p. 108.

traversa in realtà tutta la vicenda artistica dal XVII secolo a oggi come aspirazione a tematizzare uno spazio o un territorio sensoriale non rispondente alla tradizione occidentale e alle sue schematiche coordinate»⁶. Pertanto, parlare in senso stretto di una ‘arte del suono’, ovvero di una ‘somma’ di linguaggi, vorrebbe dire, secondo il critico, ridurre quel flusso sperimentale e multiforme tipico invece della ricerca contemporanea. Dunque, il dialogo tra le discipline è da leggere, per Celant, come un altro ampliamento da collocare anch’esso nel campo della cultura intermediale. È così che la connessione tra arte e suono – evidenziata linguisticamente nell’uso distinto dei due termini – favorisce allo stesso tempo la creazione di «uno spazio dell’erranza e dello scambio» mantenendo però stretta la garanzia di «una fluttuazione e un transito libero»⁷ tra questi due territori.

Suono e ambiente

Una linea di indagine di quelli che vengono definiti come *sound studies*, nata su eredità della spinta apportata dalla disciplina dell’*acoustic ecology*, coincide con lo studio del rapporto tra suono-spazio e suono-ambiente. Un’ulteriore recente tendenza, generata da una riflessione critica sull’evoluzione della città e sulla perdita dei nostri ambienti naturali, può essere inquadrata sotto la categoria di *ecological sound art*⁸. Essa può essere considerata come un movimento nato all’interno della ricerca sonora contemporanea, che si misura con diverse metodologie e prassi quali la *soundwalk*, la registrazione in presa diretta e i numerosi processi di archiviazione dei suoni in via di scomparsa. Questa definizione è utile per riflettere su come molte delle nuove pratiche derivino da una ripresa dei vecchi temi dell’ecologia acustica, ora esposti all’urgenza di elaborare gli effetti della crisi climatica e dell’inquinamento dei mercati. Guardando già agli esiti del progetto di Murray Schafer, è possibile affermare che la ricerca delineò una prima rigidità dei suoni industriali in contrasto con gli ambienti naturali. Dunque, se anche allora era urgente l’esigenza di avvicinarsi al valore dell’ecologia, cosa fare adesso per stimolare una nuova riflessione sulla sonorità degli spazi urbani? La tesi che sorregge il presente scritto ritrova nella dinamica dell’ascolto una chiave multidisciplinare privilegiata attraverso cui leggere il nostro tempo, utile per rimanere – come scrive Giorgio Agamben a proposito del contemporaneo – coscienti in quella posizione interna al buio, ma allo stesso tempo estesa con lo sguardo al di fuori del proprio buio, nel ten-

⁶ G. Celant, *Art or sound. Dal plurilinguistico al multisensoriale* in *Art or sound*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada Ca’ Corner della Regina, 7 giugno – 8 novembre 2014), a cura di G. Celant, Milano 2014, p. 461.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. Gilmurray, *Ecological sound art* in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, a cura di M. Bull, M. Cobussen, Bloomsbury Academic, New York-London 2021, pp. 449-458.

tativo di oltrepassare la condizione di crisi⁹. Dallo scritto di Schafer¹⁰ appare evidente come i suoni ad alta definizione siano un riflesso delle gerarchie economiche, in tal senso l'opposizione tra urbano e non-urbano, rumore e pace, non può non richiamare la condizione subalterna di benessere e povertà, epicentro e margine, ma anche di territorio libero e antropizzato. Tale contrasto è presente, in piccola scala, nel nostro ambiente familiare cittadino, ma si può estendere, in larga scala, nel confronto tra i Paesi industrializzati con quelli a sussistenza locale. I suoni 'ad alta definizione' sono quindi nei confini, nei luoghi cosiddetti 'poveri', dove l'industria è poco sviluppata o del tutto assente. Non a caso questa distinzione – *lo-fi/hi-fi* – nasce solo in seguito all'incurSIONE dei rumori meccanici nello spettro uditivo naturale. Di fatto, si è posta attenzione sull'inquinamento sonoro quando i ritmi incalzanti dei sistemi produttivi occidentali sono divenuti tanto problematici da coprire tutto l'insieme dell'apparato acustico naturale. La domanda da porsi e da inglobare nelle nostre pratiche allora è: cosa succederà ai paesaggi dopo questa ultima evoluzione del modello capitalista? Come ridefinire un rapporto empirico e sensoriale con l'ambiente a partire da un approccio critico al *soundscape*? Capovolgendo l'idea che le città siano solo luoghi di produzione o specchio delle ambizioni funzionaliste, è possibile interrogare il paesaggio sonoro tentando di udire e di pensare non solo i rumori e i segni antropici del progresso, ma soprattutto i vuoti, i residui (gli scarti, gli esiti) di tale evoluzione.

A partire dalla definizione di acustemologia proposta da Steven Feld, si è iniziato a intendere l'ascolto «as a knowing-in-action»¹¹, in altre parole, come una conoscenza 'in' azione, come un esperire con e attraverso l'udibile. Per questo, riferita agli ambienti, la pratica dell'ascolto può esser utilizzata per riorientare il rapporto con gli spazi e con le relative ecologie. In primo luogo, una riflessione critica sul *soundscape* è stata affrontata dall'antropologo Tim Ingold, il quale rivendica un'unità dei percorsi sensoriali oltre ogni separazione estetica tra gli strati (della vista, dell'udito), paragonando il suono alla luce e assegnando agli occhi e alle orecchie una funzione di mediazione con il mondo esteso e stratificato in cui si è immersi¹². A partire da queste prospettive, più recentemente la studiosa Usue Ruiz Arana apre alla possibilità di un ascolto ambientale veicolato, oltre che da quella uditiva, anche dalla componente sensibile e affettiva, che passa dalla dinamica relazionale e cognitiva¹³. La teoria dell'*affective listening* rappresenta una modalità profonda di connessione tra un soggetto e

⁹ Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, p. 16.

¹⁰ Cfr. R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, trad. it. Ricordi, Milano 2022.

¹¹ S. Feld, *Acoustemology* in *Keywords in sound*, a cura di D. Novak, M. Sakakeeny, Duke University Press 2015, p. 12.

¹² T. Ingold, *Against soundscape* in *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, A. Carlyle (a cura di), Double Entendre, Paris 2007, pp. 10-13.

¹³ U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes. A Guide to Listening for Landscape Architecture and Urban Design*, Routledge, New York-London 2024.

il contesto di partecipazione, rimodellando la dimensione del paesaggio non solo come disegno statico, ma secondo corrispondenze corporee, esperienziali e gradi di connessione con la memoria o con i significati che possono discendere dall'attraversamento pratico dell'urbano¹⁴. Riferito ai territori contemporanei, l'ascolto della città può esser quindi veicolato da una visione che tiene conto di un rilievo personale e soggettivo, utile per aprire a canali multiformi, composti e alimentati da una riflessione sull'eredità storica, industriale e, talvolta, coloniale. Scrive su questo aspetto Leandro Pisano:

appressarsi attraverso la pratica dell'ascolto ai territori, agli spazi, agli ambienti prelude alla possibilità di 'sentire' i processi liberali di esclusione negli spazi urbani, periurbani e rurali. In questo senso, il suono svela la propria potenza epistemologica in prospettiva postcoloniale, portando in emersione le dinamiche asimmetriche di possesso ed accumulazione, di esclusione e marginalizzazione costruite dal sistema capitalista¹⁵.

Usare il suono come strumento di conoscenza permette dunque di sollecitare altre domande che coinvolgono direttamente i flussi residuali: ovvero le comunità, le società del margine, le periferie e le geografie non-occidentalizzate. Ad esempio, sempre richiamando Feld, la ricercatrice Anja Kanngieser si serve della nozione di acustemologia per analizzare le geografie politiche e studiare i processi di urbanizzazione nelle città in rapida crescita nel Bengala occidentale, sottolineando il mutamento e la contaminazione sonora dei luoghi a seguito di dinamiche di territorializzazione apportate dall'industria e dell'impatto che questa ha nella percezione di un luogo decentrato ancora rurale¹⁶. O ancora, nel progetto di ricerca *Recomposing the City* di Gascia Ouzounian, Sarah

¹⁴ *Ivi*, pp. 31-48.

¹⁵ Pisano, *Nuove geografie del suono*, cit., p. 66.

¹⁶ *Ivi*, pp. 60-69. Pisano collega la ricerca di Kanngieser alla traiettoria di indagine che vede nel suono l'incarnazione dei flussi materialisti, economici e sociali. È inoltre interessante osservare come, secondo l'analisi di S. Voegelin proposta nel saggio *Sonic Methodologies of Sound*, presente nel già citato volume *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, i *sound studies* si dividono in due macroaree, ovvero tra le teorie che ne affrontano gli aspetti concettuali e quelle che ne esplorano la materialità: «The recent turn towards sound in art, theory, cultural studies, philosophy, anthropology, etc., as well as in technology and science fields, has developed on at least two parallel tracks. These tracks are split by methodological and ideological distinctions, between those who seek to understand sound on its own terms, to reach the knowledge of its invisible flow, and those who accommodate sound within conventional (visual) knowledge frames. Those, in other words, that pursue an epistemological assimilation of the invisible into the seen, and those that try to grasp sound despite and against the visual bias and vocabularies. Examples of this distinction are most clearly articulated between theorists who follow a non-cochlear/conceptual path for sound studies or who seek to establish an auditory cultural studies within which sonic artefacts, occurrences, and their contexts and technologies are subject to a cultural rather than a material study (for example, Seth Kim-Cohen, Jonathan Sterne, Michael Bull) and those whose theories and ideas pertain to listening and hearing the material itself, in relation to its virtual flow or its affective power (for example, Christoph Cox, Marie Thompson, Steven Goodman)» (p. 270).

Lappin e John Bingham-Hall l'attenzione è posta sugli echi delle voci perdute, sull'amplificazione dell'acustica che si riflette negli edifici abbandonati (in particolare nella città di Beirut) e nei relitti industriali, o sui rumori degli incessanti programmi di ricostruzione nati in seguito alle parentesi post-belliche o ai grandi piani di ripresa e di riqualificazione¹⁷. Ancora sempre Ruiz Arana – nell'introdurre il concetto di *affective listening* – propone di concentrarsi sulle estetiche della biodiversità, come quelle derivate dai paesaggi selvatici post-industriali, combinando l'ascolto della sfera pubblica in relazione al progetto incolto della natura con l'esperienza o i ricordi passati di chi vive e ha vissuto quegli spazi¹⁸.

Anche secondo Salomé Voegelin¹⁹, per ottenere un'esperienza concreta che non 'afferra' i luoghi, che non li categorizza solo all'interno dei processi di *mapping* ma che li apre a stimoli sensoriali, sarebbe necessario ripartire e sollevare un processo generativo fatto di connessioni più vaghe e sottili, che risiedono nell'effimero²⁰ e nei 'margini' delle categorie già scritte. In tal senso la richiesta (più che l'idea) sarebbe quella di iniziare a spostare l'attenzione fuori dal *logos*, e cioè fuori dalla sola spinta analitica, problematizzando invece l'acustica e l'ascolto nella forma di istanza culturale. Seguendo l'interpretazione che ne dà l'artista e teorico del suono Brandon LaBelle, il termine 'ascolto' restituisce l'insieme delle condizioni fisiche, corporee e immateriali che riverberano nello spettro uditivo della vita collettiva: elementi complessi e stratificati abili a far «risuonare nello spazio un diverso sistema di valori»²¹, aprendo sì alla costruzione ma anche alla de-istituzione di una o più egemonie. Quindi l'ascolto evidenzia una serie di condizioni relative al contesto situazionale, manifestando una performatività implicita dei sistemi comportamentali, tra allineamento con un sistema di norme, orientamento e opposizione. Così interpretata, la percezione acustica si estende oltre la capacità fisiologica di sentire un suono, interessando piuttosto le politiche di cura, di impegno e di partecipazione dei corpi agli spazi della città. Richiamando le visioni di Barrett e Kim-Cohen, sulla possibilità di istituire una teoria del suono in termini concettuali, LaBelle esprime la volontà di usare l'ascolto come *medium* relazionale e spaziale. Interpretare la percezione acustica a partire dagli aspetti sociali permette dunque di tener conto di un fare e di un'azione collettiva composta dai riverberi degli spazi liminali, delle alterità culturali, di genere e di specie. Egli parla, infatti,

¹⁷ Si rimanda al sito <<https://www.recomposingthecity.org>> (ultima consultazione 26.12.2025) e alla pubblicazione di G. Ouzounian, *Stereophonica. Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2020, in particolare ai capitoli 7 e 8.

¹⁸ Cfr. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes*, cit., p. 45.

¹⁹ Cfr. Voegelin, *Sonic Methodologies of Sound*, cit., pp. 275-276. Il riferimento dell'autrice è alle teorie del margine riportate dalle estetiche post-umaniste, ad esempio di Rosi Braidotti.

²⁰ Cfr. Voegelin, *Sonic Methodologies of Sound*, cit., p. 270.

²¹ B. LaBelle, *Giustizia acustica. Ascoltare ed essere ascoltati*, trad. it. Nero edizioni, Roma 2023, p. 19. Per una lettura più approfondita si rimanda all'originale *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*, Bloomsbury, New York-London 2021.

di 'giustizia acustica' come l'esigenza di ri-distribuire i termini di attenzione a partire dalle voci minori, oppure da quei territori che si abitano nella quotidianità e di cui si può avere nuova consapevolezza attivando un grado più alto di percezione corporea²². Rieducato secondo i principi dell'acustica, il 'corpo sonico'²³, così descritto, si muove nello spazio alla ricerca di una città diversa in cui esso stesso è mediatore emotivo del paesaggio sonoro. Qui l'orecchio può sollevare un appello all'immaginazione storica per integrare la lettura dell'ambiente con quello che vi è sepolto al suo interno²⁴. Riprendendo le parole di LaBelle, «l'acustica va dunque considerata non solo in termini di suono e di udibilità, ma piuttosto come un'esperienza dell'ascolto e del suono in senso più ampio». Essa inizia a manifestarsi «come un paradigma di pensiero, un fondamento epistemologico»²⁵ che si pratica per muovere il sottile e i frammenti dei nostri ambienti. «L'atto di ascoltare, quindi, va oltre il semplice udire», ma – afferma l'artista – coinvolge «la capacità di sintonizzarsi e risintonizzarsi, di bilanciare e riequilibrare le forme e le forze attraverso cui siamo rappresentate e partecipiamo alla rappresentazione»²⁶.

Pratiche

Secondo Francesco Menegat²⁷ la disciplina stessa del *soundscape* include competenze percettive da estendere secondo metodi che possono includere, oltre alle pratiche del *field recording* e del *soundwalking*, un approccio più ampio al tema dell'ascolto che, ad esempio nelle arti, la compositrice Pauline Oliveros affronta nella pratica del *deep listening*²⁸. Riferita al *soundscape* questa prospettiva si affianca al concetto di ascolto allargato, che considera le risposte sonore di una molteplicità di corpi (animali, biodiversi, tecnologici) e propone di dare attenzione all'*agency*, allargando dunque il dato fonografico a una pluralità di stimoli apparentemente nascosti dai rumori urbani dominanti²⁹. Infatti, alla base della distinzione di Schafer si mantiene il riferimento alla prima fase della

²² Il riferimento qui è a LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Columbia University Press, New York and London, 2010.

²³ B. LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Columbia University Press: New York and London, 2010, p. 105.

²⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 105-107. Si riporta l'originale: «The auditory then may lend dynamic appeal to the historical imagination to not only fixate on archival pages, but to supplement such reading with a sense for what is buried within, for history is also made concrete through initial articulations, interactions, frictions, and the vibrations of bodies, voices, movements, and their expressiveness», p. 108.

²⁵ LaBelle, *Giustizia acustica ascoltare ed essere ascoltati*, ed. it. Nero edizioni, Roma 2023, p. 33.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ Cfr. F. Menegat, *Soundscape: elementi per un approccio plurale e collaborativo* in «Osservatorio MUSIC», 21, n. 1, 2020.

²⁸ Di P. Oliveros si veda l'edizione italiana di *Deep listening. La pratica sonora di una compositrice*, ed. it. Timeo, Palermo 2023.

²⁹ Cfr. Menegat, *Soundscape: elementi per un approccio plurale e collaborativo*, cit.

rivoluzione industriale e, come sottolinea Menegat, a un'immagine ancora romantica del ruolo della natura. In questo senso, l'idealizzazione verso gli ambienti acustici rurali deriverebbe da un modello di sviluppo tipicamente europeo e dai «tratti etnocentrici»³⁰, poi applicato come metro valutativo su territori multiculturali come proprio il Nord canadese. Quanto all'inquinamento e al problema della prevaricazione del rumore, nella visione offerta da Marcel Cobussen sarebbe necessario rivalutare oggi l'impatto che la teoria del paesaggio sonoro ha avuto in quasi più di quarant'anni³¹. Così piuttosto che aspirare alla riduzione dei rumori inquinanti – all'interno di un mondo che sembra accelerare anziché riconsiderare i mercati secondo una logica non-estrattiva – sarebbe più interessante promuovere una nuova vicinanza rispetto l'ecologia acustica: «So, what could and what should be the role of artists on the way towards a new sonic ecology?»³².

Proseguendo su questa direzione, Jordan Lacey³³ ritiene che oltre una prima, seconda e terza fase del *soundscape* (riconducibili rispettivamente al *WSP* negli anni Settanta, al *Positive Soundscape Project* negli anni Duemila e all'istituzione del *Soundscape Approach* nella seconda metà degli stessi) si possa tratteggiare una quarta fase operativa mediata da interventi artistici e installativi, che prendono carico dei processi di pianificazione urbana attraverso la creazione di opere audio connesse ai territori a cui sono destinate. La tesi, approfondita anche nel suo libro *Sonic Rupture*³⁴, intende riconfigurare l'esperienza sensoriale dell'ambiente a partire dalla 'rottura' con gli imperativi funzionalisti, pur riconoscendo il rumore predominante dell'inquinamento, ma cercando di diversificare i luoghi a partire dagli stimoli relazionali. La proposta di Lacey è quindi quella di riconsiderare la vecchia definizione di *soundscape* in favore di un'implicazione che prevede da un lato la dinamica dell'affettività e dall'altro gli stimoli ambientali dati dalle categorie estetiche. Secondo l'autore quindi, si può parlare di *affective sonic ecologies* ovvero di una gamma di impulsi sonori riflessi nei corpi grazie ai quali ripristinare una connessione più autentica con i luoghi. In questo contesto, la creazione di installazioni sonore può inoltre favorire la dinamica di rottura. Già l'esperienza di Neuhaus a Time Square, afferma Lacey, costituisce un esempio noto di mediazione, che in quel caso veniva veicolato dalla tradizione della musica sperimentale e dai principi del-

³⁰ *Ivi*, p. 10-11.

³¹ Cobussen, *Noise, sounding art, and urban ecology*, Conference paper, 46th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Hong Kong 2017 <<https://hdl.handle.net/1887/3250210>>.

³² *Id.*, *Towards a 'New' Sonic Ecology*, presentation of the conference *The Role and Position of Sounds and Sounding Arts in Public Urban Environment*, Leiden University, 29-30 November 2016, p. 13.

³³ J. Lacey, *Thoughts towards a Fourth Phase of Soundscape Research: (re)merging quantitative and artistic practice*, Conference paper, 48th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Madrid 2019.

³⁴ *Id.*, *Sonic Rupture. A Practice-led Approach to Urban Soundscape Design*, Bloomsbury Academic, New York-London 2016.

l'elettroacustica³⁵. Altri due aspetti che si ritrovano nella creazione di installazioni sonore urbane possono risiedere, secondo questa analisi, nell'enfatizzare i principi della risonanza, come nei lavori del collettivo *O+A* di Bruce Odland e Sam Auinger³⁶, o nell'esaltazione dei suoni elementari da parte delle sculture sonore di Harry Bertoia. Tuttavia, per abbracciare la visione 'rigenerativa' degli spazi avviata dall'elemento acustico, sarebbe necessario, come afferma Cobussen, provvedere non tanto alla creazione di un progetto estetico da 'immettere' all'interno dell'urbano, ma far fronte alla garanzia di una continuità: alla cui base vi è la formulazione di un rapporto sincero e autentico con il territorio da parte degli artisti e l'impegno di una riflessione più profonda sulla natura dell'ambiente. Non a caso egli parla di due grandi visioni relative alla città di oggi, da un lato vi sono i promotori di città ad alta tecnologia, con sistemi innovativi e *hi-tech* che rispondono ai criteri di progresso e sostenibilità e, dall'altro, vi sono coloro che mettono in discussione la predominanza di questi piani chiedendosi se saranno mai a 'misura d'utente'³⁷. Convivere con la «città sonora», come la definisce, significherebbe riattivare le dinamiche di partecipazione e di ascolto, i principi di risonanza, ma anche i processi d'azione comunitaria fondati sull'interazione con il contesto, talvolta mediati (come sostiene Elena Biserna) da pratiche di occupazione, di camminata e di conquista dei luoghi pubblici, come nel caso dell'azione di Giuseppe Chiari condotta per la rassegna *Campo Urbano*³⁸.

Infine, Leandro Pisano propone un ulteriore modello di interazione con i territori legato alla creazione di mappe acustiche intese come archivi collettivi e comunitari. Tale modello tiene conto dei mutamenti dello spazio secondo un confronto con le nuove sonorità apportate dalla modernità o dagli squilibri del cambiamento climatico, e può includere tracce passate su come la città era o 'suonava'. Allargare l'ascolto analitico secondo un processo critico, permetterebbe di rivalutare l'uso della cartografia, affiancando all'iniziale utilità della mappatura dei siti residuali – come «città fantasma, cimiteri sepolti, miniere in disuso e campi vuoti»³⁹ – una conoscenza plasmata dall'interazione con i territori, che sia in grado di decostruire la prospettiva 'estrattiva' e quantitativa in favore di un grado 'vitale' dato dalla collaborazione con le comunità⁴⁰. Se-

³⁵ Id., *Sound Installations for the Production of Atmosphere as a Limited Field of Sound*, in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., pp. 315-325. Sulla divisione nei tre approcci si rimanda invece al testo, dello stesso autore, *Sonic Placemaking: Three approaches and ten attributes for the creation of enduring urban sound art installations* in «Organised Sound», 21, n. 2, 2016, pp. 147-159.

³⁶ Il collettivo è citato anche nell'analisi di R. Belgiojoso, *Costruire con i suoni*, FrancoAngeli, Milano 2009, che rappresenta una prima guida per un approccio pratico alla costruzione di spazi urbani sensoriali attraverso i principi dell'acustica.

³⁷ Cobussen, *Towards a 'New' Sonic Ecology*, cit., pp. 9-10.

³⁸ Cfr. E. Biserna, *Ambulatory Sound-Making: Rewriting, Reappropriating, 'Presencing' Auditory Spaces*, in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., pp. 297-314.

³⁹ Pisano, *Nuove geografie del suono*, cit., p. 73.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 71-119.

guendo questa prospettiva, alla costruzione di archivi collettivi potrebbero aggiungersi processi di recupero delle testimonianze orali, ovvero delle voci dirette degli abitanti, alimentando così il processo di risemantizzazione dei luoghi alla luce di un valore esperienziale e relazionale. In conclusione, si può concordare con Pisano che: «quando una narrazione di un territorio e delle sue memorie viene declinata ad un livello acustico, attraverso il richiamo a diverse storie disperse nel tempo e nello spazio, un'intera comunità può essere coinvolta in questo processo, riattivando un approccio sonoro al territorio stesso e generando la possibilità di confrontarsi con la storia secondo un'altra prospettiva, che consenta di leggerne i suoi lati nascosti»⁴¹. Il ruolo dell'artista può quindi essere quello di favorire una connessione emotiva con lo spazio, spostando l'attenzione dai suoni dominanti (quelli industriali legati alla produttività) a quelli più nascosti e forse per questo anche più preziosi.

⁴¹ *Ivi*, p. 98.

Leonardo Barbierato

*L'ascolto di musica improvvisata
come forma di attivismo ecologista*

ABSTRACT

Il nostro modo di conoscere il mondo è largamente influenzato dalla relazione che stabiliamo con esso attraverso i nostri sensi. In questo contesto di riferimento, che è al tempo stesso politico, sociale e culturale, la percezione riveste una funzione fondamentale ponendo gli artisti come agenti di cambiamento attraverso le loro opere, veicolando nuove modalità di percezione. Questo articolo si concentra sull'ascolto immersivo e su come questo sia adottato da alcuni artisti contemporanei, soprattutto *sound artist* e musicisti, in quanto mezzo sovversivo per proporre un cambiamento che, partendo dal livello culturale, investa anche quello sociale e politico. Nello specifico si evidenzia come alcune particolari caratteristiche della musica improvvisata stimolino una modalità di ascolto molto simile a quella che avviene nella *soundscape composition* e in che modo l'ascolto di queste performance abbia un potenziale attivistico ed ecologico, in particolare collocando, l'ascolto stesso, all'interno della cornice concettuale della teoria dei sistemi complessi.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione, ascolto, attivismo, ecologia del suono, ecologia ambientale, teoria dei sistemi

ABSTRACT

Our way of knowing the world is largely influenced by the relationship we establish with it through our senses. In this frame of reference, which is at once political, social, and cultural, perception plays a fundamental role, placing artists as agents of change through their works, by conveying new modes of perception. This article focuses on immersive listening and how it is adopted by some contemporary artists, especially sound artists and musicians, as a subversive means to propose a change that, beginning at the cultural level, also extends to the social and political spheres. Specifically, I intend to highlight how certain characteristics of improvised music stimulate a mode of listening very similar to that found in soundscape composition, and how the listening of these performances carries both an activist and ecological potential, particularly when listening itself is framed within the conceptual context of complex systems theory.

KEYWORDS: Improvisation, Listening, Activism, Sound Ecology, Environmental Ecology, Systems Theory

Introduzione

L'atto dell'ascolto riveste in generale una funzione centrale in diverse aree, basti pensare alla sua importanza per l'ontogenesi della nostra specie e lo sviluppo della comunicazione: la voce emette solo quello che l'orecchio può sentire¹. Più nello specifico, l'ascolto dell'ambiente che ci circonda ha la sua rilevanza in disparati ambiti. Per poter ascoltare la perpetua improvvisazione che avviene nel nostro 'paesaggio sonoro', di cui possiamo fare esperienza quotidianamente, dobbiamo essere disposti ad una modalità di ascolto consapevole, attiva e re-attiva², per molti versi simile a quello che Pauline Oliveros descrive come *deep listening*³.

Questo tipo di ascolto sottintende qualcosa di diverso da una serie di risposte neuro-fisiologiche ad uno stimolo fisico, presuppone una sorta di tensione relazionale che trascende il sentire acustico per giungere alla comprensione di qualcosa di nascosto. Quando 'si tende l'orecchio', significa che abbracciamo la potenzialità di captare una fitta trama di eventi sonori provenienti da un soggetto diverso da noi. Questo tipo di apertura, di accettazione e di curiosità, che sta alla base dell'ascolto attivo, riesce a mettere l'ascoltatore in risonanza con il contesto in cui si trova, incarnando quello che Jean-Luc Nancy accosta a un diapason⁴, ed è proprio in questa risonanza, in questa tensione relazionale che si cela la potenzialità dell'ascolto come atto politico. L'apparentemente semplice fatto di mettersi in ascolto di un ambiente, nella sua imprevedibilità, ci conduce verso inaspettate complessità di pensiero, rendendo permeabile la barriera che divide il soggetto dal contesto in cui si trova. Secondo Hildegard Westerkamp, la fluidità di questa inter-relazione tra esterno e interno, tra soggetto e ambiente, è al tempo stesso personale e universale. Da qui, di là delle polarizzazioni, il viaggio dell'ascolto comincia⁵.

Il legame tra arte e politica è già stato studiato da prospettive storiche⁶, filo-

¹ A. Tomatis, *L'orecchio e la voce*, Bastini&Castoldi, Milano 1997, p. 144; W. Coppola, *L'effetto Tomatis e l'emissione vocale sotto orecchio elettronico*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, 2018, p. 38.

² A. McCartney, *Meaningful Listening Through Soundwalk*, in *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*, 2012 (<http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_mccartney.pdf>, ultima consultazione 28.12.2025).

³ P. Oliveros, *Sonic Meditations*, Smith Publications American Music, Sharon 1971.

⁴ J. Nancy, *Listening*, Fordham University Press, New York 2002, pp. 16-17.

⁵ H. Westerkamp, *The Practice of Listening in Unsettled Times*, Keynote Address at Invisible Places 2017, Sound Urbanism and Sense of Place, São Miguel Island, Azores, Portugal, 2017 (<https://hildgardwesterkamp.ca/writings/writings-by/?post_id=61&title=the-practice-of-listening-in-unsettled-times>, ultima consultazione 28.12.2025).

⁶ C. Bishop, *Introduction: Viewers as Producers*, in Ead. (a cura di), *Participation: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Ventures Limited, London 2006, pp. 10-17.

sofiche⁷, sociologiche⁸ e antropologiche⁹. Lo sviluppo dell'attivismo artistico, o artivismo, si inserisce in questa cornice teorica e coinvolge diverse pratiche artistiche con l'obiettivo di raggiungere consapevolmente cambiamenti sociali e politici¹⁰. Nel campo della musica e della sound art, l'ascolto si rivela un mezzo privilegiato per veicolare riflessioni e per portare all'attenzione problematiche di ordine sociale, politico ed ecologico. In questo contesto, l'ascolto non è soltanto un atto percettivo, ma diventa un dispositivo capace di generare una trasposizione disciplinare e di rifiutare un'autonomia estetica, abbandonando l'arte in nome dell'arte e aprendo dialoghi con altri ambiti del sapere e dell'azione¹¹. Brian Holmes definisce questo movimento 'tropismo'¹², intendendolo come una spinta verso l'extra-disciplinarietà. Tale processo non solo produce effetti sul mondo sociale e politico, ma si riflette anche sul campo artistico stesso, in una sorta di feedback cibernetico in cui l'opera influenza a sua volta chi la crea.

Se l'ascolto può essere considerato come atto politico, che ruolo hanno l'improvvisatore e il *sound artist*? In un contesto di crisi ecologica e cambiamenti ambientali¹³, l'artista come può essere un potenziale agente di cambiamento culturale? Come vedremo molti artisti e artivisti, nel campo dell'eco-acustica e della *soundscape composition*, hanno lavorato proprio sull'ascolto per enfatizzare le connessioni tra il fruitore e l'ambiente, riflettendo sull'importanza della biodiversità e sul contrasto alla crisi climatica.

Come ascoltare l'ambiente

Il legame tra la musica e il contesto ecologico in cui è creata è storicamente documentato e alcuni studi mostrano chiaramente come diverse pratiche musicali fiorite in disparate aree geografiche e culturali siano associate all'ecologia del luogo. Talvolta l'associazione avviene tramite mimesi dei suoni naturali,

⁷ B. Holmes, *Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions*, in G. Raunig, G. Ray (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, May-FlayBooks, London 2009, pp. 53-61.

⁸ K. Tucker, *Workers of the World, Enjoy!: Aesthetic Politics from Revolutionary Syndicalism to the Global Justice Movement*, Temple University Press, Philadelphia 2010.

⁹ I. Bargna, *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e resistenza*, in «Antropologia», 11, 2011, pp. 75-106.

¹⁰ V. Trione, *Artivismo: arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino 2022. P. Bronfman, R. Alvares, *Youth 'Comparsas' in Valparaíso (Chile): Artivism, Performativity and Repertoire of Ecological Political Action*, in «Youth and Globalization», 4, n. 2, 2023, pp. 259-279.

¹¹ E. Kirkkopelto, *Abandoning Art in the Name of Art*, in M. Schwab (a cura di), *Transpositions – Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Leuven University Press, Leuven 2018, pp. 33-40.

¹² Holmes, *Extradisciplinary Investigations*, cit., p. 2.

¹³ La lotta al cambiamento climatico è il 13° obiettivo dell'agenda ONU 2030, in considerazione delle tre dimensioni dello sviluppo sostenibile – economico, sociale ed ecologico – per costruire società pacifiche nel rispetto dei diritti umani.

come avviene nel caso dei vocalizzi *katajjak* in Alaska¹⁴, che nascono dall'imitazione dei suoni emessi dalle foche, o del *overtone throat-singing* di Tuva¹⁵, legato all'acustica di alcune cascate e fiumi, oltre a rappresentare un legame animistico con il luogo di creazione. Anche la costruzione di alcuni strumenti, come l'arpa eolica e l'*hydraulis* nell'antica Grecia¹⁶, mostra legami con la sonorità del luogo. Nello sviluppo della musica europea, queste associazioni sono legate alle evocazioni della natura e alla risposta emotiva dell'uomo ad essa¹⁷. Come facilmente intuibile, il progresso tecnologico e la possibilità di poter registrare i suoni hanno portato su un altro livello la connessione tra creazione di musica ed ecologia: i suoni ambientali diventano materiale sonoro direttamente fruibile per la composizione. Da questa idea sono nati, nel corso del Novecento, diversi approcci alla creazione di musica, dalla *musique concrète* alla *soundscape composition*. In particolare proprio quest'ultima sembra aver cominciato a incarnare alcuni principi di artivismo a livello seminale, specie attraverso la sua tendenza a risvegliare le coscienze sull'ascolto dell'ambiente circostante, studiando gli effetti dell'ecologia acustica sui comportamenti di una popolazione¹⁸, e con l'idea di provocare una reazione di contrasto all'inquinamento acustico¹⁹.

Raymond Murray Schafer, pioniere del mondo *soundscape*, nel corso della sua vita si è concentrato sulla lotta all'inquinamento acustico in più direzioni. Alcuni suoi libri si articolano proprio sull'ascolto inteso come mezzo per accrescere la consapevolezza dei suoni che arrivano dall'ambiente che ci circonda. Schafer propone la definizione di rumore come «sound signal which interferes. Noise is the destroyer of things we want to hear»²⁰. Prendendo in considerazione un altro senso, la vista, la barriera anatomica delle palpebre rappresentata un modo per schermarci da stimoli visivi indesiderati. Non esiste una barriera equiparabile per proteggere il nostro udito, quindi Schafer propone, attraverso una serie di esercizi di cui tratta nei suoi testi, di sensibilizzarci nei confronti di questi stimoli, di filtrarli in modo consapevole²¹, di analizzare le reazioni che possiamo avere in risposta ad essi e promuovere ambienti acustici più salutari²².

I *soundscape* indirizzano l'ascolto verso l'ambiente che li circonda, cercando

¹⁴ M. Burtner, *Climate Change Music: From Environmental Aesthetics to Ecoacoustics*, in «The South Atlantic Quarterly», 2017, pp. 145-171.

¹⁵ T. Levin, *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music and Nomadism in Tuva and Beyond*, Indiana University Press, Bloomington 2006.

¹⁶ Burtner, *Climate Change Music*, cit., pp. 145-171.

¹⁷ J. Gilmurray, *Ecoacoustic: Ecology and Environmentalism in Contemporary Music and Sound Art*, PhD Thesis University of London, London 2018.

¹⁸ B. Truax, *Handbook of Acoustic Ecology*, Cambridge Street Publishing, Cambridge 1999.

¹⁹ R.M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books 1977; H. Westerkamp, *Soundwalking*, in A. Carlyle (a cura di), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, Double Entendre, 2007, p. 49. Id., *Listening and Soundmaking: a Study of Music-As-Environment*, Simon Fraser University, Vancouver 1988.

²⁰ Schafer, *Ear Cleaning*, Clark & Cruickshank, Toronto 1967.

²¹ *Ibid.*

²² Id., *When Words Sing*, Brandon Music Unlimited, Scarborough 1970.

di individuarne suoni caratteristici (*soundmarks*), suoni di sottofondo (*keynotes*) e suoni in primo piano (*signals*). In pratica l'ascolto dell'ambiente diventa un processo simile all'ascolto della musica: la corrente *soundscape* ci propone di ascoltare il contesto come un brano musicale. Un modo per arrivare a esperire l'ambiente in questa prospettiva sono le pratiche di *soundwalking* e di *sonic meditations*.

Per *soundwalk* si intende un'esplorazione acustica di un luogo attraverso l'atto del camminare, nel quale la fonte principale di informazioni è percepita mediante l'ascolto. Pur essendo una pratica formalizzata in seguito alla nascita della corrente *soundscape*, le passeggiate sonore hanno un legame già con i *dérive* urbani che i *flaneur*²³, artisti di correnti d'avanguardia degli anni '50 del Novecento come Internazionali Letteristi e Internazionali Situazionisti, utilizzavano per alimentare la loro creatività²⁴. Infatti, in entrambi i casi, le passeggiate diventano uno strumento estetico, politico, creativo e sovversivo. Tra i primi *soundscape*, Westerkamp è forse quella che più esplicitamente utilizza la *soundwalk* come mezzo creativo, registrando con un dispositivo portatile il paesaggio sonoro nel quale si immerge, processo che è nominato *field-recording*. Westerkamp utilizza questa tecnica per amplificare suoni deboli avvicinando il registratore alla fonte sonora, col fine di rendere l'ascoltatore consapevole di questi suoni che normalmente sono mascherati dall'inquinamento acustico²⁵. Al di là del fatto che la *soundwalk* sia registrata o meno, guidata o libera, di gruppo o individuale, l'inizio della passeggiata è segnato da una decisione conscia di ascoltare e di dedicare l'attenzione all'ascolto per definire e orientare il percorso. Questo ascolto può essere di diversi tipi: soggettivo, ossia mettere in luce le relazioni tra i suoni del nostro corpo e quelli dell'ambiente; storico, confrontare i suoni ascoltati con quelli uditi in passato in quello stesso posto o in luoghi simili; evocativo, concentrarsi sulle sensazioni e emozioni che emergono in risposta ai suoni ascoltati; politico, riflettere su quali suoni sono ubiqui, quali sono più nascosti, quali hanno il sopravvento e qual è la fonte sonora che li emette²⁶. Chi pratica una passeggiata sonora impara a pensare un luogo in modo diverso rispetto a quanto avviene nella vita quotidiana, associando consapevolmente i suoni al contesto socio-culturale in cui sono prodotti²⁷. Vorrei qui mettere in evidenza come la *soundwalk* insegni ad ascoltare in modo diverso i suoni ambientali e li metta in relazione al movimento. L'ascolto in questo contesto è estremamente dinamico per più ragioni: vi è una continua oscillazione del focus da un'attenzione e una consapevolezza inclusiva di tutto

²³ Termine coniato già nell'Ottocento, quando le trasformazioni urbane hanno condotto Charles Baudelaire a porre le basi della figura del *flaneur* e del rapporto tra individuo e spazio urbano in trasformazione.

²⁴ G. Debord, *Theory of Dérive*, Actar, Barcellona 1956.

²⁵ A. McCartney, *Performing Soundwalks for "Journées sonores, canal de Lachine"*, in G. Giannachi (a cura di), *Performing Nature: Explorations in the Ecology and the Arts*, Peter Lang, Bern 2005, pp. 217-233.

²⁶ Id., *Soundwalking and improvisation in Improvisation, Community and Social Practice website*, <<http://www.improvcommunity.ca/>>, 2010, pp. 1-5 (ultima consultazione 28.12.2025).

²⁷ Id., *Meaningful Listening*, cit.

l'ambiente ad un'accortezza più puntuale e circoscritta verso una singola e poco percepibile fonte sonora; inoltre, il movimento fisico dovuto all'atto del camminare conferisce un dinamismo dovuto al fatto che vi è un perpetuo cambiamento del paesaggio sonoro.

Mentre nella prima corrente *soundscape*, intorno agli ultimi decenni del Novecento, si consolidava l'idea di ascoltare i paesaggi sonori come composizioni musicali, dal primo decennio degli anni Duemila emerge una tendenza diversa: l'ascolto dell'ambiente è concepito come se fosse una performance di musica improvvisata, valorizzando il dinamismo e la variabilità già accennati²⁸. Nei più recenti studi il percorso della camminata non è pianificato rigidamente come uno spartito di un brano musicale composto, ma consiste in una struttura modificabile a seconda degli stimoli, come accade in un'improvvisazione jazz in cui il *lead sheet* rappresenta un'indicazione che può essere modificata a seconda delle interazioni che avvengono e dell'*interplay* tra i vari musicisti. I cambiamenti del paesaggio acustico possono essere molteplici, repentini e imprevedibili, come anche le direzioni e la forma che assume la camminata. Elementi aleatori e stocastici, dalle condizioni meteorologiche, stagionali agli interventi di componenti biotiche dell'ecosistema in cui si è immersi, orientano la nostra camminata e influenzano il nostro ascolto. L'ascolto e la camminata si riflettono l'uno nell'altra e sono in relazione agli stimoli ambientali sonori. L'ambiente sonoro non è un'entità fissa e cristallizzata in una forma immutabile, bensì è un sistema attivo e re-attivo. L'incertezza e l'imprevedibilità, come vedremo in seguito, creano un parallelismo tra ascolto nel *soundscape*, nell'ecoacustica e nella musica improvvisata. Esempi che testimoniano questo nuovo approccio nelle passeggiate sonore sono forniti da Andra McCartney, che, nel corso del suo *Soundwalking Interactions Project*²⁹, ha coinvolto musicisti improvvisatori come Rainer Weiss, Malcolm Goldstein e Kathy Kennedy. In questi studi è emerso che l'ascolto definito come *improvisational listening* incentiva la partecipazione e rende più evidente il ruolo dell'audience:

Listening in soundwalks needs to be active, imaginative, dynamic and attendant to the requirements of the moment, similar to the listening of improvising musicians. [...] Participants in soundwalks and soundwalk-inspired experiences and installations can be encouraged to use improvisational tactics to respond to sound immediately and imaginatively, deepening their listening experience. This focus on listening draws attention to the important role of the audience³⁰.

²⁸ McCartney, *Soundwalking and improvisation*, cit. p. 1.

²⁹ McCartney, D. Paquette, *Walking, Listening, Speaking – The Soundwalking Interactions Project*, in J.-P. Thibaud, D. Siret (a cura di), *Ambiances in Action - International Congress of Ambiances*, International Ambiances Network, Montreal 2012, pp. 189-194.

³⁰ McCartney, *Soundwalking and improvisation*, cit. p. 4.

Negli stessi anni in cui si sviluppa la *soundscape composition*, Pauline Oliveros elabora una modalità di ascolto che definisce *deep listening*, ricca di spunti teorici rilevanti³¹. Sebbene Oliveros orienti questa tecnica verso una meditazione acustica (*sonic meditation*) e verso una dimensione di guarigione legata a un sentimento di accettazione e condivisione degli individui che ne prendono parte più che verso un'inclinazione artistica o ambientalista, è tuttavia interessante ai fini di questo articolo la dinamica relazionale che emerge dal *deep listening*. Uno degli obiettivi centrali di queste meditazioni è la *sonic awareness*, ossia la capacità di mantenere un'attenzione prolungata ai suoni dell'ambiente, che richiede una costante apertura all'ascolto sia globale che puntuale, in modo analogo a quanto avviene nella pratica del *soundwalking*. Alcuni esercizi proposti da Oliveros si concentrano inoltre sulle suggestioni che questo ascolto provoca dentro di noi, spronandoci a immaginare suoni interiori in risposta agli stimoli ambientali e successivamente riprodurli³². Nelle meditazioni collettive si assiste così, attraverso la pratica, a un progressivo dissolvimento delle barriere tra soggetto e oggetto, nonché tra performer e audience. Tale dinamica può essere interpretata come affine al pensiero complesso e alla cibernetica, in quanto favorisce la consapevolezza di essere elementi inter-relazionati e interagenti all'interno di un contesto attivo e reattivo.

Dall'inizio del Millennio fino ad oggi, molti compositori e *sound artist* hanno preso coscienza che i problemi di carattere ambientale vanno ben oltre quelli di preservazione dell'ecologia acustica. Reputo che la tendenza archivistica dei *soundscape* a raccogliere e conservare suoni in via di estinzione assomigli, forse pericolosamente, a quella che in biologia è definita *ex-situ conservation*, ossia il conservare specie a rischio in ambienti protetti. Già nel 1993 il compositore Francis Dhomont aveva sottolineato come preservare suoni di ecosistemi a rischio in pellicole di poliestere fosse ben poco ecologico e non avrebbe salvato le specie dall'estinzione³³. Su una linea analoga, Hildegard Westerkamp ha osservato che il campionamento di un ambiente non contribuisce alla sua salvaguardia e non può essere considerato un atto ecologico in senso proprio³⁴.

Questa potenziale idiosincrasia nasca dall'ambiguità con cui è usato il termine 'ecologia'. Oggi si riconoscono differenti approcci ecologici e non è scontato che l'ecologia del suono coincida con l'ecologia ambientale. È pertanto necessario assumere un atteggiamento non pregiudiziale rispetto a questa relazione. Paesaggi sonori hi-fi possono essere associati a disastri ambientali. Una foresta distrutta può essere silenziosa, avere un'ottima acustica. Gregg Wagstaff ha discusso am-

³¹ Oliveros, *Sonic Meditations*, cit.

³² *Ivi*, vedi meditazione XIII e XIX.

³³ F. Dhomont, *To Our Fellow Electroacousticians To Come (Maybe)*, in «Musicworks», LV, Perth, 1993, p. 31.

³⁴ H. Westerkamp, *Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology*, in «Organised Sound», 7, 2002, pp. 51-56.

piamente questa tematica, mettendo in evidenza come l'ecologia acustica promossa dai *soundscape* sia troppo fonocentrica e proponendo ai *sound artist* di considerare l'ecologia sociale, politica e ambientale oltre a quella acustica³⁵.

Anche Tim Ingold si pone in linea a queste osservazioni, sottolineando la necessità di evitare un ascolto ambientale chiuso ad altre forme di percezione e proponendo un approccio multisensoriale³⁶.

Molti artisti-attivisti contemporanei hanno risposto a questi appelli, mettendo al centro del loro lavoro l'ecologia ambientale e ponendo le basi per una nuova corrente artistica da alcuni definita come 'ecoacustica'³⁷. Si tratta di un campo multidisciplinare, come spiega Brian Pijanowski, in cui varie forme di ecologia si integrano con bioacustica, tecnologia e psicoacustica³⁸. L'ascolto in questa nuova corrente artistica è uno sviluppo del modo di ascoltare delle correnti che abbiamo trattato in precedenza. La caratteristica che sembra pervadere l'ascolto in questa disciplina è l'*immersivity*. David Monacchi definisce l'*immersivity* come «the idea that the user and the work of art are not separate entities, but rather parts of a spatial/perceptual continuum that the artwork itself establishes»³⁹. Quest'implicazione causa, sempre secondo Monacchi, quattro caratteristiche: l'affievolirsi del confine tra soggetto e oggetto; l'emergere dell'interattività, per cui l'audience influenza l'opera d'arte; la *site-specificity*, ossia l'inclusione del contesto in cui è localizzata l'opera; la caduta dei confini temporali, dunque opere che sono soggette al passare del tempo ma senza un vero inizio e una vera fine⁴⁰.

L'*immersivity* è l'esito di un'integrazione delle modalità di ascolto delle correnti di fine Novecento e inizio Millennio analizzate sopra: la *site-specificity* è una caratteristica cardine dell'ascolto che avviene nelle passeggiate sonore, che sono modellate proprio dal contesto ambientale. La ricerca della dissoluzione del muro soggetto-oggetto e fruitore-opera d'arte è invece un aspetto fondamentale della *sonic meditation* e del *deep listening*.

La natura partecipativa ed esperienziale dell'ascolto immersivo ha una forte inclinazione attivistica, in quanto può fornire un efficace metodo di apprendimento e di sensibilizzazione che la scienza occidentale non è in grado proporre da sola, e proprio in questa volontà di creare un legame tra arte e scienza

³⁵ G. Wagstaff, *What is Acoustic Ecology's Ecology?*, in «Sonic Arts Network Journal of Electroacoustic Music», 9, 1998, pp. 4-7. G. Wagstaff, *Quale ecologia per un'ecologia acustica?* in A. Colimberti (a cura di), *Ecologia della musica*, Donzelli, Roma 2004.

³⁶ T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movements, Knowledge and Description*, Routledge, Londra, 2010, pp. 136-137.

³⁷ Gilmurray, *Ecoacoustic: Ecology and Environmentalism*, cit.

³⁸ B. Pijanowski, A. Farina, S.H. Gage, S. Dumyahn, B. Krause, *What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science*, in «Landscape Ecology», 26, 2011, pp. 1213-1232.

³⁹ D. Monacchi, B. Krause, *Ecoacoustics and its Expression through the Voice of the Arts: An Essay*, in A. Farina, S.H. Gage (a cura di), *Ecoacoustic: the Ecological Role of Sounds*, Wiley, Hoboken 2017, pp. 297-312.

⁴⁰ *Ibid.*

fiorisce la ricerca artistica di molti artisti che operano nel campo dell'ecoacustica. Il ruolo del compositore diventa quello di costruire sistemi musicali in grado di incentivare un ascolto che ci porti a godere della complessità e della bellezza dei suoni naturali⁴¹. L'intento attivistico delle opere è sottolineato dagli stessi artisti: Monacchi ha espresso proprio di voler stimolare la consapevolezza ecologica necessaria a evitare quella che sarebbe la sesta estinzione di massa⁴². Ma in che modo?

Un primo esempio si trova nel suo progetto *Fragments of Extinction*, in cui i suoni da lui registrati in alcuni ecosistemi sono accompagnati dalle immagini degli spettrogrammi relativi all'ambiente in cui sono stati registrati. Questo rende possibile al fruitore di seguire visivamente quello che sta ascoltando, in modo simile a quanto accade quando segue uno spartito musicale. Questo aspetto, secondo l'artista Katharine Norman, ricrea una *connectedness* tra fruitori e opera d'arte che risulta politicamente e metaforicamente efficace⁴³. In alcune performance, Monacchi esegue improvvisazioni all'interno della sua installazione, curandosi di trovare un equilibrio armonico e di frequenze che non sia invasivo all'interno della nicchia ecologica⁴⁴.

Sulla stessa strada sembra essersi mossa la *sound artist* Leah Barclay con il suo progetto *Biosphere Soundscapes*: una serie di residenze in cui artisti e scienziati collaborano per stimolare e studiare la consapevolezza ecologica sul cambiamento climatico basata sull'ascolto dell'ambiente⁴⁵. Una forte differenza con quanto avviene in *Fragments of Extinction* è la modalità con cui questo ascolto è stimolato: infatti Barclay fa leva sul *community engagement*, ossia coinvolge, in workshop e esperimenti, gli abitanti del luogo in cui sta svolgendo la ricerca. In questi studi, il processo innescato dall'artista si estende ben oltre i tempi dei workshop e delle sue installazioni/performance, ma permea la mente della comunità e crea connessioni creative. Come riporta Barclay⁴⁶, molte persone che hanno partecipato a *Biosphere Soundscapes* hanno continuato a sviluppare progetti artistici e a riflettere sulle tematiche ecologiche anche dopo la conclusione della ricerca.

The project was designed to inspire creative place making and the development of socially engaged creative networks by employing local artists from across the disciplines of writing, sound, new media, and community cultural development to lead new pro-

⁴¹ D. Monacchi, *Eco-Acoustic Compositions* [CD liner notes], EarthEar, Albany (New York) 2008.

⁴² Monacchi, Krause, *Ecoacoustics*, cit. p. 307.

⁴³ K. Norman, *Listening Together, Making Place*, in «Organised Sound», 17, 2012, pp. 257-265.

⁴⁴ D. Monacchi, *Recording and Representation in Eco-Acoustic Composition*, in J. Rudi (a cura di), *Soundscape in the Arts*, Notam, Oslo 2011, pp. 227-250.

⁴⁵ L. Barclay, *Listening to Communities and Environment*, in «Contemporary Music Review», 36, 2017, pp. 143-158.

⁴⁶ Id., *Sonic Ecologies: Exploring the Agency of Soundscapes in Ecological Crisis*, in «Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology», 12, 2013, pp. 29-32.

jects. [...] The common feedback from the majority of participants revolved around how collaborative creativity made people feel more connected, and using technology together gave them confidence about developing projects and ideas independently⁴⁷.

Altri artisti, come Alice Eldridge, Matthew Burtner, Bernie Krause, Andrea Polli e John Luther Adam, solo per citarne alcuni, stanno esplorando questi territori artistici con progetti differenti. Comparare le loro opere, sebbene meritevoli di approfondimento, devierebbe il focus di questo articolo. Quello che è interessante in questa sede è il fatto che l'ascolto, in tali contesti, sia inteso per lo più come pratica collettiva, dinamica, immersiva e partecipativa. In queste opere, tendenzialmente, non si mira a rappresentare la crisi ecologica e ambientale, ma a creare relazioni a diversi livelli per prendere coscienza dell'impatto che abbiamo e che potremmo avere sull'ambiente. Che si tratti di inter-relazioni tra fruitore-opera o artista-fruitore, vi è un cambiamento da un regime rappresentativo/estetico a uno politico. L'ascolto diventa un mezzo per permettere di percepirci come parte di quella "mente ecologica" che emerge dall'interazione tra i vari elementi dell'ecosistema di cui siamo parte⁴⁸.

L'improvvisazione ecosistemica

Alcuni *soundwalker*, come ho accennato precedentemente, hanno recentemente iniziato ad ascoltare l'ambiente come se fosse una performance improvvisata piuttosto che una composizione scritta. Questo tipo di ascolto valorizza la spontaneità e l'adattamento ai contesti acustici e ambientali. Sebbene ogni esecuzione musicale contenga elementi di improvvisazione, influenzati dall'acustica, dallo strumento e dall'interpretazione⁴⁹, è possibile distinguere gradi diversi di libertà tra musica scritta e improvvisata. Piuttosto che come un dualismo, composizione e improvvisazione possono essere intesi quali un continuum di sfumature⁵⁰.

Secondo la *Field of Musical Improvisation Theory (FMI)* di Cobussen, le performance di musica improvvisata possono essere viste come sistemi complessi in cui alcuni elementi che ne fanno parte interagiscono utilizzando l'ascolto consapevole come chiave d'accesso. Ogni elemento porta il suo contributo

⁴⁷ Barclay, *Listening to Communities and Environment*, cit. pp. 150-151.

⁴⁸ G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977.

⁴⁹ M. Cobussen, *The Field of Musical Improvisation*, Leiden University Press, Leiden 2017. P. Hopkins, *Amplified Gesture. An Introduction to Free Improvisation: Practitioners and Their Philosophy*, Samadhisound, London 2009; B. Nettl, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, in «The Musical Quarterly», 60, 1974, pp. 1-19; U. Eco, *The Poetics of the Open Works (1962)*, in Bishop, *Participation*, cit., pp. 20-40.

⁵⁰ B.E. Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; B. Nettl, *Thoughts on Improvisation*, cit.

esperienziale e performativo e, come in tutti i sistemi complessi, ogni piccolo cambiamento può provocare un esito enormemente differente⁵¹.

Gli elementi considerati sono molteplici e non tutti interagiscono per mezzo dell'ascolto. Se includiamo nel sistema improvvisativo il luogo in cui avviene la performance, gli strumenti ed elementi fisici, quali la temperatura e l'umidità, appare evidente che l'ascolto sia solo una delle modalità di interazione. Concentrandoci, per ora, solo sulla componente umana, il processo di *decision-making* che gli improvvisatori mettono in atto durante le performance, è sicuramente basato sull'abilità di ascoltare attentamente⁵². La capacità di rispondere in modo attento agli stimoli sonori porta l'artista improvvisatore a considerare ogni input, che arrivi dall'ambiente, dai fruitori, da altri musicisti o dalla resistenza che lo strumento musicale oppone, come opportunità musicale che l'improvvisatore stesso può decidere se raccogliere o meno. Attraverso l'ascolto, l'improvvisatore immagina e reagisce a uno stimolo ed emette una risposta che confluisce all'interno della performance-sistema complesso, provocando reazioni e stimoli che altri elementi, se ascoltano consapevolmente, sono liberi di utilizzare. Queste dinamiche sono emerse chiaramente anche nei workshop di musica improvvisata, come RAPPLab6 nell'ambito del progetto internazionale RAPPLab⁵³, tenutosi al Conservatorio Santa Cecilia di Roma (marzo 2023), in cui i partecipanti hanno sperimentato quanto l'improvvisazione sia legata alle inter-relazioni⁵⁴. Siffatta esperienza, alla luce di tutte le variabili delle componenti che ingloba, si manifesta in un'interazione sinergica tra i vari elementi, e attraverso quelle che possono essere definite come «integrating diversified methodologies»:

– the 'flat hierarchy' which promotes participants involvement through a decentralized decision-making process. The idea is that well-trained / motivated participants will be more creative when they are directly involved in the decision-making process made by self-organising teams/groups/ensembles or rotating team leaders/conductors.

[...]

– the 'focus group discussion' used to collect the Lab6 results through the group interaction. This provides feedback regarding the 'conscious improvisation' experience through the cooperative

⁵¹ Cobussen, *The Field of Musical Improvisation*, Leiden University Press, Leiden 2017. D. Borgo, *Sync of Swarm. Improvising Music in a Complex Age*, Routledge, New York 2005.

⁵² I. Monson, *Say Something – Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

⁵³ <<https://www.rapplab.eu/>> (ultima consultazione 28.12.2025).

⁵⁴ <<https://www.researchcatalogue.net/view/1673421/2108203>> (ultima consultazione 28.12.2025).

learning strategy in which small groups of participants work together on a common task⁵⁵.

Si può già intuire, dalla «flat hierarchy» e dalla «focus group discussion» il potenziale politico della performance di musica improvvisata se pensata e ascoltata in questo modo. L'attivismo, che qualcuno direbbe celato, ma in realtà attestato, dietro questa modalità di ascolto e di interazione consapevole può essere declinato in diversi modi. Per prima cosa vorrei citare degli studi che illustrano come l'ascolto dell'improvvisazione influenzi l'esperienza di chi ne prende parte. In un esperimento condotto da Clément Canonne⁵⁶, si evidenzia come le persone ascoltino in modo differente lo stesso brano a seconda che gli si dica che è un'improvvisazione o una composizione. Le differenze non sono dovute al fatto che il brano abbia caratteristiche estetiche differenti alle loro orecchie, bensì al fatto che gli ascoltatori sovrimpongano allo strato estetico uno strato etico e relazionale, nell'ascolto improvvisativo, che non prenderebbero in considerazione se ascoltassero musica scritta. Sapere che il brano ascoltato è improvvisato orienta le aspettative dell'ascoltatore. Facendo un esempio concreto: nel caso dell'ascolto di musica composta, l'imperfezione è giudicata negativamente, mentre se la stessa imperfezione è ascoltata come parte di un'improvvisazione, allora viene accolta come parte inevitabile del processo generativo della performance e associata a concetti etici e relazionali come l'assunzione del rischio da parte dell'improvvisatore, la spontaneità, l'*interplay* e la resistenza opposta dallo strumento. È possibile che questa differenza dell'ascolto sia dovuta anche a una differenza ontologica⁵⁷, ma vorrei concentrarmi ora su come questo modo di ascoltare presenti in sé già un elemento ecologico e attivistico.

Come un ecosistema, l'improvvisazione mostra dinamismo, relazioni in continuo mutamento e non lineari tra i vari elementi che si organizzano e riorganizzano costantemente in risposta a stimoli sonori, portando ad emergere nuove e mutevoli strutture e proprietà:

The FMI can be regarded as an ecosystem as it is composed of dynamically interacting parts, including humans (the bodies and minds of the musicians), the communities they make up (bands, ensembles, and other more or less ad hoc cooperatives), and the non-living components of their environment (instruments, space, acoustics, etc.)⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ C. Canonne, *Listening to Improvisation*, in «Empirical Musicology Review», 13, 2018, pp. 2-15.

⁵⁷ L. Brown, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 54, 1996, pp. 353-369.

⁵⁸ Cobussen, *The Field of Musical Improvisation*, cit., p. 83.

Se si considera l'ecologia come la definisce il biologo Ernst Haeckel, ossia come la relazione tra gli organismi e l'ambiente in cui si trovano⁵⁹, gli isomorfismi tra questi due sistemi sembrano permettere trasposizioni concettuali da uno all'altro⁶⁰ e reputo che un approccio alla ricerca orientato in questa direzione possa fornire stimoli sia a livello artistico, sia sul piano politico. Proprio partendo da queste premesse, alcuni improvvisatori stanno esplorando nuovi modi di concepire e praticare l'improvvisazione.

David Rothenberg, clarinettista jazz e filosofo, sta effettuando ricerche di comunicazione inter-specifica in cui improvvisa con specie animali differenti, in particolare usignoli e megattere. Nei suoi studi⁶¹ è evidente come non solo il suo modo di suonare sia influenzato dal canto di questi animali, ma anche come il canto degli animali sia influenzato dal suo *playing*. In breve, quello che accade a livello performativo è questo: Rothenberg si dirige col suo strumento in un luogo, che può essere una voliera o una nave sull'oceano, e inizia a improvvisare con altre specie animali, registrando il tutto. Nella sua semplicità, l'interazione diretta dell'essere umano con specie diverse rappresenta una funzione innovativa e attivistica. Rothenberg non è il primo a tentare di suonare con altre specie. Senza considerare la tradizione classica, in cui già esistono alcuni esempi di questo fenomeno⁶², Jim Nollman⁶³, Paul Winter⁶⁴, Evan Parker⁶⁵, Nils Berg⁶⁶ hanno improvvisato con altre specie animali. La differenza sostanziale qui è la metodologia utilizzata: infatti i suoni e i canti animali vengono registrati e il musicista sfrutta questi suoni a fini artistici, manipolandoli e improvvisandoci sopra. L'interazione in questo caso è unidirezionale: l'artista viene influenzato dai canti delle altre specie e non viceversa. Nelle performance di Rothenberg l'interazione inter-specifica è diretta, ossia avviene in un tempo e luogo condiviso tra le specie che ne fanno parte e questo aspetto rende le interazioni bidirezionali⁶⁷. In questo atto di improvvisazione si forma un terreno condiviso tra specie diverse, un terreno in cui il suono e l'ascolto hanno un potenziale che trascende le tipiche barriere sociali e culturali imperanti. Questo riflette bene il concetto di improvvisazione descritto da Gilles Deleuze e Félix

⁵⁹ E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, G. Reimer Pubs, Berlino 1866.

⁶⁰ E. Kirkkopleto, *Abandoning Art in the Name of Art: Transpositional Logic in Artistic Research*, in Schwab, *Transpositions*, cit., pp. 33-41.

⁶¹ D. Rothenberg, *Interspecies Improvisation*, in «Oxford Handbooks Online», 1, 2016, pp. 500-522.

⁶² Si pensi a Olivier Messiaen, con *Catalogue d'Oiseaux*, per il quale ha ascoltato e trascritto una serie di canti di uccelli.

⁶³ J. Nollman, *Playing Music with Animals*, Folkways Records, New York 1982.

⁶⁴ P. Winter, *Whales Alive*, Living Music, 1987.

⁶⁵ E. Parker, *Evan Parker with Birds – For Steve Lacy*, Treader, 2018.

⁶⁶ N. Berg, *Nils Berg Cinemascope – Basilicata Dreaming*, Nils Berg Cinemascope, 2023.

⁶⁷ L. Collenberg, *Sonic Becomings: Rhythmic Encounters in Interspecies Improvisation*, in «De Gruyter», 4, 2021, pp. 224-230.

Guattari, secondo i quali «to improvise is to join with the World, or meld with it»⁶⁸. L'attivismo ambientalista di questo atto si manifesta nell'abbandono dell'antropocentrismo e dello specismo. In questa decentralizzazione umana e de-territorializzazione artistica, oltre che i già citati Deleuze e Guattari, vi è chiaramente una connessione con l'ecologia della mente di Gregory Bateson⁶⁹, nella sua concezione anti-anthropocentrica, con il pensiero di Donna Haraway⁷⁰, in particolare il concetto di 'simposi', e con Eric Clarke⁷¹ in quanto l'ascolto, l'interazione e l'inter-dipendenza hanno origine da un atto esploratorio attivo tra organismi e tra organismi e ambiente.

L'ascolto è un elemento centrale in questa dinamica. Fisicamente, questo tipo di interazione è possibile perché le specie coinvolte hanno un sistema uditivo che risponde alle stesse frequenze: il fatto che gli uccelli cantino in un range di frequenze a noi percettibile uditivamente rende la loro musicalità e la nostra condivisibili. Rothenberg sostiene che, per le sue performance, tutto inizi con l'apprendimento ad ascoltare quello che la specie con cui si interagisce sta facendo:

First, learn to listen. Pick up on the structure and inflection of the sounds animals are making. Take it in as an unknown musical world, and take it seriously by preparing yourself to join in. If you're ready to play, just play a little, try things out, announce your intention. Leave space, mostly space, plenty of silence, for the other species to admit you—to join in, to take your music seriously as part of a possible music, a new whole, that no one species could make on its own⁷².

In particolare, individuare tramite l'ascolto le strutture e le inflessioni del canto degli uccelli, considerarlo come uno sconosciuto mondo musicale a cui vogliamo accedere e prenderlo con serietà, resistendo alla tentazione comoda dell'imitazione, sono tutte premesse indispensabili per la comunicazione interspecifica che emerge dalle improvvisazioni del clarinetista.

David Rothenberg non è l'unico a esplorare questo territorio. Un altro caso è di Glen Whitehead che, in modo più esplicito, pone l'attenzione sulla natura immersiva dell'ascolto in ecoacustica e chiarisce come possa diventare un ponte di collegamento tra l'intento attivistico dell'ecoacustica e la dinamica parteci-

⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, Londra, Bloomsbury Academic 2013, p. 311.

⁶⁹ Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, cit.

⁷⁰ D. Haraway, *Staying with Trouble – Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016.

⁷¹ E. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford 2005.

⁷² Rothenberg, *Interspecies Improvisation*, cit., p. 506.

pativa e reattiva dell'improvvisazione⁷³. L'ascolto immersivo di entrambi questi mondi si basa sulla condivisione di alcuni principi metodologici, quali le dinamiche interattive e l'apertura all'inaspettato in uno spazio-tempo condiviso. In questo contesto, l'elemento improvvisativo diventa un trasduttore, recepisce stimoli acustici, li riconnette alla sua esperienza e reagisce con un atto⁷⁴.

Anche qui l'intento attivistico è manifestato dallo stesso artista, che afferma che in un'epoca di tensione è cruciale che l'attivismo come forza pro-attiva si rifletta anche attraverso l'arte⁷⁵, riportando inoltre l'idea di Daniel Fischlin secondo cui l'improvvisazione ha la potenzialità di spingere le persone fuori dalla propria *comfort zone* e di instaurare interazioni che infrangono le barriere specifiche e sociali⁷⁶. La lista di artisti che si sono soffermati su queste interazioni e hanno improvvisato con altre specie animali e vegetali potrebbe allungarsi, un esempio sono i lavori di Emmanuel Holterbac⁷⁷ e Miya Masaoka,⁷⁸ che qui cito soltanto perché ulteriori analisi prenderebbero troppo spazio.

Sembra, dunque, che l'improvvisazione sia particolarmente adatta, per i meccanismi funzionali su cui basa, a veicolare una sensibilità ecologica. In particolare, tutti gli esempi citati menzionano l'ascolto immersivo come presupposto necessario per poter accedere a questo tipo di improvvisazione, che potremmo definire ambientale. L'ascolto immersivo è la base da cui emerge l'improvvisazione come strumento attivistico, veicolando la potenzialità, anche solo metaforica ma sicuramente esperienziale, di poter innescare cambiamenti globali con piccoli interventi.

Conclusioni

L'ascolto è il nostro modo, come artisti-musicisti, per affacciarsi alla realtà che ci circonda, una realtà in cui la crisi ecologica è un'ombra che incombe. L'ascolto, come inteso in questo articolo, è già di per sé un atto di improvvisazione⁷⁹. Ascoltare l'ambiente come musica improvvisata e pensare a performance che stimolino questo tipo di ascolto è una possibilità che noi artisti e ricercatori potremmo prendere in considerazione. Incentivare l'ascolto immer-

⁷³ G. Whitehead, «Take it Outside, People!» – *Bridging Ecoacoustics and Improvised Music*, in «Critical Studies in Improvisation», 14, 2021, pp. 1-14.

⁷⁴ P. De Assis, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven, 2018.

⁷⁵ Whitehead, «Take it Outside, People!» - *Bridging Ecoacoustics and Improvised Music*, cit.

⁷⁶ D. Fischlin et alii, *The Fierce Urgency of Now: Improvisation, Rights, and the Ethics of Cocreation*, Duke University Press, Durham 2018.

⁷⁷ E. Holterbach, *Sérénade pour Nestor Kéa*, 2013 (<<https://emmanuelholterbach.bandcamp.com/track/s-r-nade-pour-nestor-k-a>>, ultima consultazione 28.12.2025).

⁷⁸ M. Masaoka, *Pieces for Plants*, 2013 (<<https://vimeo.com/63343503>>, ultima consultazione 28.12.2025).

⁷⁹ Whitehead, «Take it Outside, People!» – *Bridging Ecoacoustics and Improvised Music*, cit.

sivo nell'audience porta l'ascoltatore a essere parte integrante della performance e, visto che l'atto dell'ascolto è un atto di improvvisazione, l'audience stessa diventa elemento improvvisativo alla pari degli artisti coinvolti e del paesaggio sonoro in cui l'improvvisazione avviene. L'integrazione dell'audience porta alla sua interazione con gli altri elementi all'interno dello spazio e del tempo in cui la performance avviene. Questo fenomeno è stato ben descritto dal pianista Vijay Iyer: «Musical interaction is not a passive interaction either, because it also generates structure – it has its own sonic trace, which becomes part of the same interactive environment, and is perceived as contributing to and altering this environment»⁸⁰.

Il semplice fatto di assistere alla creazione di musica sul momento veicola un senso di drammaticità e di coinvolgimento che non si avrebbe in un altro tipo di performance o accedendo alla performance con un altro tipo di ascolto. Penso che la natura esperienziale sia un elemento chiave di quella che Jacques Rancière definisce come efficacia del dissenso dell'arte contemporanea: «l'efficacia di uno scollamento, di una rottura del rapporto fra le produzioni delle attività artistiche e quelle di finalità sociali definite»⁸¹. Inoltre, l'efficacia paradossale si ottiene mediante una sottrazione a qualsiasi tipo di continuum che assicurerebbe una relazione causale tra artista e ricezione da parte dell'ascoltatore. Questo significa che la natura esperienziale è efficace in quanto, anche passando attraverso la decentralizzazione dell'artista, lo spettatore diventa elemento attivo non tramite una forzatura, ma ricollocando quello che percepisce all'interno della sua esperienza.

Chiaramente l'efficacia artistica delle performance e dell'ascolto sopra descritti è difficile da definire quantitativamente e reputo che le strade per esplorarla non siano ancora esaurite. Sarà interessante osservare i movimenti degli artisti che, come me, sono parte della *Climate Generation*, ossia le prime generazioni ad aver vissuto dalla nascita le conseguenze del cambiamento climatico, talvolta anche facendo esperienza dell'ecoansia, una specifica forma di ansia legata all'angoscia causata dalla conoscenza degli effetti della crisi ecologica, caratterizzata dal terrore per quello che può accadere in futuro e dalla sensazione di impotenza⁸². Non è un caso che la *Climate Generation* sia più esposta di altre alla depressione e ai tentativi di suicidio⁸³. Alcune ricerche⁸⁴ sembrano suggerire che azioni di partecipazione in movimenti di attivismo ambientalista siano efficaci nel ridurre l'angoscia ecologica nei partecipanti, facendo leva sul senso di condivisione comunitaria di un problema e sviluppando resilienza

⁸⁰ V. Iyer, *Improvisation, Temporality and Embodied Experience*, in «Journal of Consciousness Studies», 1, pp. 159-173: 165.

⁸¹ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 70.

⁸² I.G. Coppola, *Eco-Anxiety in «The Climate Generation»: Is Action an Antidote?*, in «Environmental Studies Electronic Thesis Collection», 71, University of Vermont, Burlington, 2021.

⁸³ S.J. Ray, *A Field Guide to Climate Anxiety: How to Keep Your Cool on a Warming Planet*, University of California Press, Oakland 2020; M. Fisher, *Realismo capitalista*, Nero Edizioni, Roma 2018.

⁸⁴ Coppola, *Eco-Anxiety in «The Climate Generation»: Is Action an Antidote?*, cit.

emotiva a livello individuale. In questo senso sembra essere importante individuare la sfera di influenza di ognuno, ossia capire su quali contesti e con quali mezzi abbiamo la capacità di agire per innescare cambiamenti ambientali⁸⁵. La sfera di influenza su cui gli artisti hanno la potenzialità di agire è eterogenea e trasversale e la performance diventa il mezzo d'azione con cui si può introdurre un cambiamento. Alcuni studi sembrano indicare che le performance artistiche, grazie alla loro dinamica collaborativa e partecipativa, contribuiscono a sensibilizzare l'audience su problematiche ecologiche, oltre a che promuovere forme di cittadinanza attiva⁸⁶. In particolare, alcuni collettivi artistici contemporanei, come *ruangrupa*, affrontano questioni civili, sociali e politiche suggerendo nuovi modelli di vita comunitaria⁸⁷. Tuttavia i dati e gli studi che dimostrano l'efficacia di queste azioni artistiche sono ancora pochi per poter avere un'idea chiara in proposito⁸⁸.

Nel mio progetto di ricerca artistica, [*in situ*]⁸⁹, sto esplorando l'improvvisazione collettiva *site-specific* come strumento per poter esperire in modo diretto le connessioni dell'ambiente e gli organismi che lo occupano. Anche in questo caso l'efficacia artistica è tutta da dimostrare e necessiterà di ulteriori approfondimenti. Quello che comunque sembra evidente è che l'ascolto immersivo riveste oggi un ruolo centrale nella costruzione di performance artistiche, cui l'improvvisazione può essere di valido supporto, grazie alle sue qualità partecipative, esperienziali, imprevedibili e attive.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ R.S. Raaber, *Environmental Artivism: A Vital Contribution to a Sustainable Transition*, tesi magistrale Murdoch University, 2022.

⁸⁷ Trione, *Artivismo: arte, politica, impegno*, cit.

⁸⁸ L. Stammen, M. Meissner, *Social movements' transformative climate change communication: extinction rebellion's artivism*, in «Social Movement Studies», 23, n. 1, 2022, pp. 1-20. Id., *An Ecology with the Sound in Capitalist Ruins*, in «Forum+», 32, n. 2, 2025, pp. 40-47.

⁸⁹ L. Barbierato, [*in situ*]: *re-thinking the role of musical improvisation performance in the context of the ecological and cultural crisis*, in «RUUKKU – Studies in Artistic Research», 22, 2024; Id., *Escalating Inter-Activity: Brieftopic Glimpse in Site-Specific Post-Human Improvised Music*, in «VIS – Nordic Journal for Artistic Research», 2025.

Francesca Piccone

Soundscape composition, *Terzo paesaggio sonoro:*
verso una pratica etico-estetica dell'ascolto

ABSTRACT

L'esplorazione sonora nella *soundscape composition* si distingue per essere una pratica di ascolto che trasmette un potente senso di spazialità, temporalità e atmosfera. Attraverso simili processi estetici e critici, il suono si riappropria dell'ambiente e del paesaggio su più livelli (fisico, culturale, sociale e politico), oltre che in senso diacronico, divenendone un fattore costitutivo. Il presente contributo si propone di indagare il ruolo delle arti sonore in relazione a quei luoghi residuali che Gilles Clément definisce 'Terzo paesaggio' (2014). Vengono analizzati tre casi studio di *soundscape composition* e di *field recordings*, impiegati anche all'interno di processi di creazione drammaturgica, per nuovamente considerare tali pratiche soniche e installative in termini di capacità rigenerativa del luogo e di *place attachment*. In rapporto a simili connotazioni, l'ascolto è qualificato per le significative relazioni che può attivare, orientate in una direzione etica, estetica, ecologica.

PAROLE CHIAVE: fonosfera storica urbana, ecologia acustica, *soundscape composition*, rigenerazione, rappresentazione, senso del luogo, teatro dei luoghi.

ABSTRACT

Sound exploration in soundscape composition stands out as a listening practice that conveys a powerful sense of spatiality, temporality, and atmosphere. Through such aesthetic and critical processes, sound reclaims the environment and the landscape on multiple levels (physical, cultural, social, and political) even in a diachronic sense, becoming a constitutive element of them. This paper aims to investigate the role of sound arts in relation to those residual spaces that Gilles Clément defines as the 'Third landscape' (2014). Three case studies of soundscape composition and field recordings are analyzed, also within dramaturgical creation processes, in order to reconsider these sonic and installation practices in terms of their regenerative capacity and their potential to foster place attachment. In relation to such connotations, listening is qualified for the meaningful connections it can activate, oriented in an ethical, aesthetic, and ecological direction.

KEYWORDS: Historical urban phonosphere, Acoustic Ecology, Soundscape Composition, Regeneration, Representation, Place Attachment, Theatre of Places.

Nuove pratiche, metodologie e linguaggi

Il paesaggio sonoro è stato definito come «the acoustic property of every landscape according to a species' specific perception and is the result of physical (geophonies), biological (biophonies) and human (antrophonies) features and dynamics»¹. Coniugare la dimensione aurale con la sopradetta percezione non solo introduce alla estesa e attualissima questione dell'«ascolto del mondo», ma apre a riflessioni e a progettualità scientifiche condivise sul rappresentare il suono e attraverso il suono, in una prospettiva storica, e parimenti interessata al presente. Notevole è l'attenzione che la musicologia e i *sound studies*, l'ecologia acustica e le pratiche sonore rivolgono ai paesaggi, fino alle più recenti proposte sulla crisi ambientale globale dell'eco-musicologia². Allo stesso modo, le nuove pratiche della *soundscape composition*, della *sound art* e della *radio art*, e i loro diversificati processi di esplorazione, mappatura, elaborazione e composizione sonora, portano a leggere il suono anzitutto in relazione al concetto di rappresentazione.

Sebbene oggi le discipline umanistiche, scientifiche e artistiche e le variegate professionalità legate all'ambiente sonoro si misurino quotidianamente con la condizione dell'ascolto, è evidente quanto nell'uso comune il verbo 'rappresentare' e il vocabolo 'rappresentazione' attingano ancora a esperienze della cultura visiva e visuale. Se 'rappresentare' significa «mostrare alla vista una scena, un aspetto della realtà riproducendola mediante: figure o segni sensibili (in un'opera pittorica o grafica, scultoria ecc.)» o «raffigurare un'idea astratta, un'entità non visibile mediante un segno o una figura simbolica³», analogamente il suo sostantivo è qualificato come «l'operazione di rappresentare: con figure, segni e simboli sensibili, o con processi vari, anche non materiali, oggetti o aspetti della realtà, fatti e valori astratti, e quanto viene così rappresentato»⁴. Dalle voci riportate, l'elemento sonoro non è mai del tutto esplicitato, neppure per le sue manifestazioni meramente grafiche (onde sonore, spettrogrammi). Si rileva come i processi estetici e critici che investono qualità sonore o com-

¹ La definizione è stata proposta dal Network UNISCAPE in occasione dello *European Network of Universities for the Implementation of European Landscape Convention Declaration* (Firenze, Villa medicea di Careggi, 14 giugno 2012), l'intera convenzione è fruibile al link <<https://www.yumpu.com/en/document/read/43307278/careggi-landscape-declaration-on-soundscapes-uniscape>> (ultima consultazione 28.12.2025).

² A.S. Allen, *Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting a Crisis of Culture*, in «Journal of the American Musicological Society», 64, n. 2, 2011, pp. 414-424; Id., *Dal bosco al palco: timber and timbre in the context of crisis*, in S. Caputo, C. Felici (a cura di), *Out of Nature. Music, Natural Sound Sources and Acoustic Ecology* («Chigiana Journal of Musicological Studies», s. III, vol. 50, 2020), pp. 19-34; A.S. Allen, J.T. Titon (a cura di), *Sound, ecologies, music*, Oxford University Press, New York 2023.

³ *Ad vocem* «rappresentare», Vocabolario Treccani Online, al link <<https://www.treccani.it/vocabolario/rappresentare/>> (ultima consultazione 28.12.2025).

⁴ *Ad vocem* «rappresentazione», Vocabolario Treccani Online, al link <<https://www.treccani.it/vocabolario/rappresentazione/>> (ultima consultazione 28.12.2025).

ponenti acustiche non siano minimamente menzionati, secondo il pregiudizio di natura visiva tipico della cultura occidentale⁵, nel rapporto tra realtà percettiva e modalità di rappresentazione, affettiva e concettuale⁶. Questa dimensione negli ultimi decenni viene accentuata dall'uso delle tecnologie e dalla ultramedialità, a conferma di come i processi di percezione e dell'immaginario, nonché l'universo estetico e le sue modalità produttive, siano fortemente condizionati e quasi forgiati da un'egemonia 'retinica'⁷.

Al contrario, la rappresentazione e l'immaginario sono categorie essenziali di riferimento anche per i paesaggi sonori, in una prospettiva temporale che include il passato, quanto la contemporaneità. In primo luogo, sul piano storico-diacronico degli eventi sonori, gli *historical soundscape studies* stanno di recente aprendo ulteriori direttrici di ricerca, per restituire aspetti sinora sconosciuti della cosiddetta fonosfera urbana in età moderna⁸. L'approfondita indagine delle interrelazioni tra le fonti storiche, iconografiche, cronachistiche e le fonti musicali riconducibili a un medesimo scenario permette, da un lato, di qualificare un dato evento sonoro restituendone una percezione semanticamente connotata e storicamente situata; dall'altro lato, contribuisce in modo significativo alla definizione dell'identità della città e alla elaborazione del medesimo immaginario collettivo. Si vedano, per il contesto italiano, gli studi che insistono sulle città di Catania, Napoli, Palermo, Firenze, Venezia, Mantova e Roma⁹. In secondo luogo, nel presente, il suono quale «cronotopo che con-

⁵ Su questi temi, di riferimento, si rinvia almeno a M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano 1964; W. Ong, *Oralità e scrittura* [1986], il Mulino, Bologna 2014; R. Barthes, *The responsibility of forms: critical essays on Music, Art and Representation*, Basil Blackwell, Oxford 1985.

⁶ R. Barbanti, *Crisi e persistenza del modello retinico occidentale*, in A. Mayr (a cura di), *Musica e suoni dell'ambiente*, Clueb, Bologna 2001; Id., *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora*, Galaad Edizioni, Giulianova 2020 («Gli Alberi "Saggi" serie *Soundscape*», VI), pp. 119-172.

⁷ Il termine è utilizzato dal già citato Barbanti e in estetica, ma è mutuato da Marcel Duchamp, per indicare l'incapacità dello sguardo di superare la 'fisicità' della visione.

⁸ Fra le recenti pubblicazioni su *soundscape* urbani italiani ed europei, si rinvia a T. Knighton, A.M. Anguita (a cura di), *Hearing the City in Early Modern Europe*, Brepols, Turnhout 2018; M.R. De Luca, L. Collarile (a cura di), *Geographies of Sound. Sounding and Listening to the Urban Space of Early Modern Italy with a Contemporary Perspective*, Brepols, Turnhout 2023; S. Caputo, F. Piperno, E. Senici (a cura di), *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, Routledge, London 2023. Per un quadro puntuale sul concetto di fonosfera storica, cfr. A. Rostagno, *Historical Urban Phonosphere: Objects, Concepts, and History*, *ivi*, pp. 15-23; una prima ricognizione sullo stato dell'arte della musicologia urbana con attenzione anche a contesti extra-europei è offerta in D. Fabris, *Urban Musicologies*, in Knighton, Anguita, *Hearing the City*, cit., pp. 53-68.

⁹ La nutrita bibliografia apre inedite prospettive sulla fonosfera storica urbana, principalmente per gli spazi all'aperto in età moderna. Si vedano, tra gli altri, per la città di Catania, M.R. De Luca, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Olschki, Firenze 2012 («Historiae Musicae Cultores, 123»); Ead., G. Sanfratello, 'Sounding' the Space: *Soundscape and the Construction of the Imaginary*, in A. Cascelli, C. Morris (a cura di), *Re-envisaging Music: Listening in the Visual Age* («Chigiana Journal of Musicological Studies», s. III, 51, 2021), pp. 79-94; Ead., *Ritualising a Resilient City: Soundscape, Collective Performances and Construction of Urban Imaginary*, in Ead., Collarile, *Geographies of Sound*, cit., pp. 229-255. Per Napoli, fra i più recenti contributi, N.K. Reeves, *The Oar, the Trumpet, and the Drum: Music and Gallery Servitude in Spanish Naples* e M. Privitera, *Naples, City of*

densa in sé un certo tempo e un certo spazio¹⁰» diviene ‘oggetto territoriale’ con riconoscibili proprietà acustiche di una specifica area, naturale o antropizzata. Ciò si verifica nelle pratiche di sonificazione della ricerca artistica della *sound art* e del *sound design*, oppure quando i suoni sono percepiti lontani dalla vista delle loro sorgenti acustiche¹¹, nella registrazione: geofonie, biofonie e antropofonie sono rappresentate in relazione all’ambiente nel quale si manifestano e ai singolari contesti spazio-temporali, dunque nelle peculiarità di un circoscritto scenario¹². Simili pratiche di esplorazione sonora qualificano il potente senso dei luoghi e la loro memoria sonora, dunque elementi del paesaggio non presenti nel dominio del visivo, superando il suddetto ‘paradigma retinico’¹³. I casi studio di seguito esaminati indagano nuovamente i possibili processi di rigenerazione che le pratiche di *field recording* e di *soundscape composition* sono in grado di apportare a quello che Gilles Clément denomina ‘Terzo paesaggio’¹⁴. L’arte sonora viene considerata anche nell’incontro con la creazione drammaturgica, con riferimento alle modalità di costruzione dell’immaginario rispetto all’ascolto e all’identità del luogo.

Sounds: Representing the Phonosphere of a Romantic Capital, in Caputo, Piperno, Senici, *Music, Place, and Identity*, cit., rispettivamente alle pp. 149-168 e 241-265; in aggiunta, per Napoli ‘città musicale’ conviene menzionare i recenti convegni internazionali *Soundscape of naples: From the Medieval to the Early Modern* (Napoli, 8-10 giugno 2023) e *La rappresentazione degli ambienti sonori. Problemi metodologici e storiografici* (Università Federico II, 29-30 aprile 2024). Su Palermo, A. Tedesco, *Shaping the Urban Soundscape in Spanish Palermo* e I. Grippaudo, *Music, Religious Communities, and the Urban Dimension: Sound Experience*, in Knighton, Anguita, *Hearing the City* cit., rispettivamente alle pp. 165-176 e 309-328; per Firenze, si rinvia almeno a F. Piccone, *L’ambiente sonoro nella Firenze medicea tra spazio urbano e contesto cerimoniale. Il caso dei tornei alla sbarra (1579, 1589)*, in «Philomusica on-line», 22, n. 2, 2022, pp. 165-214; per Venezia, D. Howard, L. Moretti, *Sound and space in Renaissance Venice: architecture, music, acoustics*, Yale University Press, New Haven and London 2009; A. Chegai, *Notes From City of Sound Spiritual and Secular Tourism in Venice and the Production of Its Urban Image in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in Caputo, Piperno, Senici, *Music, Place, and Identity*, cit., pp. 217-240; per Mantova medievale, P. Besutti, *Trombe con ‘basterdini’, pifferi, organi portativi, chitarra e salterio: dagli archivi dei Gonzaga di Mantova, nuove luci su beni e attività musicali*, in U. Bazzotti, A.M. Lorenzoni (a cura di), *Inventari e registri alla corte di Mantova da Luigi a Francesco I Gonzaga. Nuove riflessioni sulla corte e sui documenti*, vol. 3, Il Rio, Mantova, in corso di stampa.

Sulla città di Roma negli anni della Repubblica romana, mi permetto di segnalare il mio progetto dottorale *I patrimoni musicali per una definizione dell’esperienza sonora: musica e cultura urbana a Roma e nell’area centro-meridionale (1798-1815)*, in corso al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell’Università Roma Tre. Fra le altre tematiche, la ricerca esamina il rapporto tra le pratiche performative rivoluzionarie (canti patriottici, danze collettive) e i nuovi spazi aperti inaugurati dagli alberi della libertà.

¹⁰ L. Rocca, *Le impronte del paesaggio sonoro: un’opportunità per la didattica della storia e della geografia*, in «Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», 1, 2013, pp. 17-25: 21.

¹¹ B. Truax, *Acoustic communication*, Ablex Publishing, Westpoint 1984.

¹² Il paesaggio sonoro si configura come l’esito della fusione tra ambiente naturale e attore sociale, P. Amphoux, *L’identità sonora des villes européennes. Guide méthodologique*, t. 1, Cresson, Grenoble 1997.

¹³ Barbanti, *Crisi e persistenza del modello retinico occidentale*, cit., p. 42.

¹⁴ G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage [...]*, Sens&Tonka, Paris 2014 (tr. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005); Id., *Le Jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991 (tr. it. *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata 2005).

Pratiche soniche per la capacità generativa dei luoghi

La citata espressione ‘Terzo paesaggio’ chiama in causa i luoghi residuali agricoli sfruttati in precedenza, ora improduttivi e abbandonati, i luoghi urbani in attesa di essere messi a sistema da progetti mai iniziati e gli ‘insiemi primari’ costituiti da prati alpini, tundre, aree a basso contenuto antropico, nell’analisi schafferiana classificabili come paesaggi sonori hi-fi¹⁵. Spazi sovente devastati da eventi naturali o bellici, oggi privi di identità, che rischiano – in assenza di un’interazione con il paesaggio – di perdere irrimediabilmente la propria storia e il patrimonio culturale che custodiscono. Se il suono territorializza lo spazio, pratiche estetiche legate al suono possono riappropriarsi dei luoghi? Le pratiche sonore – meglio definibili quali ‘soniche’¹⁶ – acquisiscono in simili spazi un potenziale rigenerativo utile sia alla loro riqualificazione, sia alla riaffermazione di eventi sonori che nel passato hanno semantizzato quei territori: il suono può infatti instaurare un inedito dialogo critico con lo spazio, ponendo l’ascolto al centro della rappresentazione.

A trent’anni dal terremoto dell’Irpinia (1980-2010) la mostra collettiva d’arte E-ArtQuake ha tenuto un omonimo festival (Avellino, 23-27 novembre 2010) volto a coniugare l’arte sonora e le nuove tecnologie con l’impegno per la memoria¹⁷. I lavori selezionati prevedono la durata di novanta secondi, equivalente al tempo delle oscillazioni nel 1980: l’installazione *Tellus totem* (2010) del *sound artist* Enrico Ascoli¹⁸, muove proprio da questo presupposto concettuale. Definita «seismic soundscape for found objects», l’opera è costruita a partire da oggetti abbandonati tra le macerie del sisma, raccolti da Ascoli nel corso della sua residenza trascorsa nei centri colpiti, alla periferia di Avellino. Una campanella, un utensile, un giocattolo a sonagli e un seghetto si trasformano in cinque sculture sonore: simboli di una quotidianità interrotta riprendono vita grazie alle onde 5.1 dei *bass shakers* che li scuotono, innescando una profonda risposta vibratoria. L’artista realizza l’intervento *site-specific* dopo aver condotto un percorso di documentazione fra quanti avevano sperimentato il sisma, potendo chiaramente riscontrare come anche dopo trent’anni il ricordo del terremoto fosse anch’esso motivato dalla percezione sonora, dovuta alle consistenti vibrazioni degli oggetti. La pratica sonora messa in atto restituisce un’atmosfera immersiva a quanti – soprattutto – non l’hanno vissuta in prima

¹⁵ R.M. Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester 1977.

¹⁶ Per la definizione di sonico cfr. M. Cobussen, *Towards a “New” sonic ecology*, <<https://cobussenma.files.wordpress.com/2011/10/cobussen-inaugural-text.pdf>> (ultima consultazione 28.12.2025).

¹⁷ Notizie sul festival e sull’evento, <<http://www.flussi.eu/e-artquake/>> (ultima consultazione 28.12.2025). Leandro Pisano è stato il curatore di *Mnemosyne*, sezione *sound art* del festival.

¹⁸ L’installazione è fruibile al link <<https://vimeo.com/19384542>> e <https://soundcloud.com/imaginary-axis/export-tellus-per-blog?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing> (ultima consultazione 28.12.2025). L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell’epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017 («Linee, 4»), pp. 98-99.

persona, generando legami, emozioni, memorie fra la materia sonora e il corpo del pubblico-ascoltatore esposto a tale durata per il medesimo tempo dell'onda sismica¹⁹. Quell'atmosfera diviene un flusso di rappresentazione condivisa con quanti nello spazio installativo, andando a qualificare il *soundscape* come apertura relazionale parimenti direzionata al passato e alla contemporaneità, quale istanza di territorializzazione acustica che favorisce – in detta interazione – un deciso *place attachment* dei luoghi.²⁰

Un significativo progetto di *field recordings* che interviene sul recupero dell'esperienza dell'abitare spazi oggi scartati dalla storia e, di conseguenza, marginali rispetto alla memoria collettiva, è *VacuaMoenia* (o *Mura Vuote*), incentrato sull'esplorazione sonora dei villaggi rurali e delle case coloniche edificate dal regime fascista, in alcune aree interne della Sicilia²¹. Il sito del progetto, avviato nel 2013, documenta il lavoro primario condotto dai *sound designer* Fabio Lattuca e Pietro Bonanno sulle fonti della storia, nonché la complessa fondazione dei borghi, ora perlopiù disabitati, o occupati abusivamente.²² Dal menu del sito, attraverso le sezioni «mappa» o «borghi, case coloniche, paesi» della categoria paesaggio, si può accedere al singolo centro, orientando sulla mappa il cursore che geolocalizza l'area.²³ In forma di elenco, per ogni paese, una scheda prevede l'indicazione della tipologia di borgo,²⁴ l'anno di fondazione, l'ente e la responsabilità del progetto: a queste informazioni storico-tecniche seguono le *soundscape composition* per quel dato borgo, in sequenza e con l'aggiunta di didascalie. I paesaggi sonori composti sono evidentemente il risultato di un'esplorazione accurata, sistematica, continuativa dei luoghi rispetto agli eventi sonori che li attraversano: si tratta di «Tubi mossi dal vento» e «Vento nella piazza» (Borgo Gurgazzi - Caltanissetta, *scape* n. 284-285); «Diversi livelli di vento, foglie», «Rombo di aereo e vento» e «Campanacci, un cane e in distanza degli uccelli» (Borgo Cammisini - Palermo, *scape* n. 280-281-282). Le storie, i ricordi dei centri abitati sono anch'esse parte del *soundscape* grazie alle voci degli ultimi contadini che vi risiedono, come avviene per Borgo Santa Rita (Caltanissetta): gli anziani intervistati riferiscono dell'emigrazione del dopoguerra o spiegano l'origine della toponomastica locale (*scape* n. 265-272).

¹⁹ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

²⁰ L. Rocca (a cura di), *I suoni dei luoghi. Percorsi di geografie degli ascolti*, Carocci, Roma 2019. Tra la bibliografia di riferimento sul *sense of place* o *place attachment*, lo studio fondativo di F. Steele, *Sense of Place*, CBI Publishing Company, Boston (MA) 1981.

²¹ Il progetto, in continuo aggiornamento, nelle sue articolazioni è fruibile al link <<https://www.vacuamoenia.net/>> (ultima consultazione 29.12.2025); per le *soundscape composition* si veda <<https://soundcloud.com/vacuamoenia-net>> (ultima consultazione 29.12.2025).

²² Villaggi operai, case coloniche e cantoniere furono costruite dal 1925, a più riprese (F. Lattuca, P. Bonanno, *Mura Vuote: storia ed ecologia del suono dei borghi rurali siciliani*, relazione per il VI Forum Klanglandschaft Symposium, Oberhausen, 22-23 giugno 2013).

²³ <<https://www.vacuamoenia.net/mappa/>> (ultima consultazione 29.12.2025).

²⁴ *Ivi*. Sulla mappa le differenti origini e tipologie di centri rurali sono corredati da una efficace legenda dettata dal colore dei cursori (a titolo esemplificativo: pin arancione, borghi rurali costruiti dall'Ente di Riforma agraria; pin viola, borghi dei Consorzi di bonifica).

Villaggi del genere, oggi fantasma, testimoniano una storia e una microstoria destinata a scomparire, in una condizione umana presentista che sovente fatica a tessere le sue pratiche di memoria²⁵. La *sound art* è in grado di riattivare tali luoghi per l'uomo ormai improduttivi, aggiungendo alla materialità di quest'ultimi un potente senso di spazialità e di temporalità, profilando l'atmosfera e il significato degli antichi abitati²⁶. Il basso contenuto antropico ha posto in rilievo le peculiarità delle aree geografiche nei quali i villaggi erano collocati, sia nelle fasi preliminari dell'indagine, sia nei prodotti finali: piane, anfiteatri naturali, o aree verdi incontaminate assumono un ruolo attivo rispetto ai cespugliati restanti nella definizione del paesaggio sonoro. Le composizioni prediligono e restituiscono questi aspetti, qualificandosi come un dispositivo artistico ed estetico di narrazione dei luoghi e di un patrimonio culturale da tutelare²⁷.

Come ultimo caso studio riferibile a un contesto installativo e performativo, prendiamo in esame la funzione della *soundscape composition* nella multidimensionale concezione del teatro dei luoghi che trova forma in alcune opere di Fabrizio Crisafulli²⁸. Al centro della sua riflessione l'artista colloca il luogo come matrice del fare artistico²⁹, quale tensione e sviluppo della stessa creazione. Quest'ultimo assume un valore primario e non di sfondo, andando a generare la totalità degli aspetti del processo operativo, dalla stratificazione di memorie, alla sua identità nel presente, alle suggestioni evocate. Il nucleo della ricerca privilegia gli aspetti dell'ascolto e della relazione con esso:

Nel lavoro preparatorio una funzione centrale è sempre svolta dall'ascolto, dalla disposizione a stare sul posto, osservandolo e abitandolo a lungo. E, per quanto riguarda il rapporto con gli oggetti e le architetture, anche dall'attitudine a conferire alla sfera inorganica uguale peso che a quella organica. All'inanimato la stessa importanza che all'animato. Che vuol dire rivolgere attenzione alle "cose", viste come elementi con vita propria. Non come semplici valori d'uso, entità da "manipolare", "scenografare", sot-

²⁵ F. Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, Columbia University Press, New York and Chichester 2015; A. Prospero, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Einaudi, Torino 2021.

²⁶ F. Bergamo, *Il disegno del paesaggio sonoro*, Mimesis, Milano 2018 («Architettura», 31); L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori*, cit., pp. 100-102.

²⁷ *Ivi*, premessa.

²⁸ Si ringraziano Fabrizio Crisafulli e Nika Tomasevic per la collaborazione prestata in questa parte dell'indagine.

²⁹ Sulla concettualizzazione del 'teatro dei luoghi', si rinvia a F. Crisafulli, *Teatro dei luoghi: che cos'è?*, in «Teatro e Storia», 15, n. 7, 2000, pp. 427-436; Id., *Teatro dei luoghi: riflessioni a partire dalla pratica*, in R. Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*, Officina Edizioni, Roma 2008, pp. 121-158; Id., *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Artdigiland, Dublino 2015 e R. Guarino, *Il fossile e il cristallo*, prefazione, *ivi*, pp. 11-16. Documentazione audio-visiva e altre note sui progetti al sito <<http://fabriziocrisafulli.org/>> (ultima consultazione 29.12.2025).

toporre al lavoro, da assumere come “accessori” o elementi di sfondo dello spettacolo, ma come realtà sensibili, da far “essere” nel lavoro con la loro autonomia e la loro “anima”³⁰.

Oltre al luogo, al corpo, alla luce, allo spazio, componenti sulle quali dette pratiche sono specificamente focalizzate³¹, anche il suono acquisisce una dimensione centrale, configurandosi come forma di conoscenza ed espressione identitaria. Questa centralità si esprime attraverso la costruzione di un immaginario sonico a partire da stratificazioni e memorie del luogo preesistenti indagate, elaborate nel contesto artistico. Simile aspetto è ricorrente sin dai primi lavori di Crisafulli, potendo riscontrarsi una singolarità nei paesaggi sonori prodotti, qui per la prima volta indagati, ossia quella di aver attinto anche a significativi estratti di repertori dalla musica d’arte³². L’opera *In cerca di frasi vere* (Edimburgo, International Fringe Festival, College of Art, 16 agosto 1993³³) è uno dei tre lavori dedicati alla poetessa Ingeborg Bachmann. Contestualmente all’uso di rumori, frammenti da brani dal repertorio d’arte vengono integrati nell’azione, rispetto specialmente al ruolo giocato dalla luce e dalla sperimentazione illuminotecnica. Fra le musiche scelte, i *Lieder* per voce e pianoforte di Franz Schubert *An die Musik* op. 88 n. 4, D. 547 (1817 ca.) e *Auf dem Wasser zu singen* op. 72, D. 774 (1823), cantati da Elisabeth Schwarzkopf, e l’aria di Dalila *With plaintive notes and am’rous moan* (Atto II, scena II) tratta dall’oratorio *Samson* (1741) di Georg Friedrich Händel, invece eseguita dal soprano Joan Sutherland³⁴. Altre musiche impiegate per *In cerca di frasi vere* sono selezionate dal repertorio di Krzysztof Penderecki e di Philip Glass³⁵. Nell’impossibilità di prendere visione del lavoro, è almeno da rilevare un’articolata elaborazione del paesaggio sonoro nello stile quanto nell’organico, con eterogenei inserti musicali.

Un esempio più recente si può individuare in *Doppio movimento* (Viterbo, facciata dell’ex-chiesa di San Carlo, 21 novembre 2018)³⁶: l’installazione visivo-sonora conosce una evidente restituzione della stratificazione della storia e degli usi della chiesa nel tempo, dal 1989 di proprietà dell’Università degli Studi della Tuscia e attualmente sede dell’Aula magna del Dipartimento di

³⁰ F. Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, cit., p. 40.

³¹ N. Tomasevic (a cura di), *Place, Body, Light. The Theatre of Fabrizio Crisafulli*, 1991-2011, Artdigiland, Dublino 2013.

³² Ead., *Reaching the Essence: Crisafulli’s Research. Introduction*, *ivi*, pp. 19-27.

³³ Per ulteriori approfondimenti sull’ideazione e per recensioni successive, *ivi*, pp. 128-131.

³⁴ Per comunicazione diretta dell’artista (aprile 2024).

³⁵ Non è stato possibile individuare i brani scelti, in assenza di una documentazione dell’opera.

³⁶ L’opera è realizzata nell’ambito del progetto espositivo *Teatro dei luoghi – Arte contemporanea e valorizzazione dei siti di interesse storico-artistico*, curato da Patrizia Mania e Brunella Velardi. Cfr. Mania, Velardi (a cura di), *Doppio movimento di Fabrizio Crisafulli. Arte contemporanea e siti storico-artistici*, Edizioni Sette Città, Viterbo 2020, fruibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=A3VmY9WF5pw&t=219s>> (ultima consultazione 28.12.2025).

Studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici. Le videoproiezioni della figura di danzatrice che insistono sulla facciata in compresenza con le installazioni di luci instaurano inediti rapporti e relazioni con i corpi architettonici, disvelandone, nel *loop* visivo-sonoro, il loro passato storico³⁷. Allo stesso modo, il paesaggio sonoro diviene un elemento che partecipa alla creazione e alla riscoperta del luogo, comprendendo suoni segnale e toniche della fonosfera storica e del presente dell'ex-chiesa di San Carlo. I marcati rumori delle porte delle aule universitarie che sbattono, le voci di studenti e docenti, i rintocchi della campana, a rievocare il significato sociale, religioso, politico e comunitario della torre campanaria³⁸. Attraverso dette unità soniche, l'identità del luogo disvela in frammenti reiterati il molteplice vissuto sonoro dell'edificio, da spazio sacro ad ambiente di formazione accademica: segni che di volta in volta emergono e ne amplificano le sue stratificazioni plurime³⁹. Per quattro volte si aggiunge un elemento dal repertorio colto, l'*incipit* del *Preludio* op. 28 n. 7 (1836) di Fryderyk Chopin, contestuale ai rumori delle porte, alle voci e al rintocco della campana. Gli elementi sonici, la luce, il movimento assumono dunque una decisa capacità generativa nei confronti del luogo.

Riscoprire il soundscape: approccio scientifico per un ascolto etico

A partire dai lavori fondativi di Schafer e del *World soundscape project* (WSP), lo studio del paesaggio sonoro ha trasversalmente interessato numerosi ambiti disciplinari, con finalità che spaziano dalla valorizzazione delle culture musicali del passato o delle musiche del mondo, alla conservazione di paesaggi sonori a rischio di scomparsa, fino all'impegno nella lotta contro l'inquinamento acustico.

I tre contesti analizzati profilano differenti impieghi della *soundscape composition*, delle pratiche soniche e delle tecnologie digitali tese a valorizzare la qualità dell'esperienza immersiva dell'ascoltatore in un ambiente sonoro. Proprio l'ascolto sollecita sia l'apertura di un dialogo critico sui luoghi, sulle cause e sulle circostanze che hanno deterritorializzato uno spazio, sia la potenzialità di percepirne rappresentazioni che promuovono e testimoniano una loro peculiare memoria sonora, altrimenti oggi quasi sommersa o del tutto irrimediabile⁴⁰. Tale dimensione alimenta una consapevolezza etica nell'ascoltatore,

³⁷ *Ivi*, pp. 43-46.

³⁸ *Ivi*, p. 28; per le definizioni degli elementi del paesaggio sonoro, cfr. Schafer, *The soundscape: our sonic environment*, cit.

³⁹ A questo proposito Raimondo Guarino definisce la modalità operativa adottata da Crisafulli quale «la via del cristallo», per la caratteristica di richiamare significati nascosti e latenti che si manifestano sottoforma di segni (R. Guarino, *Il fossile e il cristallo*, prefazione a Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, cit., pp. 11-16:14).

⁴⁰ Tra gli ultimi contributi, M. Solomos, *Exploring the Ecologies of Music and Sound Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivism*, Routledge, Londra 2023. Per la pe-

accompagnato in un processo di riappropriazione del senso dei luoghi e della storia, soprattutto se sono stati riprodotti suoni lontani dalle loro sorgenti acustiche; parimenti, delinea un approccio educativo al paesaggio sonoro sotto l'aspetto ecologico ed etico⁴¹, rendendo gli ambienti sonori privilegiati campi di ricerca, di studio, di progettazione e consolidando l'uso di paesaggi elettroacustici quali spazi performativi per un ascolto attivo. In aggiunta, pratiche del genere conferiscono proprio all'ascolto una rinnovata modalità cognitiva, superando o comunque offrendo una valida alternativa al paradigma retinico.

La *soundscape composition* qualifica l'arte sonora per *il place attachment*, il senso del luogo, in grado di svilupparsi fra il singolo o una collettività e il luogo stesso. Declinato secondo varie accezioni, il *place attachment* manifesta il legame emozionale e affettivo: de-costruendo la materialità di quanto è ancora esistente nel luogo residuale, detta arte ridefinisce l'orizzonte di eventi acustici, documentando, denunciando, anche solo avvicinando a essi, attraverso i suoi artefatti.

L'attuazione di questa prospettiva etica nelle pratiche esplorative e rappresentative della *soundscape composition* richiede che l'artista sonoro fondi le proprie produzioni su una fase preliminare di ricerca, di ricostruzione storica e di raccolta di dati sul territorio in esame, in modo da consentire l'apertura di un nuovo orizzonte di eventi acustici, di elementi sonici da riportare alla memoria, di elementi familiari al pubblico in ascolto⁴²: solo secondo tale approccio, e attraverso pratiche rappresentative di un bene comune acustico, il *sound artist* potrà immergersi nel contesto da performare, in aree territoriali oggi abbandonate o in situazioni di comunità marginali⁴³.

culiare attenzione al rapporto tra ecologia, ascolto, ambiente e letteratura, conviene menzionare il recente progetto *Eco-writings. Geography, Environment and Resilience in German Literature* (PRIN 2022 PNRR) dell'Università Roma Tre in consorzio con Sapienza Università di Roma e con l'Università degli Studi di Bergamo (P.I. Francesco Fiorentino, Università Roma Tre).

⁴¹ F. Piccone, *Didattica dell'ascolto e del paesaggio sonoro: potenzialità formative per l'educazione al patrimonio culturale*, in D. Tondini (a cura di), *Un nuovo Rinascimento per l'Europa: il ruolo della ricerca e della formazione*, Diocesi di Teramo, Teramo 2023, pp. 31-40 («Forum del Gran Sasso», IV); Ead., *Città musicale e città educativa. Soundscape composition nel museo e sul territorio (Musical city and educational city. Soundscape composition in the museum and on the territory)*, in D. Tondini (a cura di), *Investire per costruire*, Diocesi di Teramo-Atri, Teramo 2021, pp. 55-66 («Forum del Gran Sasso», III).

⁴² H. Schwartz, *La percezione della distanza*, in X. Erkizia, *Il rumore lontano*, 2017, <<https://paesag-gisonori.supsi.ch/wp-content/uploads/sites/3/rumore-lontano/il-rumore-lontano.pdf>>, pp. 18-27 (ultima consultazione 28.12.2025).

⁴³ L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori*, cit., pp. 158-168; B. Labelle, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, Bloomsbury Publishing, New York 2019; Id., *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, MIT Press, London 2018. Si rinvia inoltre al contributo di Ilaria de Sanctis nel presente volume.

SEZIONE 4

CORPI, RITMI, RELAZIONI

Samantha Marenzi

*Ascoltando il corpo.
L'improvvisazione nel Butō Bianco di Masaki Iwana¹*

ABSTRACT

L'attesa, il silenzio, l'immobilità. E poi, un montaggio di immagini interiori che determinano i movimenti e danno loro una motivazione profonda. La tecnica compositiva di Masaki Iwana, danzatore appartenente alla seconda generazione del Butō, utilizza l'improvvisazione a partire dall'ascolto del corpo percepito in tutti i suoi aspetti – biologico, materiale, sensoriale, psichico, emotivo – e concepito non solo come lo strumento ma come il contenuto stesso della danza. Il contributo mette a fuoco tale concezione del corpo e della danza intrecciando fonti teoriche ed esperienza pratica, e leggendo le strategie artistiche del performer in trasparenza con i suoi scritti e il suo approccio pedagogico.

PAROLE CHIAVE: corpo, improvvisazione, danza, Butō Bianco

ABSTRACT

The waiting, the silence, the stillness. And then, a montage of inner images that determine the movements and give them a profound motivation. The compositional technique of Masaki Iwana, a dancer belonging to the second generation of Butoh, uses improvisation based on listening to the body perceived in all its aspects – biological, material, sensory, psychic, emotional – and conceived not only as the instrument but as the very content of dance. This contribution focuses on this conception of the body and dance by intertwining theoretical sources and practical experience, and by reading the performer's artistic strategies in transparency with his writings and pedagogical approach.

KEYWORDS: Body, Improvisation, Dance, White Butoh

¹ Per l'ordine di nomi e cognomi sarà rispettato l'uso occidentale e non quello giapponese che prevede prima il cognome. Avendo Masaki Iwana vissuto a lungo in Europa, lui stesso utilizzava questa formula. Il termine Butō viene qui traslitterato con il segno diacritico ˘ posto sulla o finale come è in uso nella lingua italiana per prolungare il suono della vocale. Nel caso di citazioni dall'inglese si rispetterà la traslitterazione in Butoh. Sempre in maiuscolo, verrà riportato in minuscolo quando utilizzato come aggettivo (es. danzatore butō).

Premessa

L'attesa, il silenzio, l'immobilità. E poi, un montaggio di immagini interiori che determinano i movimenti e danno loro una motivazione profonda. La tecnica compositiva di Masaki Iwana, danzatore appartenente alla seconda generazione del Butō, utilizza l'improvvisazione a partire dall'ascolto del corpo percepito in tutti i suoi aspetti – biologico, materiale, sensoriale, psichico, emotivo – e concepito non solo come lo strumento ma come il contenuto stesso della danza. Un corpo da rintracciare sotto le convenzioni sociali e artistiche. Un corpo oscuro, da portare alla luce attraverso quel processo di esposizione che il performer ha definito «Butō Bianco», la sua personale via alla danza.

Danzare il proprio corpo

Nel 2021 usciva *Solitary Body*, la terza raccolta di scritti di Masaki Iwana², scomparso nel 2020 all'età di settantacinque anni³. Pubblicato postumo e in parte redatto nelle ultime fasi della malattia che lo ha portato alla morte, il volume costituisce un testamento artistico ed esistenziale e condensa la sua concezione del corpo, della danza e della vita. Si legge nel saggio che dà il titolo all'intera raccolta:

Danzare un tema, danzare un sogno, danzare una storia: tutte queste forme sono state ammesse, ma tra le innumerevoli ragioni per danzare probabilmente l'unica di cui ci siamo dimenticati è *il corpo*. Questo succede perché la cultura non desidera tanto il corpo quanto la rappresentazione che si realizza attraverso il corpo. Io invece voglio danzare il corpo in quanto tale, e per di più un corpo nuovo, non inquinato dalla cultura, il corpo appartenente solo a me stesso⁴.

² M. Iwana, *Solitary Body*, Hakutōkan, Tokyo 2021, parzialmente proposto in lingua italiana col titolo *Solitary Body. Estratti*, nel Dossier da me curato *Il corpo solitario. Masaki Iwana e La Maison du Butoh Blanc*, in «Teatro e Storia», 54, 2023 pp. 205-301: 267-297. Le due raccolte precedenti sono *Shōzoku wa mizu. Iwana Masaki Hitorimai '79-'93 (Dressed in Water – Masaki Iwana Solo Dances '79-'93)*, Hakutōkan, Tokyo 1994, e *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, La Maison du Butoh Blanc, Réveillon 2002. A quest'ultima raccolta, edita in una versione bilingue, giapponese e inglese, ho dedicato *Nota su The Intensity of Nothingness. La danza e il pensiero di Masaki Iwana*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 14, a cura di C. Taffi e D. Beronio, AkropolisLibri, Genova 2023, pp. 19-46.

³ Alla sua scomparsa Iwana ha lasciato incompiuto il suo quinto lungometraggio, *The Music Box of Nyon*, ora al centro di un progetto guidato dalla danzatrice Moeno Wakamatsu, sua ultima moglie, diretto a portarlo a termine. Iwana aveva iniziato la sua attività di film-maker all'inizio degli anni Duemila, facendola scorrere parallelamente alla sua danza e ai suoi progetti pedagogici. Per una ricostruzione del suo percorso artistico rimando al mio *La linea verticale. Masaki Iwana e il Butō Bianco*, contributo al Dossier *Il corpo solitario*, cit., pp. 209-244.

⁴ Iwana, *Il corpo solitario*, in *Solitary Body. Estratti*, cit., p. 270.

La danza di questo corpo «non inquinato dalla cultura», la scoperta della sua intelligenza, della sua capacità intuitiva e dell'espressione che gli è propria, costituiscono il nucleo dell'avventura di Iwana, che intraprende la sua ricerca corporea nel 1975, a trent'anni, dopo una esperienza quasi decennale come attore. A stimolarlo in tale direzione è stato il Butō, nel cui solco si inserisce da subito in modo personale, problematizzandone la definizione e portando al suo interno una proposta originale, fedele alla concezione dei fondatori ma svincolata dalle forme scaturite dalle loro sperimentazioni⁵.

Il Butō aveva incluso nella ricerca di danza tutti gli aspetti del corpo, non solo gli elementi socialmente accettati. La malattia, la morte, la devianza erano entrate in scena non tanto come elementi narrativi ma come stati corporei da indagare e sui quali costruire una nuova corporeità, prima ancora che uno stile e una estetica della danza. Tali elementi erano presenti già nella performance ritenuta fondativa del Butō e presentata nel 1959 col titolo *Kinjiki* (dall'omonimo romanzo sull'omosessualità di Yukio Mishima) di cui era stato ideatore e coreografo Tatsumi Hijikata, in scena insieme al giovane Yoshito Ōno. Nella seconda versione di *Kinjiki* appariva anche Kazuo Ōno, danzatore più esperto e padre di Yoshito, nei panni di Divine, il travestito protagonista del romanzo d'esordio di Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*. Gli aspetti oscuri, maledetti, antisociali dell'esistenza, che mai avevano trovato spazio nella danza coi suoi corpi prestanti, educati alle tecniche del movimento, normati dal punto di vista estetico e sociale, arrivano ai fondatori del Butō attraverso la letteratura (fonte privilegiata dei primi anni di sperimentazione⁶), a cui presto si aggiunge il tramite dell'arte visiva (che negli anni Settanta, quando Hijikata lavorerà alla messa a punto di un metodo, costituirà una sorgente importante)⁷. L'Ankoku

⁵ Iwana ha sempre rivendicato di essersi formato al di fuori della cosiddetta 'genealogia del Butō', che riconosce soltanto gli allievi diretti di Hijikata. Ne ha scritto in un testo dal titolo *Equivoci intorno al Butō* raccolto nel suo ultimo libro, dove usa l'espressione «Butō del lignaggio» (cfr. *ivi*, p. 281) e porta esempi di casi esterni a questa filiazione, i quali hanno animato una seconda generazione caratterizzata dall'eterogeneità, dalla trasformazione stilistica e dall'ampliamento dei confini del Butō.

⁶ Oltre al ruolo importante svolto dalla letteratura come sorgente, i protagonisti del Butō hanno collaborato con scrittori e intellettuali del loro tempo, condividendo la ricerca di una nuova concezione del corpo sperimentata attraverso la danza e attraverso il linguaggio. Un rapporto esemplare in tal senso è stato quello tra Hijikata, anche lui scrittore, e Yukio Mishima, che – dopo lo spettacolo che prendeva in prestito il titolo da un suo romanzo – ha partecipato alla definizione del Butō nella sua fase iniziale e più sperimentale. Rimando su questo agli studi di K. Centonze, in particolare al saggio *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 10, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, AkropolisLibri, Genova 2019, pp. 124-142 (prima edizione 2016).

⁷ Sul ruolo della parola e delle immagini nella creazione del metodo coreografico che vede impegnato Hijikata negli anni Settanta rimando al Dossier da me curato *Butoh-fu. Dance and words*, in «Teatro e Storia», 37, 2016 pp. 49-149, che raccoglie i contributi, oltre che di alcuni tra i maggiori studiosi del Butō come Bruce Baird, Stephen Barber, Katja Centonze, Maria Pia D'Orazi, del danzatore Akira Kasai e del fondatore dell'Hijikata Tatsumi Archive Takashi Morishita. Di quest'ultimo il Dossier propone un estratto dal volume, non distribuito in Occidente e basato sulla documentazione relativa alla creazione del metodo coreografico, *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovative Method for Butoh Creation*, Keio University Art Center, Tokyo 2015.

Butō (Danza delle tenebre) di Hijikata, si nutre di questo rapporto con la parola e con le immagini che agiscono sul corpo trasformandolo, spingendolo in territori inesplorati del movimento e dell'esperienza fisica, sollecitandolo nella sua dimensione concreta, materiale, oggettiva oltre che poetica e immaginativa. È il *nikutai*⁸, il corpo di carne, a imporsi sulla scena del Butō, definito dal suo fondatore un «cadavere che si alza in piedi con un disperato desiderio di vita»⁹. Un corpo morto che scopre la sua consistenza, che non ha volontà di espressione, che si trasforma nel tempo assistendo alla vitalità inesorabile della sua stessa materia. Un corpo che si osserva e che si ascolta alla ricerca delle sorgenti di un movimento nuovo, svincolato dal controllo e dal comando della mente.

È sperimentando questa concezione del movimento che Iwana si avvicina alla danza intesa come lotta tra un corpo autentico e uno addomesticato dalle istituzioni e messo al servizio del pensiero dominante. Scrive a tal proposito nel 1992:

To me, dancing is a direct manifestation of the constant and critical struggle between the primal body and flesh as part of institution. It was an improvisational dancer, a certain Mr. K, that first inspired me. For a couple of years after I first encountered him and his dance, I would go alone to a beach every weekend to dance to the strains of Wagner, who Mr. K himself fancied. Soon, however, I learned the truth that an epigone would always be an epigone, and that should I ever be able to dance like Mr. K, I would still be just an epigone. [...] I instinctively realized that if one's dancing is influenced by others, one has to spend considerable time to break away from such influences and return to one's essential being¹⁰.

Mr K è Akira Kasai, che aveva partecipato, giovanissimo, alle sperimentazioni del Butō della metà degli anni Sessanta, avvicinandosi a Tatsumi Hijikata come allievo di Kazuo Ōno e portando avanti una formazione con questi due maestri fortemente legati ma tanto diversi tra loro. Kasai ha assorbito la lezione

⁸ Sulla scelta, il significato e l'uso di questa parola rimando a Centonze, *Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice*, cit., pp. 127-138. Della stessa autrice si veda inoltre *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, A. De Antoni, M. Raveri (a cura di), Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 203-231 (in particolare il paragrafo *The shitai under Critique. Death and the nikutai as Object*, pp. 221-225).

⁹ Questa frase, divenuta una sorta di slogan utilizzato in tutte le lingue per descrivere la concezione della danza di Hijikata, è riportata in diverse varianti. La versione inglese più rigorosa è senz'altro quella di Katja Centonze («*Dance can be defined as a corpse standing straight at the risk of its life*»). Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement*, cit., p. 204), che traduce direttamente da T. Hijikata, *Bibō no aozora. Chikumashobō*, Tōkyō 1987.

¹⁰ Iwana, *The Body and Dancing at the Core of Being Left Behind*, in *The Intensity of Nothingness*, cit., pp. 21-30: 25.

di entrambi e ha presto cercato una sua via da solista, avvicinandosi all'euritmia steineriana come pratica di conoscenza del corpo e slacciandosi dalle compagnie che negli anni Settanta sorgevano dal magistero di Hijikata e portavano in tutto il mondo l'esperienza di un Butō coreografato ed esteticamente molto connotato¹¹. Kasai non è l'unico performer a proporre degli assoli, ma il modo in cui ha personalizzato il metodo dei fondatori non poteva che renderlo una fonte di ispirazione per Iwana, il quale si è però sottratto da una trasmissione diretta sia con lui, sia coi suoi maestri, molto attivi negli anni Settanta (in particolare Hijikata) nella coreografia per giovani performer¹². Iwana si nutre degli scritti e degli spettacoli generati dall'ambiente del Butō delle origini, ma la ricerca che intraprende è autonoma, svincolata dal passaggio di tecniche preesistenti e di immaginari altrui, e fa della solitudine una condizione assoluta e necessaria del danzatore. Il libro *Solitary Body* è la testimonianza del suo lungo faccia a faccia con la realtà del proprio corpo, un confronto continuo e duro al quale, grazie alla nascita del Butō, ha potuto dare il nome di danza. Scrive in un altro dei testi raccolti nel volume:

Dobbiamo tornare a essere soli. Dobbiamo creare da soli l'espressione del nostro viso. [...] Il fondatore del Butō Tatsumi Hijikata un giorno disse: «Quel che noi abbiamo smarrito negli ultimi tempi sono la tenebra, l'immobilità, il silenzio». È proprio così: gli uomini temono la tenebra e hanno subito cominciato ad accendere le luci tanto che adesso non conoscono il buio fino all'arrivo del mattino. Per paura di stare fermi si muovono senza ragione senza capire che al contrario niente è più fecondo dell'immobilità [...]. E qui rivolgo la mia esortazione alla solitudine a tutti voi, uomini e donne che formate questa nostra società. Non esiste niente di più duro del vivere da soli, ma è così che potete far vostri tutto il tempo e lo spazio e ogni piega delle vostre emozioni¹³.

Danzare il corpo presuppone dunque il ritrovamento di un corpo proprio, composto dalle esperienze, dalle memorie, dai desideri, dalle paure, dai sogni: un magma radicato nelle profondità dei nervi, delle ossa, dei muscoli, degli organi. Un nucleo diverso per ciascuno situato nel buio del corpo. Iwana lo

¹¹ Mi riferisco in particolare ai due *ensemble* più celebri: i Dairakudakan fondati nel 1972 da Akaji Maro, e i Sankai Juku di Ushio Amagatsu, nati nel 1975 come una costola del gruppo di Maro. Per una aggiornata ricognizione sulle filiazioni del Butō oltre che sulla sua storia dalla fondazione alle esperienze più recenti e internazionali si veda la *Routledge Companion to Butoh Performance*, B. Baird, R. Candelario (a cura di), Taylor & Francis Ltd, London/New York 2019.

¹² Nel 1983 Masaki Iwana partecipa a una performance corale diretta da Hijikata. Sul suo incontro con quello che, anche se in modo indiretto, considera un maestro, rimando all'intervista *Masaki Iwana in Conversation. A dialogue with Adrian Shepard*, Brighton, circa 2003: <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/mp3/conversation.mp3>> (ultima consultazione 27.12.2025).

¹³ Iwana, *Invito alla solitudine*, in *Solitary Body. Estratti*, cit., pp. 294-297: 297.

chiama ‘paesaggio interiore’, e formula il suo Butō Bianco come un meccanismo che permette di farlo affiorare. È l’esposizione dell’oscurità della propria esistenza a rendere luminoso il danzatore del Butō Bianco il quale, a differenza del ballerino di danza moderna che usa i movimenti per esprimere dei concetti mettendo il corpo al servizio di qualcosa che viene formulato prima del movimento¹⁴, lascia emergere quello che è già dentro di lui. La danza è allora questa rivelazione, il processo che rende visibile una immanenza.

«Poiché “la danza è la realizzazione dei propri sogni attraverso il corpo”, – scrive Iwana – innanzitutto occorre conoscere bene il proprio corpo. Quando parliamo di corpo ci riferiamo alla sua totalità, dal corpo biologico fatto di ossa e muscoli fino al livello dello spirito e dell’intuito»¹⁵. A questo scopo, Iwana ha messo a punto una serie di esercizi e di allenamenti che rendono il corpo forte e flessibile e preparano il movimento ad accogliere i sogni e i desideri che lo trasformano in danza:

Gli esercizi che servono allo scopo sono, per esempio, danzare un soggetto narrativo (per esempio un anziano salmone carico di uova che risale il fiume lottando contro la corrente), danzare un soggetto sensoriale (danzare la sensazione dello scollamento), danzare la materia (la consistenza materica) senza dipendere solamente dal movimento e dalla forma (danzare la fragranza, danzare il ristagno), e ancora danzare sensazioni intuitive che non sembrano aver modo di diventare oggetto di danza (una prostituta chiamata *Rudere*, pescare il silenzio, e così via).

Infine è necessario l’esercizio dell’improvvisazione. L’improvvisazione è un esercizio assolutamente indispensabile per rendere liberi l’anima e il corpo ma, diversamente da quanto ritenuto dai più, non si tratta di fare quello che pare e piace. L’improvvisazione è un lavoro con cui si sceglie con precisione l’azione istante per istante mettendo in funzione un numero sempre maggiore di antenne sensoriali e cognitive. Se attraverso l’esercizio aumentiamo queste antenne le nostre azioni in apparenza frutto di casualità avranno sempre più carattere di necessità ovvero di naturalezza¹⁶.

Gli esercizi di danza e l’improvvisazione come metodo compositivo

Masaki Iwana articolava la sua proposta pedagogica, che ricalcava il suo

¹⁴ Si veda su questo A. Cristiani, *Butō e danza moderna: un diagramma di Masaki Iwana*, *ivi*, pp. 245-266.

¹⁵ Cito da Iwana *La nostra danza*, in *Solitary Body. Estratti*, cit., pp. 269-270. Il testo, redatto nel 2009, figurava col titolo *About our dance* nella sezione *About Butoh* del suo sito, ora consultabile all’indirizzo <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/butoh.php>> (ultima consultazione 27.12.2025).

¹⁶ *Ivi*, pp. 271-272.

percorso di auto-formazione e il suo allenamento alla danza, in tre tipologie di esercizi. Le chiamava «defined dance», esercizi basati su elementi della natura come modelli di un preciso stato corporeo, (ad esempio il polline, la nebbia, l'olio, la foglia di loto, la fragranza, il fiorire, l'appassire); «imagination dance», i cui impulsi erano suggestioni spesso illogiche trasmesse a parole nella forma degli *haiku*, delle vere e proprie immagini impossibili da rappresentare e capaci di incidere in modo netto l'immaginazione dei danzatori (una vecchia di trecento anni che beve da una coppa e si ubriaca, una melodia abolita, un uccello impagliato di luce, pescare il silenzio); «free dance», che allenava alla composizione di tempo spazio e movimento nel qui e ora della performance. È nella «free dance» più ancora che negli altri esercizi, che il danzatore può mostrare la sua motivazione interiore, il suo carattere, e trovare la sua propria danza, necessariamente diversa per ciascuno. Nel suo metodo di creazione queste tre qualità del movimento si componevano tra loro. Iwana presentava spesso delle performance del tutto improvvisate, talvolta con dei musicisti dal vivo con cui dialogare sul terreno della creazione istantanea, ma il suo repertorio era perlopiù composto da assoli strutturati se non da una partitura di movimenti, da una drammaturgia del corpo rigorosa. Si tratta di un metodo di creazione molto specifico, in parte ereditato da alcune declinazioni del Butò e fedele ai suoi principi, ma sostanzialmente basato sulla ricerca corporea di Iwana e sulla sua esperienza personale. Il lavoro sulle immagini interiori che guidano il movimento rendendolo ripetibile ma sempre diverso e autentico ne è un perno, ma a legarle tra loro – e ad aprire negli spettacoli delle zone in parte imprevedibili dove la danza scaturisce dalla trasformazione da uno stato corporeo all'altro – entra in gioco un particolare approccio all'improvvisazione.

La definizione che Iwana dà di improvvisazione è, come abbiamo letto, molto precisa. Si tratta di un lavoro radicale che da un lato rende libero il danzatore e dall'altro lo costringe continuamente alla scelta istantanea dell'azione. Un lavoro che necessita lo sviluppo di capacità sensoriali poiché presuppone un doppio livello di ascolto: quello delle immagini interiori che sostanziano la danza e quello degli accadimenti esterni che la mettono in relazione con la realtà. Ancora di più che negli esercizi con soggetti narrativi o sensoriali che, pure senza determinare la forma del movimento, ne guidano l'impulso, nell'improvvisazione il danzatore, che non ha appigli tematici o coreografici, deve poter accedere alla sorgente personale che rende densa la sua presenza e trasforma il suo movimento in danza, ma deve anche restare aperto e saper accogliere quello che arriva da fuori. Non c'è improvvisazione se il performer propone dei suoi moduli di azione senza lasciare che questi si modifichino a contatto con gli elementi del presente, ma al tempo stesso per poter improvvisare questo deve aver accumulato esperienze (di vita e di danza) che gli forniscano una ampia gamma di possibilità espressive. Più il danzatore è esperto e più l'esercizio è difficile, poiché ogni performer conosce il potenziale di alcune formule già sperimentate e tende a riproporle per compiacere se stesso e gli osservatori rinunciando al rischio necessario al processo di rivelazione e perdendo

l'occasione di trovare una danza autentica, nuova, necessaria. Anche nell'improvvisazione dunque, e non solo nella partitura prestabilita di movimenti, si annida il rischio di cadere negli automatismi. Per questa ragione è fondamentale l'ascolto rivolto verso l'esterno oltre che verso la sfera interiore, ed è necessaria la disponibilità del performer a lasciarsi sorprendere da fattori imprevisi a cui reagire in una completa coincidenza temporale tra pensiero e azione.

Quanto detto evidenzia due elementi importanti per leggere l'esperienza di Masaki Iwana in trasparenza col Butō delle origini e coi principi della danza *tout court*. Il primo riguarda la presenza del pubblico. Abbiamo parlato dell'improvvisazione come esercizio, ma nelle pratiche di Iwana l'esercizio va sempre inteso in una ottica performativa. La danza è sempre per lui qualcosa che include un osservatore, e il processo di esposizione del suo Butō Bianco non si dà senza un destinatario. Il flusso di desideri, sogni, esperienze e immagini che si svolge all'interno del corpo è sempre per Iwana il materiale di un montaggio che trasforma l'esperienza interiore in una offerta rivolta verso l'esterno:

Spesso ci sono persone che affermano di voler danzare per dare sollievo a se stessi. Per quanto mi riguarda questo può essere benissimo un punto di partenza, ma mantenere questo atteggiamento fino alla fine è un problema. Infatti danzare non è qualcosa che si può fare da soli. È indispensabile che ci sia qualcuno che osservi, che assista. Occorre accettare che quel che facciamo diventi, in parole semplici, una performance o, per usare un'espressione che amo, uno spettacolo. Quindi per metà è dare sollievo a noi stessi, per l'altra metà è dare sollievo, rendere felici e possibilmente emozionare gli altri. Se trascuriamo questo aspetto, tutto si riduce a un'azione egoistica volta esclusivamente alla soddisfazione personale¹⁷.

L'altro elemento riguarda le differenze tra coreografia e improvvisazione – quindi tra partitura e creazione all'impronta, ma anche tra una danza che si riceve dall'esterno e una che sgorga dalla dimensione interiore – che il Butō ha messo in crisi riformulando i confini tra il dentro e il fuori del corpo, e quelli tra le nozioni di forma e contenuto del movimento: in una danza che non si percepisce come espressiva di emozioni, sentimenti, concetti, ma come processo di metamorfosi e trasformazione del corpo, le nozioni stesse di interno ed esterno sono in discussione, e con esse i metodi di creazione e di trasmissione. Hijikata e Ōno avevano rappresentato i due poli di questi approcci alla danza, contaminandoli nella loro collaborazione e sfumandone i contorni nelle loro personali pratiche artistiche. Secondo Akira Kasai, che come abbiamo detto ha assunto entrambe le loro lezioni, «coreografia e improvvisazione sono la stessa cosa: il movimento nasce da dentro anche se non lo invento. Nell'im-

¹⁷ Iwana, *La nostra danza*, in *Solitary Body. Estratti*, cit., p. 273.

provvisazione si ascolta solo l'interno, nella coreografia seguono indicazioni esterne, questa è l'unica differenza. La coreografia è una improvvisazione rovesciata»¹⁸.

La coreografia è una scrittura nello spazio normalmente trasmessa attraverso l'imitazione. Hijikata aveva minato le basi di questo presupposto sperimentando un metodo basato su delle immagini trasmesse in modo indiretto ai danzatori¹⁹. La parola li guidava attraverso un lessico preciso che indicava loro sensazioni fisiche e processi corporei. La coreografia arrivava quindi al danzatore dall'esterno non come forma da imitare ma come repertorio di suggestioni, azioni e reazioni concatenate tra loro, in un processo creativo simile a quello della poesia²⁰. Nel caso dell'improvvisazione immagini e stati d'animo sono creati dal danzatore stesso in modo istantaneo. L'esempio degli assoli di Kazuo Ōno è esemplare in tal senso, anche se sappiamo che dietro a quel flusso spontaneo e miracoloso c'era spesso la direzione di Hijikata²¹. Inoltre sono celebri le lezioni in cui Ōno guidava le sessioni di movimento libero degli allievi pro-

¹⁸ Cito dai miei appunti presi il 4 maggio 2006 durante un workshop di Akira Kasai a Roma.

¹⁹ Un esempio in tal senso, relativo agli ultimi anni di attività di Hijikata, è il metodo con cui nel 1984 ha creato *Ren-ai Butoh-ha Teiso* per Min Tanaka. Lo ha raccontato anni dopo il danzatore spiegando come il punto di partenza fossero delle immagini che mostravano diverse parti del corpo umano. A partire da queste immagini, Hijikata guidava verbalmente i movimenti della sua allieva d'eccezione, Yoko Ashikawa, e Tanaka apprendeva da lei le combinazioni di immagini e movimenti che poi sviluppava sotto la direzione del coreografo. Sempre sollecitato dalle parole, il danzatore doveva eseguire le diverse combinazioni contemporaneamente (una per ogni sezione del corpo) e in un ordine prestabilito. Questo processo rendeva la danza molto concreta, il meno possibile esposta a un processo di interpretazione soggettiva, eppure unica in quanto radicata nel corpo del performer che non la imitava dal maestro. Sul racconto di Tanaka rimando a J. (Zack) Fuller, *One Endless Dance: Tanaka Min's Experimental Practice*, CUNY Academic Works, New York 2017, pp. 106-107.

²⁰ Ne ha dato testimonianza Yoko Ashikawa raccontando la pratica quotidiana col maestro: «For almost ten years our daily routine began with his drumming on a small drum stretched with animal hide, [...] and with his words, which he uttered in a stream like poetry. When we danced, the images were all derived from his verbal expression. Without the words we could not dance, so it was like following a poem. [...] He was surprised at the similarities between writers' creative processes and his own». Y. Ashikawa, *Dance: Intimacy Plays Its Trump*, in AA. VV., *Butoh. Dance of the dark souls*, Aperture, New York 1987, pp. 16-18.

²¹ Nel 1977, dopo una lunga lontananza dalle scene, Kazuo Ōno presentò il suo celebre assolo *Admiring La Argentina*, diretto da Hijikata ma caratterizzato da quella che appariva come una grande libertà improvvisativa, che, proprio negli anni in cui Hijikata formalizzava il suo metodo coreografico, proponeva un altro approccio alla creazione nel cuore stesso del Butò e della corporeità sperimentata dai suoi fondatori. Descrivendo lo spettacolo nell'ambito di una ricostruzione complessiva della vicenda artistica di Ōno, scrive Maria Pia D'Orazi: «E in realtà coreografia e improvvisazione non sono due termini antitetici, quanto due diversi procedimenti compositivi che possono vivere separatamente e talvolta coesistere; in un caso si intende una composizione che precede l'esecuzione, nell'altro una composizione nell'atto dell'esecuzione [...]. C'è sempre un margine di improvvisazione anche nella più rigida coreografia, poiché esiste sempre una possibilità di apportare minime variazioni al ripetersi di una successione sempre identica a se stessa. Nel *butò* però, anche nel caso in cui ci sia la coreografia, la danza si identifica con una concezione del corpo che richiede un tipo di presenza normalmente indicata con il termine improvvisazione, cosa che genera una notevole ambiguità nell'uso delle due parole». M.P. D'Orazi, *Kazuo Ōno, L'Epos*, Palermo 2001, p. 110.

ponendo loro temi, visioni e storie che come un fuoco tenevano attiva la loro immaginazione ed evitavano che i loro movimenti si svuotassero. In nessuno dei due casi, né nelle dettagliate coreografie di Hijikata e neanche nelle modalità di trasmissione di Ōno, i maestri mostravano dei movimenti.

A partire da questa eredità del Butō che riformula le nozioni stesse di corpo e di danza, Iwana elabora un suo proprio metodo che fa dell'improvvisazione una scienza. Abbiamo visto come anche nella composizione degli spettacoli utilizzare l'improvvisazione non significhi per lui rinunciare a una struttura ripetibile: il performer riattiva la sequenza di immagini da cui scaturiscono i movimenti e sebbene questi non siano formalizzati in una partitura, conservano a ogni replica la stessa qualità corporea, la stessa traccia nello spazio, addirittura la stessa durata. Se l'improvvisazione nasce da un impulso interno che il corpo trasforma in qualcosa di visibile, è quell'impulso a essere prestabilito e innescato con esattezza. Un impulso non solo muscolare, poiché la danza non è solo movimento, e non solo emotivo o mentale, perché la danza non è l'espressione di un concetto o di un moto interiore attraverso il corpo, almeno non lo è quella danza che vuole danzare il corpo stesso.

Nella proposta di Iwana, dove più ancora che la performance è il corpo a essere vissuto nella verità del suo presente, la danza diventa una membrana tra gli abissi di sé e l'imprevedibilità del reale, tra la sedimentazione di esperienza e l'estemporaneità della vita. Citando Hijikata durante i suoi laboratori, Iwana spiegava come nel Butō il corpo abbia una sua indipendenza, una imprevedibilità. Il corpo è anche il sangue che sgorga da un taglio e di cui non possiamo controllare la direzione, il flusso, la velocità. Il corpo è questo insieme di fenomeni di cui possiamo essere spettatori mettendoci in ascolto e facendo retrocedere la volontà, il narcisismo, l'esibizionismo. Il Butō è la danza di questo corpo concreto e sconosciuto, ed è una danza senza una tecnica di movimento prestabilita, senza dei passi eseguire, senza un modello da imitare²². «Il danzatore butō è un danzatore povero nel senso del teatro di Grotowski²³ – spiegava

²² Nei suoi laboratori, non sempre Iwana commentava il lavoro degli allievi, ma se voleva indicare loro uno dei peggiori rischi da evitare li provocava dicendo «quello che hai fatto sembra Butō»: *seems like*, gli somiglia, alludendo alla vuota riproposizione di posture e atteggiamenti recepiti attraverso gli spettacoli, i video e le fotografie dei danzatori giapponesi.

²³ Iwana fa qui riferimento al regista polacco Jerzy Grotowski e al suo 'teatro povero' incentrato sulla ricerca del nucleo essenziale del teatro rispetto ad altre forme di spettacolo, individuato nella relazione tra attore e spettatore, ovvero tra qualcuno che agisce e qualcuno che osserva o testimonia le sue azioni (Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, ed. or. 1968). La concezione dell'attore sperimentata da Grotowski, così come il suo lessico e alcuni snodi concettuali della sua avventura nel teatro (dentro e fuori lo spettacolo), riecheggiano con forza nel linguaggio e nella elaborazione di Masaki Iwana. Altrove mi sono chiesta (cfr. *La linea verticale*, cit.) se e quanto i riferimenti fossero consapevoli, e di sicuro questo aspetto necessita ulteriori ricerche, ma il ritrovamento tra le mie carte di questi appunti costituisce il primo indizio dell'esplicito riconoscimento di un modello nell'esperienza del maestro polacco. Del resto, vale la pena ricordarlo, Iwana si era avvicinato al Butō venendo dal teatro e non dalla danza, e anche se non si sa molto del suo lavoro da attore è probabile che nel suo ambiente circolassero i libri e le tracce delle ricerche teatrali occidentali. Inoltre va sottolineato che il libro attraverso cui le idee e il training di Grotowski

nel 2000 Iwana in un laboratorio intensivo tenuto nel suo centro di ricerca sul Butō Bianco in Normandia –, non avendo una tecnica deve essere molto forte, sia fisicamente che spiritualmente»²⁴.

Quella del Butō Bianco non è una tecnica del movimento, ma riguarda il meccanismo da innescare per permettere al danzatore di intercettare e far affiorare volontariamente il suo 'paesaggio interiore'. I due punti di forza di questo danzatore non possono che essere il corpo (allenato a lavorare sul limite delle sue capacità, a sviluppare forza e flessibilità, a prendersi dei rischi sollecitando alternativamente il controllo e l'abbandono), e l'improvvisazione, intesa non solo come approccio alla creazione ma come metodo compositivo basato in gran parte sull'ascolto del corpo e sull'individuazione dei suoi aspetti sconosciuti. «Dove è e in che cosa consiste il vostro desiderio? Cosa volete danzare? – chiedeva nel 2005 a un gruppo di allievi invitati a un esercizio di danza libera – Studiare il Butō è così: veramente non si sa come e cosa danzare. Da questo niente deve nascere la danza, è ascoltando quel vuoto che qualcosa può accadere»²⁵. È ascoltando il silenzio del corpo che, se si è preparati e disponibili ad accoglierla, può manifestarsi la sua danza.

hanno contagiato i performer di tutto il mondo, *Per un teatro povero* appunto, circola in inglese dalla fine degli anni Sessanta e viene tradotto in giapponese da Tsutomu Ōshima già nel 1971 (*Jikken-engeki-ron: Motazaru engeki mazashite*, Teatoro S.A., Tōkyō 1971, con un commento di Tetsuo Toshimitsu). Infine, Iwana inizia a frequentare la Francia all'inizio degli anni Ottanta e vi si stabilisce nel 1988, mantenendo sempre un legame con gli ambienti giapponesi della danza ma iniziando a promuovere regolarmente i suoi laboratori in molte città occidentali, assorbendo la cultura europea. Anche Grotowski si era stabilito in Europa e dal 1986 aveva spostato le sue ricerche in Italia, dove è morto nel 1999.

²⁴ Cito dai miei appunti del maggio 2000 presi durante un workshop intensivo di Iwana presso La Maison du Butoh Blanc in Normandia.

²⁵ Cito dai miei appunti di un workshop intensivo alla Maison du Butoh Blanc dell'agosto 2005.

Simona Silvestri

Ascolto e percezione del ritmo tra Ginevra e Hellerau

ABSTRACT

L'intervento prende in esame sinteticamente la questione dell'ascolto nella ginnastica ritmica di Émile-Jaques Dalcroze, il noto sistema di solfeggio corporeo ideato con il duplice obiettivo di stimolare gli allievi a uno studio del ritmo musicale radicato nel corpo, e di rendere visibile la musica nello spazio attraverso un rapporto equivalente tra movimento e valore musicale. Già le premesse del metodo aprono diverse problematicità rispetto al rapporto tra impulso e azione, tra automatismo e intenzione, tra musica come metrica e come flusso libero, questioni che si arricchiscono di stimoli attraverso l'opera fotografica del ginevrino Frédéric Boissonnas. L'osservazione e l'analisi di alcune immagini realizzate dal fotografo, in particolare le tavole preparatorie per il volume *Exercices de plastique animée*, della seconda edizione del *Méthode Jaques-Dalcroze* (1916-1917), mostrano diverse strategie di trasposizione e traduzione del sistema ginnico sul piano visivo.

PAROLE CHIAVE: ritmo, musica, ginnastica, fotografia, Ginevra

ABSTRACT

This presentation briefly examines the question of listening in Émile-Jaques Dalcroze's rhythmic gymnastics, the renowned system of physical solfeggio developed with the dual aim of encouraging students towards a study of musical rhythm rooted in the body and making music visible in space through an equivalent relationship between movement and musical value. The premises of the method already raise several issues regarding the relationship between impulse and action, automatism and intention, music as meter and as spontaneous flow, issues that are enriched by the photographic work of Frédéric Boissonnas from Geneva. The observation and analysis of some of the photographer's images, in particular the preparatory plates for the volume *Exercices de plastique animée*, from the second edition of the *Méthode Jaques-Dalcroze* (1916-1917), reveal various strategies for transposing and translating the gymnastic system into visual terms.

KEYWORDS: Rhythm, Music, Gymnastics, Photography, Geneva

Premessa

Quella attorno al sistema di esercizi ginnici ideato da Emile Jaques-Dalcroze nel primo decennio del Novecento è, come è noto, un'esperienza cruciale che si inserisce nella costellazione di sperimentazioni che caratterizzano la danza di inizio secolo. La rigenerazione del gesto armonico snaturato dalla tecnica e la percezione rinata del corpo sono elementi che avvicinano il fenomeno della ritmica a diverse pratiche coeve. Tornare a osservare come la ritmica abbia saputo ritrovare la sintonia fra musica e dimensione corporale, permette di porre uno sguardo ravvicinato sull'inesauribile questione del ritmo e su come l'impulso si sviluppi fra metrica e flusso¹. Alla luce dei documenti in cui l'esperienza di Jaques-Dalcroze si è depositata, si vogliono qui prendere in esame le immagini che hanno registrato tale tensione e raffigurato la ricerca sulla 'musica visibile': in particolare l'opera fotografica del ginevrino Frédéric Boissonnas, fotografo il cui atelier ha documentato la ritmica dagli albori alla sua definizione, realizzando gli apparati iconografici dei principali manuali sul metodo². È una traiettoria che sollecita la riflessione su come la riproduzione trasmetta dei modelli³, a maggior ragione in questo caso in cui l'esperienza si inserisce nel culto dell'Antico, i cui valori e l'estetica pervadono la cultura europea a cavallo fra i due secoli.

¹ Sul passaggio fra questi due poli rimando a R. Guarino in *La misura dell'organico. Archetipi e frequenze del ritmo nel primo Novecento*, in P. Apolito, R. Guarino, G. Pascarelli (a cura di), *Ritmo*, Potenza, Edizioni Granelle 2018.

² Mi sono occupata di una prima ricognizione sul contributo di Boissonnas nelle pubblicazioni sulla ritmica nel saggio *Le fotografie del sistema dalcroziano: l'Atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo*, in *L'uso della fotografia nei libri della danza di inizio Novecento. Casi studio e zone di intersezione*, dossier a cura di S. Marenzi, in «Teatro e Storia», 43, (nuova serie XIV), 2022. Le fotografie sulla ritmica sono state affrontate anche nella in S. Meyer, *Rhythmus in Bildern. Die tänzerische Avantgarde um Émile Jaques-Dalcroze in Fotografien des Ateliers Boissonnas um 1910*, Universität Zürich, 2016. Inoltre, sebbene spesso menzionata ma mai affrontata, l'opera del fotografo sta emergendo negli ultimi studi di E. Sohler: *Fred Boissonnas et la Méditerranée. Une odyssée photographique*, Genève, Éditions de La Martinière 2020, catalogo espositivo della retrospettiva al Musée Rath dal 25 settembre 2020 al 28 marzo 2021 e per la quale rimando al mio *L'Odissea fotografica dell'Atelier Boissonnas e l'esposizione dei documenti d'archivio*, «mordre!», in «Teatro e Storia», 4, 2021, supplemento online: <<https://www.teatroestoria.it/supplementi.php?id=4>> (30/09/2025). L'autrice ha avviato delle ricerche sistematiche (oltre che collettive e multidisciplinari) sul Fond Borel-Boissonnas a partire dalla giornata di studio organizzata all'Université de Genève il 3 dicembre 2011 i cui esiti sono pubblicati nell'imprescindibile *Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas*, sous la direction de E. Sohler et N. Crispini, Genève, Georg éditeur 2013.

³ Sul tema si sono orientati i lavori del progetto di ricerca *Fotografia e Danza*, coordinato da Samantha Marenzi, nelle ultime due edizioni del convegno *Grafie del Corpo. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative*. In particolare, sono stati approfonditi il modello delle Grazie e quello della Ninfa nella duplice prospettiva di come questi siano stati incorporati dalle danzatrici e dai fotografi o dalle fotografe. Sul problema della raffigurazione del movimento attraverso la lente dell'Antico rimando a S. Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo 2018.

Il corpo-risuonatore

Il lavoro sulla ritmica prende forma durante l'insegnamento di Dalcroze al Conservatorio di Ginevra, come critica al sistema didattico corrente il quale, secondo il pedagogo e compositore svizzero, si limitava a fornire agli allievi gli strumenti necessari per decifrare un testo musicale su un piano puramente cerebrale. A fronte di una più immediata percezione delle variazioni ritmiche, la difficoltà si presentava poi nel doverle riprodurre vocalmente durante il solfeggio. Contestualmente, l'osservazione dei propri allievi e più nello specifico delle reazioni istintive all'ascolto degli esercizi al pianoforte, come sussulti o oscillazioni del tronco e della testa, portano Dalcroze a riflettere sulla natura muscolare e nervosa delle sensazioni musicali. Una dimensione innata, sembrerebbe, eppure da plasmare. E per guarire quella che Dalcroze indica come aritmia musicale⁴, era necessaria un'«educazione speciale»⁵ basata proprio sul movimento corporeo che mirasse innanzitutto a coordinare le reazioni nervose accordandole con i muscoli e ad armonizzare il corpo e lo spirito, non sostituendosi ad altri metodi di educazione ginnica, ma completandoli:

Ne concludi che la musicalità basata solo sull'ascolto è una musicalità incompleta, e iniziai a cercare i rapporti tra motilità e istinto uditivo, tra l'armonia dei suoni e quella delle durate, tra il tempo e l'energia, tra la dinamica e lo spazio, tra la musica e il carattere, tra la musica e il temperamento, tra l'arte musicale e quella della danza⁶.

Il coinvolgimento è dell'organismo nella sua interezza. Senza tale principio di organicità non si può addestrare una coscienza del ritmo, cioè la facoltà di rappresentare ogni successione e ogni combinazione delle frazioni del tempo in tutte le loro sfumature di velocità e intensità. Nel 1907 Dalcroze scrive: «La musica è composta di suoni e di movimento. Il suono è una forma di movimento di natura secondaria. Il ritmo è una forma di movimento di natura primaria»⁷. La coscienza del ritmo, ovvero il rapporto fra spazio, tempo ed energia, trova la sua origine nel corpo e non nel senso uditivo, e solo dopo una preparazione atta a rendere il corpo duttile e vigile, si può innescare un processo di educazione prettamente musicale che dà ordine e misura, in quanto «il ritmo e il metro sono la base di un'opera d'arte»⁸.

⁴ È un termine coscientemente mutuato da Dalcroze dalla medicina. Sulla relazione fra la concezione di ritmo, l'educazione dalcroziana e le teorie diffuse in ambito scientifico rimando a S. Franco, *Nuove scienze, nuovi corpi. La ginnastica ritmica tra arte, cultura e società*, in «Biblioteca Teatrale», 78, 2006, pp. 15-55.

⁵ É.J.-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di L. Di Segni-Jaffé, Torino, EDT 2008, p. XXX; trad. di É.J.-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Librairie Fischbacher 1920.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 37.

Sono numerosissime le occasioni in cui Dalcroze torna sul rapporto fra la sfera sonora e quella ritmica, fra il ritmo musicale e quello naturale, fra impulso come flusso o come argine, cercandone una gerarchia piuttosto che uno sconfinamento. In tale oscillazione di principi il fenomeno della ritmica viene portato fuori dalle aule del Conservatorio, dove era stato ostacolato dai colleghi⁹, per approdare a un progetto sociale rivolto al cittadino e alle masse: la ritmica sembra poter diventare lo strumento ma anche il fine non solo di una didattica musicale, ma del riscatto di una civiltà da rifondare sulla cultura dei ritmi naturali e della vita comunitaria. Come ha messo in luce Raimondo Guarino: «la dimensione educativa converte l'estetica della forma vivente nel culto del gesto naturale armonioso, del gesto simbolico, del gesto artificiale della rappresentazione efficace. Nel paese di Jaques-Dalcroze queste direzioni sono interdipendenti»¹⁰.

È nella città-giardino di Hellerau, dove viene edificato il Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus, grazie al progetto e al finanziamento del mecenate e filantropo industriale Wolf Dohrn, che si attua il tentativo di rigenerare la dimensione plastica della musica. Questo è ciò che anima dal 1911 al 1914 la vita dell'Istituto: un obiettivo perseguito dalla sinergia tra Dalcroze e Adolphe Appia, musicista, scenografo e riformatore della scena teatrale, da cui il pedagogo in un certo senso dipendeva¹¹. Ma certo è che per Appia stesso la visione delle prime dimostrazioni della ritmica tra il 1906 e il 1907 ha concretizzato quello che aveva fino a quel momento solo intuito. Già intorno al 1899, egli avverte infatti la necessità di «una ginnastica, nel senso più nobile della parola, che gli deve permettere [all'attore] di obbedire alle ingiunzioni del testo poetico musicale»¹². Come è noto, l'apporto di Appia negli allestimenti scenici e nell'utilizzo delle luci in sinergia con un altro grande protagonista dell'istituto, il pittore e illuminotecnico russo Alexander von Salzmann, contribuisce all'enorme successo delle feste scolastiche di fine anno: nel 1912, con la rappresentazione della scena della discesa negli inferi di Orfeo, e l'anno successivo con l'allestimento integrale dell'opera di Gluck.

L'edificio era del tutto lontano dagli spazi teatrali convenzionali, ma centrale nella sperimentazione di dispositivi e tecnologie: non esisteva il palco sollevato

⁸ *Ivi*, p. 98.

⁹ Bisogna tenere a mente che la società ginevrina al tempo fosse permeata di una forte moralità, per cui dei semplici esercizi di camminata a piedi nudi, realizzati da ragazze nel giardino del Conservatorio, potevano rappresentare atti sovversivi e minacce al pudore.

¹⁰ R. Guarino, *La misura dell'organico*, cit., p. 70.

¹¹ «Dalcroze, tuttavia, aveva cara la guida estetica di Appia e gli scriveva continuamente sollecitando consigli particolareggiati su ogni aspetto del lavoro di Hellerau. [...] Nel processo, l'essenza del suo lavoro lentamente si trasformò per accogliere gli ideali che laboriosamente Appia aveva enunciato in teoria ma che, per i propri limiti, non era in grado di tradurre nella pratica» (R.C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze e Hellerau: poesia in movimento*, in E. Casini Ropa (a cura di), *Le origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 282).

¹² A. Appia, *La musica e la messa in scena*, in Id., *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli 1975, p. 108.

né il quadro scenico a dividere performer e pubblico; nello spazio solo una scalinata riempiva l'intera scena, su cui i *rythmiciens* scandivano lo spazio nella sua altezza oltre che ampiezza. La luce, infine, prodotta da tecnologie all'avanguardia, era dotata di una propria funzione espressiva e, con effetti inediti, secondo i precetti di Appia e la sapienza di Salzmänn, accentuava la qualità espressiva del corpo umano creando invece di uno spazio illuminato, uno spazio che emanava luce. L'esperienza di Hellerau, col suo progetto sociale, ha permesso di unificare la visione di Appia e Dalcroze e di diffonderne i principi in altri contesti pedagogici. Certo è che con la chiusura dell'Istituto e il suo spostamento definitivo a Ginevra nel 1915, non più combattuta grazie alla fama raggiunta, la ritmica si consolida come metodo di studio della musica e in qualche modo, assestandosi come solfeggio corporeo, sembra perdere qualcosa di quella possibilità che aveva nell'ampio processo di rifondazione della scena¹³.

A Hellerau il pubblico coinvolto in un'esperienza del tutto nuova aveva assistito a un nuovo genere di arte rappresentativa, non propriamente una danza, ma un'alternativa – come il suo ideatore la definisce – o, ancor meglio, uno strumento per affinare la sensibilità musicale dei ballerini e dei danzatori.

Una volta sviluppate le capacità di rappresentare corporalmente i ritmi musicali (mediante la trasformazione delle sensazioni metafisiche in manifestazioni di tipo muscolare, e viceversa), il *rythmicien* può cercare di modificare questi effetti in modo da esteriorizzare la loro forma e comunicarla visualmente allo spettatore. [...] La ricerca di perfezionamento dell'interpretazione dei sentimenti e delle emozioni musicali mediante il corpo entra nel dominio di un'arte particolare, opposta a quella statica delle arti figurative; in un'arte che potremmo definire *plastique animée* o "plastica vivente"¹⁴.

Il distacco che pone con l'arte figurativa definita statica indica diversi intenti. Se si prosegue la lettura del brano da cui è tratta la citazione si entra nella critica che Dalcroze fa ad alcuni lavori contemporanei e alla dissociazione che avverte fra movimenti sonori e corporei, conseguenza del ruolo che ricopre la musica, ossia di accompagnamento anziché di compartecipazione. Ne è un esempio la sua reazione all'*Après-midi d'un faune* dei Ballets Russes di Djagilev, sulla musica di Debussy, interessante non tanto per la valutazione in sé, quanto se letta come filigrana della propria ricerca pedagogica. Nel corteo delle ninfe

¹³ È indicativa la testimonianza del principe Serge Volkonskij, direttore dei teatri imperiali russi e grande estimatore del lavoro visto ad Hellerau, che afferma come Dalcroze «cammini nelle orme della propria scoperta». Cit. riportata in R.C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze e Hellerau*, cit., pp. 282-283.

¹⁴ É.J.-Dalcroze, *La ritmica e la plastique animée* (1919), cit, p. 131.

coreografate da Vaslav Nijinsky egli non vede che una concatenazione di quadri viventi di grande effetto artistico le cui posizioni sono copiate dai vasi greci. Ciò che vede mancare è un elemento di continuità fra le *attitudes*¹⁵: «esse davano così la stessa impressione spezzata che darebbe, al cinema, una serie di gesti le cui immagini essenziali siano state tagliate»¹⁶, e prosegue:

La vera percezione del movimento non è di tipo visivo, ma muscolare. La sinfonia vivente dei passi, dei gesti e delle successioni di *attitudes* non è ideata e controllata dal mezzo di valutazione che è l'occhio, ma da quello che l'ha effettivamente creata: l'intero apparato muscolare. Stimolato dai sentimenti spontanei e da emozioni irresistibili il corpo si anima, comincia a muoversi e poi assume un'*attitude* che è la conseguenza dei movimenti che lo preparano [...]. Nell'arte della danza – come viene attualmente concepita nei nostri teatri – esiste, quindi, una confusione tra esperienza visiva e esperienza muscolare. I danzatori scelgono come modello delle loro *attitudes* i capolavori della statuaria o della pittura, si ispirano agli affreschi greci, alle statue, ai dipinti; essi però non considerano che queste stesse opere sono il prodotto di una stilizzazione speciale, di un compromesso tra i rapporti dei movimenti, di una serie di eliminazioni e di rinunce, che hanno permesso agli autori di dare artificialmente l'illusione del movimento. Se è necessario che le arti plastiche, private dell'elemento del tempo, esprimano una sintesi, fissando un'*attitude* corporea, è contro verità e contro natura che il danzatore – anziché andare alla fonte dell'espressione plastica, che è il movimento stesso – prenda questa sintesi come punto di partenza della sua danza e cerchi di ricreare l'illusione del movimento, concatenando una serie di *attitudes* e legandole tra di loro con dei gesti¹⁷.

In questo brano a essere criticato non è il modello antico tratto dalla statuaria, ma il fatto che se ne operi un'imitazione della forma anziché indagarlo come possibile impulso generativo del movimento corporeo. La sorgente dell'arte plastica è il movimento stesso per cui assumerla come modello deve sollecitare a sua volta un'esperienza muscolare. È qui che la *plastique animée* si distacca dalla ritmica che rimane uno strumento di studio personale e diventa un'arte completa ricongiungendo il modello figurativo al Tempo di cui parla Appia: la dimensione che regola l'ampiezza e l'intensità delle proporzioni coreografiche e attraverso cui il corpo può farsi mediazione con lo spazio. La que-

¹⁵ Nella traduzione italiana del testo *attitude* è tradotto con *atteggiamento*. Ritenendo il termine in parte fuorviante, qui si manterrà l'originale che indica più precisamente la posa nello spazio.

¹⁶ *Ivi*, p. 137.

¹⁷ *Ivi*, p. 138.

stione è cruciale e la domanda sorge spontanea ora che la dimensione visiva è così introdotta: cosa si consegna e rimane nell'opera fotografica che, attraverso i volumi sulla ritmica¹⁸, ha permesso di diffonderne l'immaginario? Quali altri intenti suggerisce, oltre a quello illustrativo?

La ritmica nelle immagini: tre esempi

Boissonnas ha fotografato la ritmica in diversi periodi e modalità a partire dal 1903, una data significativa in quanto nello stesso anno realizza la prima di una serie di spedizioni fotografiche in Grecia. Egli, infatti, era principalmente un fotografo di archeologia molto affermato e ambizioso, attivo in Grecia su commissione di storici, ellenisti e soprattutto del governo greco fino agli anni Quaranta del Novecento¹⁹. Quelli sulla ritmica e sull'archeologia sono due progetti che hanno una forte affinità e la loro continuità da un lato dimostra come la scultura, i bassorilievi e i fregi delle civiltà antiche abbiano rappresentato per il fotografo un metodo di osservazione e raffigurazione della ritmica; dall'altro, in un processo inverso, induce a riflettere sulla possibilità che il fotografo sia stato influenzato dalla ritmica nell'osservare l'arte figurativa e scultorea antica. Al di là delle supposizioni, ciò che è certo è che i due progetti sono dedicati a due pilastri della rifondazione della danza di inizio secolo e, per uno stesso fotografo, costituiscono le traiettorie di una estesa indagine non solo della raffigurazione del movimento, ma del corpo nell'immagine.

Le fotografie sulla ritmica sono conservate nel fondo d'atelier del fotografo e in quello dell'Institut Jaques-Dalcroze, depositati nel Centre d'iconographie della Bibliothèque de Genève. Entrambi sono labirintici sia per la mole impressionante di documenti, che per la loro organizzazione e, soprattutto nel fondo dell'Istituto, le immagini in questione si incontrano in molteplici copie e tipologie di stampa. Talvolta vengono accorpate anche a documentazioni recenti creando un innesto cronologico vertiginoso. Nel fondo dell'Atelier Boissonnas le fotografie sulla ritmica, invece, si trovano in un unico faldone montate su più di duecento tavole di cartoncino 21x27,5 cm circa, e mostrano la lavorazione preparatoria delle pubblicazioni. È una raccolta di grande inte-

¹⁸ Questa si trova in É.J.-Dalcroze, *Gymnastique rythmique*, vol. 1 del *Méthode Jaques-Dalcroze: pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal*, 5 vol., Paris-Neuchâtel-Leipzig, Sandoz-Jobin 1906; *Exercices de plastique animée*, vol. 6 della riedizione del *Méthode Jaques-Dalcroze*, Lausanne, Jobin 1916-1917; *Rhythm, Music and Education*, translated by Harold F. Rubinstein with an introduction by sir W. H. Hadow, London, Chatto & Windus 1921; *Rhythmus, Musik und Erziehung* (Übersetzung von J. Schwabe), Basel, Schwabe 1921; *Ritmo, Musica, Educazione*, Milano, Ulrico Hoepli 1925.

¹⁹ Nicolas Bouvier, scrittore e fotografo, è stato il primo a occuparsi dell'Atelier in *Les Boissonnas, une dynastie de photographes 1864-1983*, Lausanne, Éditions Payot 1983, riedito *Les Boissonnas*, Genève, Éditions Héros-Limite 2010. Dell'autore, insieme a Paul Rosay, è anche il documentario *Les boissonnas. Un siècle de photographie à Genève* <<https://www.rts.ch/archives/tv/divers/dimanche-soir/3478993-les-boissonnas.html>> (30/09/2025).

resse in virtù sia della destinazione nel progetto editoriale, che per la sua natura grafica: le tavole contengono spesso più scatti di piccolo formato correlati a quelli poi scelti per i volumi e sui quali sono visibili stratificazioni di annotazioni fra tagli, reinquadrature da operare, e prove da scartare, dando la possibilità di seguire a ritroso il percorso di selezione. In questo senso, nel loro insieme esse appaiono come un vero e proprio esercizio visivo di Boissonnas. Ed è da questo tavolo di lavoro che si prendono in esame tre esempi.

Il primo [fig. 1], datato fra il 1909 e il 1910, è uno scatto realizzato in aperta natura, con uno stile vicino al pittorialismo di stampo inglese²⁰. Le ritmiste sono a piedi nudi sull'erba, indossano una tunica corta e leggera che permette loro ampia libertà di movimento e avanzano verso il fotografo posto loro frontalmente. Difficile dire se corrono o compiono un salto: ciò che è evidente è l'impeto dell'azione non contenuta in uno schema coreografico, ma che si aggancia invece al modello della menade, con il collo scoperto e il corpo proteso ciecamente in avanti. La luce naturale e piena intensifica questa postura aumentando i contrasti marcati sulle pieghe delle tuniche, le quali esercitano una forza opposta al corpo e sono indice della velocità del movimento. In questo caso è evidente come il fotografo cerchi di eludere la fissità dell'immagine bloccando il movimento in un momento di massima tensione affinché rimanga, della transitorietà di una tale dinamica, un sottile riverbero. Tale operazione è amplificata da alcune scelte compositive e tecniche, come la scelta del fotografo di orientare verso di sé, e dunque verso l'osservatore, l'energia del movimento, e quella di porre le ritmiste in primo piano, diminuendo così la profondità di campo e rendendo i corpi più vividi e distaccati dal fondo sfocato. Un ulteriore elemento chiave che permette di comprendere come la raffigurazione del movimento corporeo possa tornare a quella matrice dinamica, fonte di espressione plastica, sta nel fatto che le ritmiste, pur realizzando lo stesso movimento tenendosi per mano come frazioni di un unico flusso, seguono un ritmo che è solo proprio e individuale. Questo sembra contraddire i precetti del metodo, ma sebbene la ritmica conduca a una codificazione gestuale, per Dalcroze la conoscenza dei ritmi non solo propri ma anche di quelli degli altri è fondamentale, come «una forza simile all'elettricità e alle grandi forze naturali fisiche e chimiche»²¹ che si condizionano a vicenda. Sono proprio i movimenti vitali, vicini a una iconografia della danza diffusa di quegli anni, che Boissonnas fotografa, perché è nel loro sprigionarsi che il corpo risponde

²⁰ Nel periodo di formazione Boissonnas aveva uno scambio con Henry Peach Robinson, padre del pittorialismo inglese e fondatore a Londra, nel 1892, del Linked Ring, una fra le prime e più prestigiose associazioni di fotografia artistica. Da lui assume la lezione secondo cui il «sentimento» e «l'espressione» risiedono nella scelta degli effetti chiaroscurali, che delineano i contorni del soggetto e arrivano a trasfigurarli aggiungendo bellezza e spessore. Cfr. la prefazione all'edizione francese di H.P. ROBINSON, *La photographie en plain air. Comment le photographe devient un artiste*, vol. 1, Paris, Gauthier-Villars et fils 1889 [ed. or. *Picture-Making By Photography*, London, Hazell Watson & Viney 1889], p. 26.

²¹ É.J.-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit. p. 55.

a una spinta interiore e, nel tradursi in immagine, perde il suo legame con il metro rappresentato dalla musica.

Il salto è il soggetto del secondo esempio [fig. 2], ma in una ricerca compositiva diversa. L'immagine mostra infatti l'utilizzo della serie, che rimanda ai lavori di cronofotografia di Eadweard Muybridge. Al contrario dei lavori del fotografo inglese che sezionavano il movimento per analizzarne le componenti, la serie viene utilizzata da Boissonnas per sperimentare le variazioni ritmiche nella simultaneità visiva di più momenti ravvicinati che non necessariamente sono concatenati temporalmente. Nel caso di questo montaggio il salto, ripetuto più volte, è stato fissato nei momenti in cui l'energia non è in tensione ma rilasciata: nessun fotogramma raffigura l'inizio o la conclusione del salto, ma la sospensione nel suo culmine. È interessante osservare come nell'operazione di montaggio vengano traslati nel linguaggio visivo e autoriale del fotografo i concetti di poliritmica e polidinamica, quest'ultima intesa come accentuazione di ogni frazione di movimento: se nell'esempio precedente queste due categorie sono visibili nel gruppo delle ritmiste e quindi nelle diverse incorporazioni del ritmo, qui lo sono invece nella relazione dei fotogrammi.

L'accostamento di più immagini nel caso di questa tavola non solo è necessario per la selezione, ma lo si ritrova come esito nella prima edizione italiana di *Ritmo, Musica, Educazione*²², dove due dei quattro scatti restano agganciati, leggermente sovrapposti [fig. 3]. Anche questi sono realizzati all'aperto per usufruire della luce solare e di spazio ampi, ma allestendo un fondale chiaro per eliminare il riferimento all'ambiente circostante affinché il movimento risulti più leggibile.

Lo stesso vale per il terzo esempio che mostra una dimensione più vicina alla rappresentazione [fig. 5]: lo scatto infatti raffigura *Les premiers souvenirs*, opera di *plastique animée* del 1918 sul poema di Jacques Chenevrière. Qui la collocazione di gruppi di ritmiste su diversi piani, ma pur sempre lungo un orientamento lineare, infonde la percezione di una temporalità ed esercita un richiamo al primo esempio descritto. In quel caso la scansione dei corpi riprendeva dal modello vascolare o fregiale la necessità di adattare e sviluppare la circolarità dell'azione su un piano lineare. È un esempio di come la lezione dell'antico per Boissonnas sia stata quella di ricrearsi le condizioni di quella stilizzazione, di quel compromesso di cui parlava Dalcroze che infonde l'illusione del movimento. Osservare questa tavola invece permette di considerare il montaggio di più azioni, questa volta slegate, all'interno della singola composizione. Anche qui, come sempre, il movimento del fotografo è fondamentale: la posizione leggermente laterale alla coreografia complessiva, ma frontale rispetto all'unica ritmista in piedi, luminosa, di cui è visibile il volto in tensione, la mette in risalto, così come anche la direzione esercitata dalle braccia

²² É.J.-Dalcroze, *Ritmo, Musica, Educazione*, cit., pagina non numerata [tavola tra le pagine 305 e 306]. Inoltre, sul retro della tavola conservata al Centre d'iconographie de Genève (CIG FBB P Ryth 50) è presente lo schema di impaginazione con l'ordine delle immagini.

tese delle altre ritmiste chine, che si fanno linee di tensione. La luce scivola fluida animando il loro movimento e i corpi di cui plasma le forme, e la sensazione del tempo rimane come una traccia che la fotografia riesce a trattenere. Luce e musica in quanto tempo e proporzione. Di nuovo è alle riflessioni di Appia che occorre guardare questa volta per capire in che termini l'analogia fra i due linguaggi è trasposta nell'immagine²³. Padroneggiare il linguaggio della luce, nella fotografia così come nella rappresentazione teatrale, significa saper creare quei volumi, quei corpi e quelle ombre che ritmano lo spazio. In altre parole, vuol dire che «l'idea del tempo, rappresentato dalla musica nella forma dell'attore, si espande nello spazio per crearvi un'idea che le corrisponda²⁴». Non a caso le fotografie che nelle pubblicazioni sul metodo dalcroziano vengono più valorizzate sono quelle non illustrative di esercizi specifici, la cui funzione è in virtù del testo. Assumono invece un'autonomia artistica quelle che, come è stato osservato, dimostrano la convergenza tra l'esperienza muscolare osservata e i processi compositivi del fotografo.



Fig.1 – Frédéric Boissonnas, *Rythmique dalcrozienne*, 1909-1910, Bibliothèque de Genève

²³ «La luce è nell'economia della rappresentazione ciò che la musica è nella partitura: l'elemento espressivo opposto al segno; e la luce, come la musica, non può esprimere nulla che non appartenga all'intima essenza di ogni visione» (A. Appia, *Attore, musica e scena*, cit., p. 139).

²⁴ *Ivi*, p. 143.

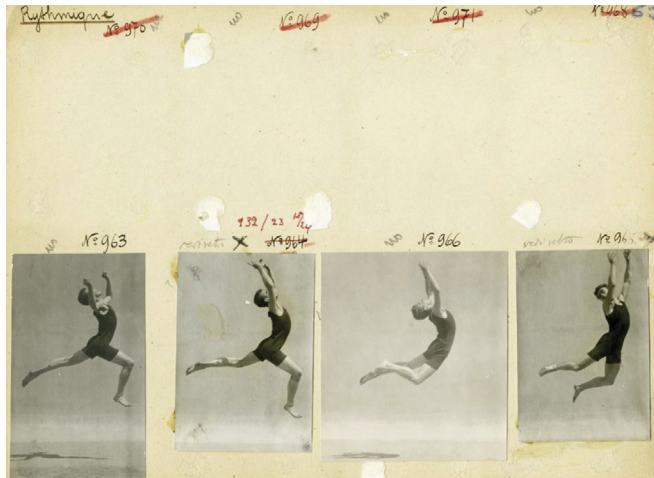


Fig. 2 – Frédéric Boissonnas, *Rythmique dalcrozienne*, sd. (1915 ca.),
Bibliothèque de Genève

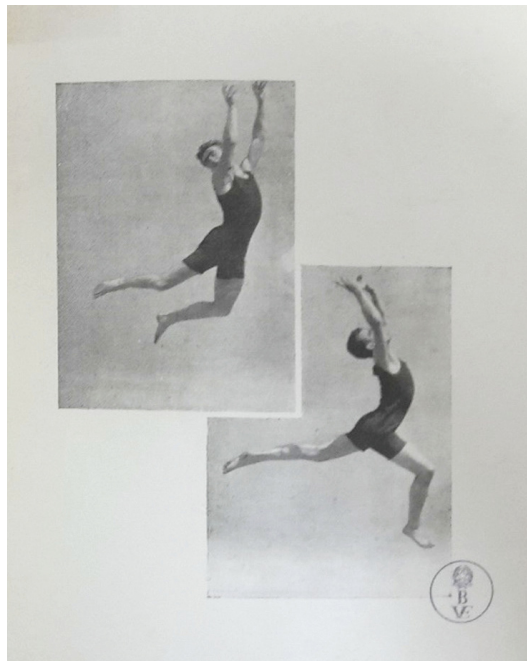


Fig. 3 – Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo, Musica, Educazione*,
Milano, Ulrico Hoepli, 1925, pagina non numerata

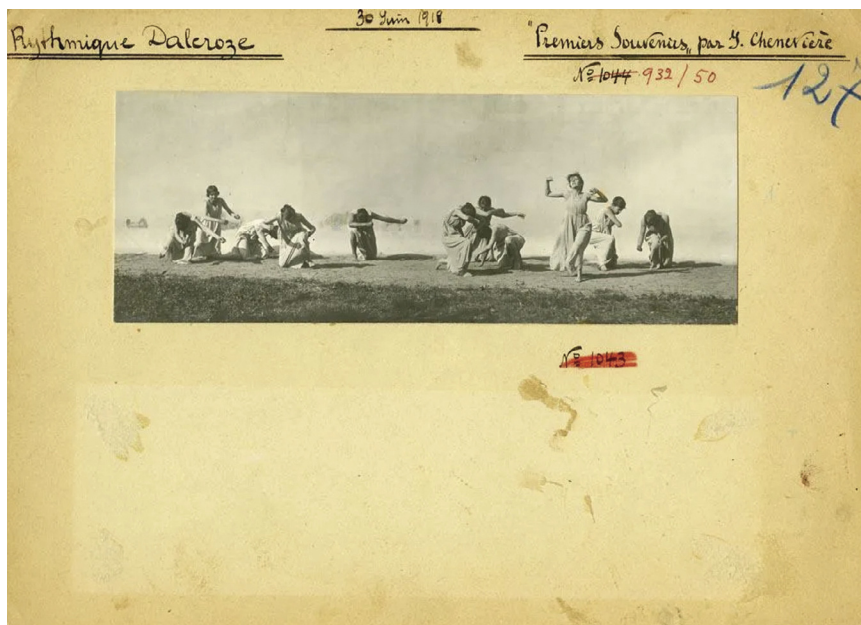


Fig. 4 – Frédéric Boissonnas, *Les premiers souvenirs*, poema di Jacques Chenevière e composizione Émile Jaques-Dalcroze, 1918, Bibliothèque de Genève

Chiara Mu

*L'ascolto corporeo come condizione sine qua non
dell'arte relazionale*

ABSTRACT

Il contributo approfondisce il concetto e la pratica dell'ascolto corporeo, analizzandone la fenomenologia dal punto di vista fisico, emozionale e cognitivo attraverso esempi pratici ed elementi teorici rilevanti sul piano scientifico, con particolare riferimento alla letteratura di ambito sociologico e filosofico. L'intento è far emergere la portata dell'ascolto corporeo come modalità partecipativa *sine qua non* all'interno delle opere d'arte relazionali, osservando nello specifico le dinamiche relazionali della performance uno-a-uno.

Con la presentazione dei casi-studio e dell'approfondimento dell'ascolto corporeo s'intende inoltre riflettere sull'arte come spazio legittimo per conoscere il mondo nel mentre si accoglie la diversità: è il modo di porsi in ascolto, all'interno di essa, che determina la qualità estetica dell'esperienza artistica.

PAROLE CHIAVE: ascolto corporeo, conoscenza fisica-emozionale-cognitiva, esperienza estetica

ABSTRACT

An in-depth exploration of the concept and practice of embodied listening, analysing its phenomenology from physical, emotional, and cognitive perspectives through practical examples and scientifically relevant theoretical elements, with particular reference to sociological and philosophical literature. The aim is to highlight the importance of embodied listening as a participatory modality *sine qua non* within relational artworks, specifically observing the relational dynamics of one-on-one performance.

By presenting case studies and exploring embodied listening through analysing the three investigative aspects offered, this text also aims to reflect on art as a legitimate space for understanding the world while embracing diversity. It is how we listen within it that determines the aesthetic quality of the artistic experience.

KEYWORDS: Embodied Listening, Physical-emotional-cognitive Knowledge, Aesthetic Experience

Introduzione

Questo saggio propone un approfondimento del concetto e della pratica dell'ascolto corporeo, analizzandone la fenomenologia dal punto di vista fisico, emozionale e cognitivo attraverso esempi pratici ed elementi teorici rilevanti sul piano scientifico, con particolare riferimento alla letteratura di ambito sociologico e filosofico. L'intento è far emergere la portata dell'ascolto corporeo come modalità partecipativa *sine qua non* all'interno delle opere d'arte relazionali, nello specifico osservando le dinamiche della performance uno-a-uno di cui, in qualità di artista e ricercatrice, sono allo stesso tempo creatrice, realizzatrice e studiosa.

A partire da due mie performance eseguite nel 2012 e nel 2019, intendo inquadrare la performance uno-a-uno come un dispositivo relazionale che coinvolge in egual misura partecipante e performer. Questa modalità performativa, sgombrando il campo percettivo dalla presenza di un pubblico numeroso collocato a una distanza deputata, può imporre a entrambi una forte prossimità, sia fisica che emozionale, determinando il tipo di ascolto corporeo necessario per vivere l'esperienza in divenire. Si tratta di un vero e proprio atto di presenza incarnata che implica auto-consapevolezza, nonché apertura nei confronti dell'altro e disponibilità ad assumersi il rischio di non riconoscersi più (o forse di conoscersi di nuovo) all'interno di questa momentanea interazione. Con la presentazione dei casi-studio, introduco la fenomenologia dell'arte relazionale e la chiave di lettura che questa fornisce della pratica performativa uno-a-uno, per poi approfondire l'ascolto corporeo attraverso l'analisi di tre aspetti complementari tra loro.

Successivamente propongo un *excursus* sull'ascolto corporeo a partire dal punto di vista fisico, riportandone le definizioni in campo scientifico ed esplorando le pratiche di *embodiment* attuate per guadagnare un centro interno di presenza e ascolto del sé. Esploro quindi il punto di vista emozionale, riportandone aspetti mutuati sia dalla sociologia contemporanea che dalla psicologia umanista e Gestalt. Infine affronto il punto di vista cognitivo, presentando le teorie filosofiche degli studiosi che hanno maggiormente analizzato questo fenomeno in ottica relazionale. Le conclusioni mirano a integrare queste tre direttrici di indagine in una comprensione olistica dell'ascolto corporeo, definendolo come condizione *sine qua non* di accesso al godimento estetico e alla crescita personale che le opere d'arte relazionali ambiscono a suscitare.

1. Casi studio

Listen To Me¹

Al Museo Macro ho realizzato nel gennaio 2019 una mostra centrata su cinque performer donne, cieche dalla nascita, che accoglievano ognuna un vi-

¹ C. Mu, *Listen To Me*, 2019 <<https://chiaramu.com/wordpress/it/works-it/listen-to-me/>> (ultima consultazione 29.12.2025).

sitatore alla volta in uno spazio in semi-scurità, a seguito di introduzione e istruzioni fornite al partecipante da me. Le donne cieche, in assoluto silenzio, raccontavano delle storie personali esclusivamente toccando e manipolando il corpo dell'altro con una sequenza di gesti elaborati durante il training fatto insieme. Al termine di ogni racconto tattile, veniva consegnata all'orecchio di ogni visitatore un'unica parola, come fosse un titolo o un lascito a cui connettere l'esperienza fisica appena vissuta. Una volta esaurite le storie da ascoltare corporalmente, il visitatore veniva invitato a sostare in un luogo di decantazione in cui sedere, bere tè caldo e scrivere le proprie impressioni su un quaderno a disposizione. La mostra si chiamava *Listen To Me* (ascoltami): il titolo sembrava alludere a una richiesta espressa dalle performer nell'atto di volere essere comprese ma risultava poi chiaro ai visitatori, dai più dei trecento commenti raccolti, che al cuore dell'opera era invece la necessità di centrarsi su un proprio ascolto interiore che fosse fisico, emozionale e cognitivo per poter accogliere i linguaggi e i messaggi di alterità provenienti dalle donne cieche. La stessa dinamica interna di ascolto e messa a fuoco era vissuta dalle performer, concentrate nel raccontare se stesse solo attraverso il tatto, senza il sostegno dell'oralità per loro così centrale e per una volta senza la tipica remora delle persone cieche di essere considerate fastidiosamente tattili sul corpo dei normovedenti.

La qualità dell'ascolto corporeo messo in gioco da tutti i partecipanti ha determinato un coinvolgimento intenso, un passaggio di informazioni incorporate (fisiche, emozionali e cognitive) che ha permesso alle performer di raccontare se stesse senza dover giustificare la propria condizione e ai visitatori di immedesimarsi nelle storie ricevute, vivendo l'inaspettata vulnerabilità di abbandonare il proprio corpo nelle mani di chi, sulla carta, non sembra disporre dello stesso equilibrio e della stessa capacità di orientamento dei vedenti.

Stigma²

A Milano, il 25 dicembre 2012, durante un evento patrocinato dal Comune alle Colonne di San Lorenzo e organizzato per sensibilizzare i passanti sulla ricorrente *Giornata internazionale contro la violenza sulle donne*, ho fermato per strada un uomo alla volta, incurante dell'età e da chi fosse accompagnato. Iniziavo la conversazione come se si trattasse di un reale scambio di persona, abbracciando affettuosamente l'uomo scelto e dichiarandomi felice di aver ritrovato un amico che non vedeva da tempo. Poi, ricordando a voce alta il nostro ultimo incontro, raccontavo – cambiando tono – dell'evento drammatico che in effetti ci aveva allontanati. Raccontavo di essere stata testimone di un atto violento perpetrato da questo uomo sul corpo della propria sorella o madre o compagna con gli esiti più spiacevoli e chiedevo se il tempo passato fosse servito a riflettere sull'accaduto. L'uomo a quel punto reagiva con stupore

² Ead., *Stigma*, 2012 <<https://chiaramu.com/wordpress/it/works-it/stigma/>> (ultima consultazione 29.12.2025).

e terminavo la conversazione dicendo: «se esiste un testimone di ciò che hai fatto, se me lo ricordo io, perché non inizi anche tu a farci i conti»? E dopo aver dato un ultimo sdegnato sguardo al volto incredulo del passante, me ne andavo velocemente dall'altra parte della piazza, confondendomi nello spazio già gremito per le compere natalizie.

L'intervento si chiamava *Stigma*: ogni incontro prevedeva storie diverse che avevo scelto in precedenza e terminava non solo con il mio allontanarmi dalla persona fermata ma anche con la consegna, dopo pochi minuti dal mio spostamento, di un volantino dell'evento da parte di un'assistente dell'organizzazione. In questo caso, la tipologia di ascolto a cui si invitava conflittualmente il passante si verificava 'a posteriori', ovvero una volta elaborato e ricontestualizzato l'accaduto. L'intento era far sì che il passante si riconoscesse - anche solo per pochi istanti - come perpetratore di una condizione relazionale abusiva insita nella cultura patriarcale, dentro cui ancora oggi purtroppo si cresce e che non ha ancora incontrato percorsi maschili di elaborazione collettiva. L'intento è stato quello di forzare un ascolto incarnato di questa problematica, stando alla *simulation theory of meaning*³, per la quale la comprensione di un evento o concetto consiste nella capacità neuronale di simulare percezioni, movimenti del corpo ed emozioni associati con esso. L'ascolto corporeo qui messo in gioco si attivava sul corpo del passante attraverso un atto violento: quello di imporgli una narrazione falsa e colpevolizzante del proprio passato, trattandolo davanti a tutti come se fosse vera. Successivamente, la parte cognitiva chiamata in causa con il volantino permetteva una elaborazione diversa del vissuto destabilizzante, riascoltando internamente tutta l'esperienza fatta insieme.

2. *Medium*

Arte Relazionale

I due esempi citati raccontano modalità eticamente e fenomenologicamente diverse di suscitare un ascolto corporeo durante scambi relazionali che avvengono negli ambiti dell'arte contemporanea o, più specificatamente, dell'arte relazionale. Denominata così *in primis* da Nicolas Bourriaud (1998) che la spiega come una pratica artistica micro-utopica⁴, l'arte relazionale viene contestualizzata come pratica che attiva dimensioni collettive più o meno spontanee e che si formano in spazi istituzionali quali musei e gallerie, con la volontà precisa di aggregare un pubblico sciolto, collocato nello stesso spazio in cui opera il performer. In tal senso è esplicativa tra tutte l'opera *Untitled 1990 (pad thai)* di Rirkrit Tiravanija, in cui l'artista cucinò e servì ai partecipanti durante

³ Cfr. M. Johnson, *The Aesthetics of Meaning and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2018, p. 44.

⁴ Cfr. N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presse Du Reel, Paris 1998.

l'*opening* della sua mostra al PS1 di New York il famoso piatto di *noodles* thailandese, rivendicando poi, attraverso la spiegazione dell'opera, la costruzione di una situazione comunitaria attraverso la condivisione del cibo.

È con l'apporto della critica seminale di Claire Bishop (*Relational Antagonism*, 2004)⁵ che l'arte relazionale assume a strumento conoscitivo anche di altri contesti esposti a intersezionalità connesse al genere, alla razza, al ceto sociale, implicando processi di confronto con comunità già formate in territori che vedono conflittualità sociali importanti. In questo caso l'intento è creare una dimensione relazionale in cui chi partecipa non è già un conoscitore del processo a cui viene esposto, ma al contrario né è completamente estraneo. Esempio l'intervento di Thomas Hirschhorn a *Documenta* (*Bataille Monument*, 2002): dopo aver identificato una comunità di immigrati in una zona a basso reddito della città, Hirschhorn si dedicò per due mesi alla costruzione collettiva di una struttura dedicata al filosofo Georges Bataille, utilizzando solo materiali di scarto e riciclo. L'intento era quello di tenere questa struttura quotidianamente aperta per i visitatori con attività centrate sulle idee del filosofo e organizzate con ogni membro della comunità, affinché tutti potessero contribuire direttamente a contesti di conversazione e dibattito ogni giorno diversi.

Se da un lato la relazionalità diventa strumento necessario per aprirsi a un fare in cui si mettono in gioco differenti corpi sociali e differenti identità, è proprio la partecipazione a trasformarsi in atto estetico in quanto attivatrice di un sentire del sé e della diversità assunta nell'incontrare e ascoltare l'altro. Mark Johnson, insistendo sulla natura incarnata del significato di estetica – dall'etimologia greca del termine: la capacità di sentire e apprezzare il sensibile –, nel parafrasare John Dewey (1934) ci ricorda che «tutti i processi che emanano significato attraverso la percezione, il movimento del corpo, le emozioni e l'immaginazione sono infatti esperienze estetiche»⁶.

Performance uno-a-uno

L'ascolto corporeo in atto durante le dinamiche relazionali apre dunque alla possibilità di un'esperienza estetica che non solo comprende l'incontro con l'altro da sé ma necessita anche di una consapevolezza del sé del tutto incorporata. Questa descrizione corrisponde in pieno ad alcune caratteristiche chiave della *Performance Art* che spesso assume a medium deputato per la creazione di dinamiche relazionali in ambiti artistici. Diana Taylor sostiene che la possibilità che la *Performance Art* offre di vivere come atto conoscitivo tutto ciò che passa attraverso il corpo di chi performa vada considerata come vera e propria epistemologia in essere; un fare creativo che produce conoscenza incarnata, ovvero il corpo diventa una lente metodologica con cui comprendere il

⁵ Cfr. C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», 110, 2004, pp. 51-79.

⁶ Johnson, *The Aesthetics of Meaning and Thought*, cit. p. 2.

mondo⁷. La performance, qui osservata nella sua modalità uno-a-uno, permette al corpo del visitatore non solo un ascolto di sé come atto di presenza che lo colloca nel qui ed ora dell'evento ma anche di emergere dalla condizione di anonimità di una partecipazione di massa, per assurgere alla posizione di testimone o collaboratore dell'artista⁸. In questo modo la dimensione relazionale diventa ontologicamente imprescindibile: senza la possibilità di creare punti di contatto tra i due corpi presenti, l'opera non può darsi, né fisicamente né concettualmente.

L'esperienza estetica proposta dalla performance uno-a-uno è infatti unica nel determinare «una connessione psicologica e corporea con l'altro da sé» ovvero «con il corpo di un estraneo segnato da un invito al rispondere»⁹. Lo stesso Jean-Luc Nancy sottolinea che essere corpo «significa avere un certo tono, una certa tensione. Direi addirittura che una tensione è anche un tendere»¹⁰. La dimensione relazionale al cuore della performance uno-a-uno diventa quindi lo spazio in cui emerge, in contemporanea, una percezione attiva del sé e dell'altro e l'ascolto corporeo ne è il pre-requisito fondante.

3. *Ascolto corporeo*

Punto di vista fisico

Per ciò che concerne l'analisi dell'ascolto corporeo da un punto di vista fisico, sono Carl Rogers & Richard Farson (1957) a indicarlo per primi come atto volontario e 'attivo', a differenza del sentire considerato come un atto 'passivo' veicolato solo dalle orecchie, esposte continuamente a suoni provenienti dall'interno e dall'esterno del corpo e che non possono essere chiuse in modo repentino e istintivo come gli occhi. Ascoltare, secondo questo presupposto, vuol dire decidere di porre attenzione al contesto, quindi selezionare cosa ci interessa o meno ed elaborare i significati percepiti a cui scegliamo di aderire.

Paul Rodaway¹¹ sottolinea come si ascolta con tutto il corpo - da qui la denominazione di 'ascolto corporeo' di Holger Schulze (2016)¹² - non solo perché ogni suono è vibrazione e quindi percepibile anche attraverso altri sensi come il tatto, ma anche perché le onde sonore incontrano fisicamente lo spazio circostante e le vibrazioni risultanti consentono un'istantanea mappatura senso-

⁷ Cfr D. Taylor, *Performance*, Duke University Press, Durham 2016, p. 36-39.

⁸ Cfr R. Zerihan, *Intimate Inter-actions: Returning to the Body in One to One Performance*, in «Body, Space & Technology», 6, n. 1.

⁹ *Ibid.*, p.15

¹⁰ J.L. Nancy, *Corpus*, Fordham University Press, New York 2008, p.134.

¹¹ Cfr. P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, London - New York 1994.

¹² H. Schulze, *Corporeal Listening*, in G. Papenburg, H. Schulze (a cura di), *Sound as Popular Culture: a Research Companion*, MIT Press, Cambridge 2016, pp. 281-290.

riale che permette l'orientamento di chi è in ascolto e si sta muovendo nello stesso¹³. Porsi in ascolto quindi richiede un esercizio di adattamento continuo, corporeo e mentale, anche nel silenzio più assordante perché ci mantiene in vigile attesa della manifestazione di un qualsiasi cambiamento di stato.

Mark Walsh (2021)¹⁴ argomenta l'ascolto corporeo non solo come un processo fisico fondamentale per accedere a una presenza pienamente incarnata e consapevole della propria condizione nel momento attuale ma anche come strumento relazionale per comprendere che tipo di diversità andiamo ad affrontare quando si entra in contatto con una persona sconosciuta, rendendoci così pienamente rispondenti al contesto. Nel *training* fisico da lui creato per rendere più efficace la pratica dell'ascolto corporeo, Walsh insiste sulle tecniche del *centering*¹⁵ ovvero su un allenamento fisico e mentale nel contattare se stessi periodicamente durante il giorno, anche solo per pochi istanti, riportando la propria attenzione al centro di gravità del corpo, auto-regolando la propria condizione emotiva e quindi posizionandosi in uno stato di equilibrio energetico. Tra le varie modalità indicate per acuire la consapevolezza di sé vi sono il porre attenzione al respiro, far oscillare lievemente il peso da un piede all'altro, chiudere gli occhi e direzionare il proprio ascolto sul campo auditivo più prossimo, chiedendosi in quale stato emozionale ci si trova in quell'istante. Secondo Walsh, ripetere queste azioni più volte al giorno - consigliando ad esempio di mettere una sveglia ad intervalli ricorrenti - prepara e posiziona a un ascolto che acuisce la capacità di percepire anche l'altro, attraverso la risonanza empatica e l'osservazione dettagliata della sua postura, del suo respiro, del suo sguardo e dei suoi movimenti.

Percepire «l'eco del corpo dell'altro»¹⁶ dal punto di vista empatico vuol dire essere permeabili alle sue reazioni, raccogliercle con tutto il corpo e intuire la di lei/lui condizione del momento. Questo ci riporta già alla teoria della simulazione incarnata fornita dal campo della neuro-scienza e dunque all'indubbio impatto dei neuroni-specchio nel farci comprendere il comportamento dell'altro senza aver bisogno di pensare e codificando i suoi atti motori attraverso lo sguardo come se fossero i nostri¹⁷.

Punto di vista emozionale

Se dunque la scienza spiega il prestare attenzione fisicamente come un coinvolgimento corporeo con l'altro di natura istintiva, la modalità psicologica con

¹³ Cfr. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, George Allen & Unwin, London 1968.

¹⁴ Cfr. M. Walsh, *The Body in Coaching and Training: An Introduction to Embodied Facilitation*, Open University Press, Maidenhead 2021.

¹⁵ *Ibid.*, p.101

¹⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁷ Cfr. I. Gamelli, C. Mirabelli, *Non solo a parole. Corpo e narrazione nell'educazione e nella cura*, Raffaello Cortina, Milano 2019, pp. 118-121.

cui questo fenomeno si determina è invece culturalmente elaborata. Le «modalità somatiche dell'attenzione», nota definizione in campo antropologico di Csordas (1993)¹⁸, sono infatti attivate dalla capacità multisensoriale del corpo di porsi in ascolto, attivando specifiche risposte emotive. Le emozioni, qui intese come uno stato psichico socialmente costruito, esistono in circostanze specifiche materiali e sociali e sono simultaneamente un'esperienza sia personale che collettiva: «siamo infatti formati dalla nostra famiglia di origine e nella nostra cultura di riferimento più ampia a sopprimere o fare nostre diverse risposte emozionali in base ai contesti vissuti»¹⁹.

È con la filosofia del corpo, come esposta da Mark Johnson (2007)²⁰ che si insiste sulla natura evolutiva delle emozioni come acuita capacità non-cosciente di valutare e sapersi adattare al contesto per una migliore sopravvivenza. Margaret Wetherell (2012)²¹ considera infatti le emozioni come veicolo di 'affetto', qui inteso nella chiave spinoziana di «suscitare affetto ed essere affettati»²² quindi di una intensità pre-cosciente che integra risposte fisiche automatiche con risposte verbali e cognitive già assodate, determinando ogni capacità reattiva del corpo e trasmettendosi all'altro, 'affettando' di conseguenza il suo stato. La fenomenologia emozionale dell'ascolto corporeo non solo ci vede direttamente a contatto con l'altro attraverso una dimensione percettiva multisensoriale ma ci pone nella condizione di prendere posizione nella relazione instaurata da quel momento in poi.

Carl Rogers, nel modello psicoterapeutico noto come *person-centred therapy* da lui sviluppato all'interno della psicologia umanistica, sostiene che l'ascolto attivo deve avere una qualità sensibile, deve poter trasmettere cura ed attenzione per le emozioni dell'altro perché quest'attitudine ritorna in come l'altro si predispone a sua volta²³. L'ascolto attivo è dunque considerato un'esperienza formativa dal punto di vista psicologico poiché ci insegna a mettersi nei panni dell'altro, assumendone il punto di vista. Rogers insiste su come l'ascolto corporeo sia una potente chiave di comunicazione perché anche l'altro legge le nostre azioni: lo spazio che gli viene consistentemente dato durante l'ascolto comunica rispetto, in modo non giudicante e positivamente accogliente: in sostanza l'altro si percepisce validato dalla nostra modalità di ascoltarlo.

La reciprocità dell'ascolto e come questo possa 'affettare' l'altro è anche alla base del processo terapeutico Gestalt, in cui il terapeuta sostiene il paziente ad

¹⁸ Cfr. T. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, in «Cultural Anthropology», 8, n. 2, 1993, pp. 135-156.

¹⁹ C. Peile, *Emotional and Embodied Knowledge: Implications for Critical Practice* in «The Journal of Sociology & Social Welfare», 25, n. 4, p. 39-59: 50.

²⁰ Cfr. Johnson, *The meaning of the Body*, cit.

²¹ Cfr. M. Wetherell, *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*, Newbury Park, CA, Sage Publishing, 2012.

²² Cfr. B. Massumi, *The politics of Affect*, Polity Books, 2015, p. ix: «This definition, deceptively simple, was formulated by Spinoza: affect is the power 'to affect and be affected'».

²³ Cfr. C.R. Rogers, R.E. Farson, *Active Listening*, Martino Publishing, Mansfield Centre 2015.

abitare il momento e le sue emozioni mostrandogli nuovi modi per viverle e interpretarle²⁴. A differenza dei contesti terapeutici in cui si attivano modalità di protezione per chi guida la terapia, in situazioni relazionali come quelle presentate nelle performance uno-a-uno si vive il rischio più che reale di mettersi in ascolto delle emozioni dell'altro con uno spazio di reazione che non è mai protetto ma sempre esposto alla compresenza di due estranei. La possibilità di incontrare la diversità che l'altro porta con sé in un contesto di forte prossimità può provocare azioni inconsulte, in base alle reciproche proiezioni, di empatia o conflitto che si attuano durante l'incontro.

Punto di vista cognitivo

Dal punto di vista cognitivo, questo rischio emozionale attiva un'elaborazione necessaria di tutte le informazioni ricevute per rimodulare la propria presenza nella relazione stessa e nel contesto dato. Rimodulare vuol dire ripensare il proprio modo di stare in ascolto. Le indicazioni che seguono riportano il pensiero di quei teorici che hanno analizzato l'ascolto come una presa di posizione metodologica per potersi porre di fronte all'altro da sé.

Lisbeth Lipari (2015), nella sua teoria del *listening being*²⁵ affronta il rischio del porsi in ascolto come pericolosamente in grado di farci incontrare un'altezza radicale. È in virtù dell'interruzione dei nostri abituali sistemi mentali che ci disponiamo a lasciar andare il controllo rispetto a come dovremmo essere per vivere nel momento e nella consapevolezza di non poter pre-dire fino in fondo cosa accadrà. Dal suo punto di vista quindi, l'ascolto è pura condizione dell'essere nel presente, senza prima e dopo, al di fuori da ogni interpretazione possibile e senza la necessità di dettagliare un processo.

Matthew Mayer (2007) invece, ragionando sul pensiero di Eraclito²⁶, si adentra nel sostenere che il vero ascolto non è ascoltare il soggetto (colui che parla) e l'oggetto (il mondo), ma il potersi collocare in uno spazio nel mezzo, riuscendo ad essere in reale sintonia con ciò che è stato espresso. Questa posizione ha un fondamento etico nel senso di non offuscare con il proprio portato emotivo ciò che può veramente scaturire dall'incontro con l'altro, richiamando chi ascolta a una responsabilità personale rispetto a possibili mistificazioni.

Anche Martin Buber, nella filosofia del dialogo elaborata durante tutta la sua vita, esplicita l'ascolto come attenzione responsabile²⁷, in un contesto relazionale in cui è possibile 'abbracciare' l'altro pur non avendolo mai conosciuto

²⁴ Sulle dinamiche positive che l'interesse verso il paziente genera in lui progressivamente, «facendolo sentire interessante (che è la base per poter essere interessati a qualcosa e dunque alla vita)», si veda G. Salonia, *Danza delle sedie, danza dei pronomi*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2017.

²⁵ Cfr. L. Lipari, *Listening, Thinking, Being: toward an ethics of attunement*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2014.

²⁶ Cfr. M. Meyer, *Reflective Listening in Heraclitus*, in «International Journal of Listening», 21, n. 1, pp. 57-65.

²⁷ Cfr. M. Buber, *I and thou*, trad. ingl. a cura di W. Kaufmann, Simon & Schuster, New York 1971.

prima: questa circostanza che si determina tra due è privata e condivisa solo da esseri pienamente presenti a confronto. Successivamente Mordechai Gordon (2011) proprio elaborando la teoria di Buber²⁸, a suo avviso centrata su una modalità unica di immediatezza e connessione tra due individui che non hanno intenzione conscia di influenzarsi, si chiede se proprio questo modo possa renderci ascoltatori migliori. La domanda emerge ragionando sulla convinzione di Buber che l'individuo si formi pienamente come persona non in quanto elemento isolato o come componente di una collettività, ma piuttosto nel dialogo e nella relazione con altri esseri. il dialogo avviene nel campo intersoggettivo che esiste tra due persone; non può essere ridotto a qualcosa che succede nella psiche di un individuo o nelle dinamiche di gruppo.

Buber è consapevole che la reciprocità non è necessariamente data e che abbracciare l'altro vuol dire riuscire a considerarne le posizioni senza perdere di vista la propria, se e quando questo resta possibile. Non si tratta quindi di mostrare le proprie competenze o eccellenze in questo confronto, ma si tratta di riuscire a stare nella presenza dell'altro con la disponibilità autentica a mettersi in discussione, adottando quindi un vero e proprio modello di esistenza relazionale. Gordon, rispondendo alla propria domanda, coglie questo aspetto come matrice di ispirazione e dunque di risposta: si diventa più bravi nel porsi in ascolto se si riesce a farsi ispirare da chi in sé manifesta un ascolto corporeo che è emozionalmente centrato e cognitivamente aperto all'altro. Quindi vuol dire farsi ispirare da chi è in grado di essere attento a sé stesso e al proprio corpo, ai propri desideri, i propri limiti e le proprie sfide ed è in sostanza in ascolto di cosa lo rende un individuo unico.

4. Conclusioni

Da artista e ricercatrice, considero la performance uno-a-uno, come descritta dagli esempi che ho riportato, un'occasione preziosa per fare un'esperienza estetica del reale: che questo voglia dire aprirsi all'alterità offerta da chi è portatrice di disabilità oppure aprirsi ad una considerazione di sé che, per quanto scomoda, possa inaugurare percorsi empatici nei confronti di un genere diverso dal proprio. Dewey insiste sul fatto che le cose, tutte le cose, sono ciò che si sperimenta per essere: sono reali nell'offrirci opportunità diverse per un coinvolgimento significativo²⁹. Proprio chiedendosi quale di queste cose reali soddisfi al meglio la possibilità di crescita personale, Dewey sostiene che le buone opere d'arte sono quelle che ci forniscono esempi di questo sviluppo, espandendo e liberando significati. Heddon, Iball and Zerihan (2012) affermano che la performance uno-a-uno è un contesto in cui espandersi sperimen-

²⁸ Cfr. M. Gordon, *Listening as embracing the other: Martin Buber's philosophy of dialogue*, in «Educational Theory», 61, n. 2, pp. 207-219.

²⁹ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, Perigee Books, New York 1980²³.

tando intersoggettività poiché il partecipante è posto nella posizione di identificarsi con l'altro: «intendendo la soggettività come processo, i nostri incontri hanno la potenzialità di affettare gli altri e viceversa»³⁰. Se l'arte, qui intesa nella sua accezione relazionale, è dunque uno spazio legittimo per conoscere il mondo accogliendo la diversità, è il come porsi in ascolto all'interno di essa che determina la qualità estetica di questa esperienza.

Le diverse modalità dell'ascolto prese in analisi dimostrano come la condizione dell'essere presenti di fronte all'altro comporti un'attenzione multi-direzionata: al proprio corpo e alla propria postura, alla propria condizione emotiva del momento e alla disponibilità di accogliere ogni *input* sensoriale che proviene dall'altro, scegliendo come posizionarsi concettualmente rispetto a questo. Eppure, è solo nel momento in cui tutti questi aspetti si integrano olisticamente che si riesce a fare una vera esperienza di incorporamento del sé³¹. Solo così, vivendo l'ascolto come pienamente incorporato, si può essere partecipi di un'opera d'arte relazionale, non solo per fare esperienza del sé e dell'altro, ma anche per poter attivare modalità, nel conoscere il mondo, mai sperimentate prima.

³⁰ D. Heddon, H. Iball, R. Zerihan, *Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performance* in «Contemporary Theatre Review», 22, 2012, pp. 120-133: 126.

³¹ Cfr. Peile, *Emotional and Embodied Knowledge*, cit.

Emanuele Ferrari

*L'orecchio dell'interprete. Funzioni performative dell'ascolto
nell'esecuzione pianistica*

ABSTRACT

L'articolo mette a fuoco i tratti fondamentali dell'ascolto performativo, con particolare riguardo all'esecuzione pianistica. L'ascolto dell'interprete è strettamente connesso alle sue azioni ed è vincolato alle esigenze della performance, a differenza di quello dello spettatore. Si analizzano i legami tra ascolto e manualità nell'esecuzione, sul triplice fronte dei movimenti, della memoria e delle qualità espressive. Si descrive anche la relazione tra l'ascolto e la comprensione dell'interprete. Nell'insieme l'orecchio si delinea come centrale operativa del performer, come cerniera tra manualità e comprensione, e come sintesi percettiva che da un lato orienta la manualità e dall'altro traduce in qualità sonore la comprensione del pezzo. L'ascolto rivela infine un'intima duplicità, poiché da un lato attiva, mobilita e orienta le risorse dell'interprete nella performance, e dall'altro giudica spietatamente e in tempo reale quella stessa performance.

PAROLE CHIAVE

ascolto, interpretazione musicale, pianisti, performance, orecchio, tecnica pianistica, ricerca artistica.

ABSTRACT

The article focuses on the fundamentals of performative listening, with a particular focus on piano performance. The performer's listening is closely connected to their actions and is bound by the demands of the performance, unlike that of the spectator. The links between listening and manual skill in performance are analyzed, covering three dimensions: movement, memory, and expressive qualities. The relationship between listening and the performer's comprehension is also described. Overall, the ear emerges as the performer's operational center, as a hinge between manual skill and comprehension, and as a perceptual synthesis that, on the one hand, guides the manual skill and, on the other, translates the comprehension of the piece into sonic qualities. Ultimately, listening reveals an intimate duplicity, since, on the one hand, it activates, mobilizes, and directs the performer's resources in the performance, and, on the other, it ruthlessly judges that same performance in real time.

KEYWORDS

Listening, Musical Interpretation, Pianists, Performance, Ear, Piano Technique, Artistic Research

Il problema

Dov'è la tua attenzione mentre suoni in pubblico?
Ascolto.

(Gianluca Luisi)

Ecco un'affermazione non scontata per un pianista riconosciuto a livello internazionale, con standard esecutivi impeccabili. Potevamo forse immaginare che la sua attenzione si concentrasse sulla memoria del pezzo, oppure sulla fisicità. E invece no: ascolta. Ma in che modo? Ascoltarsi mentre si suona è diverso dal risentirsi in una registrazione: l'esperienza cambia a seconda della nostra posizione, che sia sullo sgabello del pianoforte oppure in poltrona. L'ascolto dell'interprete è dunque diverso da quello del pubblico, e merita un'indagine specifica.

Il metodo

Le nostre riflessioni vengono in parte dall'esperienza di interprete e musicologo di chi scrive, compiuta in circa tre decenni di attività sul palcoscenico. Un'esperienza che non ha valore assoluto o prescrittivo, ma è almeno di prima mano. È un'esperienza situata nel mondo e connessa a quella degli altri, arricchita e alimentata da testi, filmati, interviste, ricerche e performance d'altri, incontri con persone – colleghi, allievi, amici – e osservazioni del pubblico.

Questo accesso diretto all'esperienza personale favorisce anche una formulazione delle ipotesi senza ambiguità: rendiamo così omaggio alla tradizione dell'empirismo anglosassone per cui il problema non è non essere attaccabili, ma piuttosto 'risultare abbastanza chiari da poterlo essere'. Infine, è questa la ragione per cui abbiamo riferito l'analisi all'esecuzione pianistica: non perché le nostre considerazioni valgano esclusivamente per quella, ma perché è il terreno sul quale da sempre ci muoviamo.

La duplice dimensione performativa ed estetica

Quando siamo tra il pubblico il nostro ascolto è estetico, e si svolge nel perimetro tra comprensione, emozione e godimento del pezzo. L'ascolto di chi suona invece si attua in un perimetro diverso, quello delle risorse necessarie a una prestazione artisticamente adeguata. Mentre l'ascolto del pubblico è felicemente sciolto dall'onere di ottenere un risultato, quello dell'interprete è inserito nel 'ritmo' – che è flusso, ma anche vicolo e catena – di una serie di azioni.

L'ascolto dell'interprete, però, si colloca 'anche' nell'orizzonte estetico, almeno se vuole attingere alle vette dell'arte. L'orecchio degli esecutori destinati all'oblio

è funzionale solo all'efficienza, mentre nel caso dei grandi pianisti l'attitudine, la mimica e l'atteggiamento mostrano che sono i primi a fruire esteticamente della musica che producono. Nella concretezza dell'esecuzione questi due orizzonti si fondono, ma sono distinguibili nell'analisi. Ci occuperemo del primo.

L'integrazione audiotattile

Vincenzo Caporaletti chiama principio audiotattile il sistema sensomotorio del performer «che dà luogo ad una modulazione fisico-gestuale di energie sonoro-musicali»¹. Questo principio caratterizza una serie di fenomeni centrati sull'improvvisazione, come lo swing, in opposizione a quanto avviene nell'esecuzione della musica scritta.

Ci sembra però che alcune caratteristiche descritte da Caporaletti possano essere utili anche fuori da questo quadro teorico, in particolare la centralità del sistema sensomotorio e il legame circolare tra udito, tatto, proprioccezione e movimento. L'integrazione audiotattile può quindi essere una cornice per capire qual è il ruolo dell'ascolto per l'interprete.

Il corpo come crux

Per il pianista il ruolo del corpo è molto accentuato. Rosen ne dà una rappresentazione quasi umoristica tanto è calcata, drammatizzando l'ingombro del corpo 'in opposizione all'ascolto'.

«Come ogni altro musicista, il pianista sente la musica con tutto il corpo, ma a differenza dei violinisti e dei flautisti, molti più muscoli entrano in gioco, dalla testa ai piedi»².

Al punto che «una parte del piacere nel suonare il pianoforte, come abbiamo visto, è puramente muscolare e quasi indipendente dal suono: l'arte della danza dimostra che la musica può essere intesa non solo come suono ma anche come movimento e tensione fisica»³. Conclusione sconfortata: «I pianisti, e in generale quelli che suonano uno strumento a tastiera, sono forse tra i pochi musicisti che non hanno bisogno di ascoltare quello che suonano»⁴.

L'argomento merita qualche osservazione. Il corpo del pianista è un corpo globalmente impegnato, il che può rendere difficile l'ascoltarsi: ma questo è un problema superabile negli anni di studio, oppure è un'attitudine che limita

¹ V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005, p. 74.

² Ch. Rosen, *Piano Notes. Il pianista e il suo mondo*, EDT, Torino 2008, p. 28 (ed. orig. *Piano Notes. The world of the pianist*, Simon and Schuster, New York 2004).

³ *Ivi*, p. 29.

⁴ *Ivi*, p. 27.

le capacità di virtuosi anche brillanti. Descrivere l'ingombro corporeo e l'inibizione dell'ascolto come una 'condizione strutturale' ci sembra in contrasto con l'esperienza. Anche l'ipotesi che i pianisti non abbiano bisogno di ascoltare è dubbia: suonare il pianoforte senza ascoltarsi è possibile, ma solo a livelli amatoriali e senza pretese artistiche. Proviamo a descrivere Gilels o Trifonov in questo modo, e ci troveremo fuori strada.

Rosen identifica l'ascoltarsi con un ascolto 'dall'esterno'. È vero che il pianista è immerso in un bagno di risonanze che attraversano tutto il corpo⁵, ma non è detto che questa ricchezza vibratoria faccia da schermo al 'vero ascolto'. Sarebbe come dire che, siccome non possiamo vederci da fuori, è impossibile sapere come ci comportiamo con gli altri.

Infine, «l'arte della danza dimostra che la musica può essere intesa non solo come suono ma anche come movimento e tensione fisica». È vero, ma aggiungerei che il movimento e la tensione fisica dell'interprete sono immersi nel suono che essi stessi producono. Le tastiere mute, citate da Rosen come esempio, possono sì salvare un professionista a corto di tempo durante una trasferta senza pianoforte, ma nessuno, proprio nessuno sarebbe appagato esteticamente da una 'danza muta delle dita' come risultato finale.

Le vibrazioni a cui il pianista è esposto insistono su tutto il corpo e vengono tradotte dall'orecchio in suoni, in un intreccio di gesti e sensazioni; questo 'arco corporeo' dell'esecuzione pianistica, in tutta la sua vastità, non è un problema o un equivoco, ma una ricchezza e un campo di possibilità. Lo stesso Rosen sembra infine concederlo: «Ma forse, ripensandoci, non si dovrebbe deplorare la dipendenza del pianista dal proprio corpo, ma celebrarla: la musica non si limita al sentimento o all'intelletto, all'impegno emotivo o al senso critico, ma coinvolge l'intero essere umano nel momento dell'esecuzione»⁶.

L'orecchio come centrale operativa: la didattica e le neuroscienze

Di questo corpo onnipresente, l'orecchio dell'interprete è una centrale operativa: ha un ruolo fondamentale e svolge varie funzioni, interagendo con gli altri elementi del sistema. L'importanza dell'ascolto sembrerebbe scontata, ma non lo è. Nell'insegnamento del pianoforte lo sviluppo dell'orecchio è quasi assente, salvo generici inviti all'allievo ad ascoltarsi. Per molta didattica pianistica, suonare significa 'compiere delle azioni'. Per metafora, si punta a costruire una buona automobile, facendo attenzione specialmente al motore – alla cilindrata, alla potenza e all'affidabilità. Se l'allievo ha già in dotazione una macchina di grossa cilindrata, ci si concentra sulle tecniche di guida, sui diversi tipi di percorso, e così via.

⁵ Cfr. ad es. G. Cremaschi Trovesi, *Il corpo vibrante. Teoria, pratica ed esperienze di musicoterapia con bambini sordi*, Edizioni Magi, Roma 2001.

⁶ Rosen, *Piano Notes*, cit., p. 52.

Lo sviluppo dell'orecchio si affronta in singoli casi, ma si tratta di un ascolto non funzionalmente connesso all'esecuzione musicale, come avviene nel dettato melodico, armonico o in altri esercizi di riconoscimento uditivo. Che risultano naturalmente utilissimi, ma non sono quello di cui stiamo parlando. Le tracce di questa sottovalutazione si trovano anche in letteratura. Prendiamo in mano qualche libro dedicato al suonare il pianoforte di autori, epoche e impatto culturale diversi, e scorriamone l'indice.

Alfredo Casella, *Il pianoforte*, capitolo VI, "Come si suona il pianoforte": sedici paragrafi intitolati ad arpeggi, scale, accordi, e ad altre articolazioni del *fare*. Nessuno è dedicato all'ascolto⁷.

Giuseppe Piccioli, *Didattica pianistica*, "Consigli ai giovani insegnanti": Tasti bianchi e neri, ottave, staccato, legato, e così via. Non si parla dell'orecchio⁸.

Heinrich Schenker, *L'arte dell'esecuzione*: una frase rivelatrice posta alla fine. «In conclusione, ciò che conta è l'abilità di sentire e valutare tutti gli effetti della propria esecuzione; questo è certamente il compito più difficile»⁹.

Heinrich Neuhaus, *L'arte del pianoforte*; nessun capitolo o paragrafo dedicato all'ascolto, tranne alcune singole osservazioni, preziose ma occasionali, sul ruolo dell'orecchio¹⁰.

Per finire Federica Righini e Riccardo Zadra, *Maestro di te stesso*: l'ascolto non figura nell'indice del libro¹¹.

Gli eccellenti pianisti, didatti e studiosi che abbiamo citato non ignorano il ruolo dell'ascolto nell'esecuzione. Piuttosto, 'lo danno per scontato'. Diversa è la situazione delle neuroscienze, in cui l'ascolto dell'interprete è oggetto di una fitta rete di studi. Già nel titolo, un intero volume del 2005 sottolinea il ruolo della percezione nell'esecuzione¹². In un contributo nello stesso libro, Lahav e altri partono dal presupposto che mentre si suona i movimenti sono naturalmente allineati col ritorno uditivo dell'interprete, e in anni più recenti uno studio di Luciani e altri affronta dettagliatamente questa relazione tra ascolto e sistema motorio¹³.

In realtà, già dagli anni Novanta le neuroscienze sembrano aver messo a fuoco quello che sfuggiva alla didattica e alla letteratura musicologica: la centralità dell'ascolto nell'esecuzione musicale. La geografia degli argomenti è in

⁷ A. Casella, *Il pianoforte*, Ricordi, Milano 1954⁴.

⁸ G. Piccioli, *Didattica Pianistica*, Edizioni Curci, Milano 1947.

⁹ H. Schenker, *L'arte dell'esecuzione*, Rugginenti, Milano 2009, p. 100; (trad. it. basata sull'edizione inglese *The Art of Performance*, Oxford University Press, Oxford 2000).

¹⁰ H. Neuhaus, *L'arte del pianoforte. Tecnica, cultura, estetica, spiritualità*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna (RN) 1997 (ed. orig. *Ob iskusstvo fortep' yannoy igry*, Moscow 1958).

¹¹ F. Righini, R. Zadra, *Maestro di te stesso. PNL per musicisti*, Edizioni Curci, Milano 2010.

¹² G. Avanzini, L. Lopez, S. Koelsch, M. Majno (a cura di), *The Neurosciences and Music II. From Perception to Performance*, New York Academy of Sciences, New York 2005, in particolare pp. 186-197.

¹³ M.G. Luciani, A. Cortelazzo, A.M. Proverbio, *The role of auditory feedback in the motor learning of music in experienced and novice performers*, in «*Scientific Reports*», 12, n. 19822, 2022.

parte la stessa che svilupperemo qui sotto: il ruolo del feedback uditivo¹⁴, l'integrazione tra le reti sensomotorie¹⁵ il rapporto tra azione e percezione¹⁶, quello tra ascolto e memoria¹⁷ e la relazione tra orecchio e temporalità¹⁸. Diversi articoli sembrano anche indicare la strada alla didattica, focalizzandosi sulla relazione tra ascolto, esercizio e processi di apprendimento degli interpreti¹⁹.

In questa prospettiva gli interpreti sono 'oggetto di studio', con i metodi delle scienze empiriche. La ricerca non è condotta dai musicisti, ma dagli studiosi che predispongono il setting, le procedure, i criteri di svolgimento delle esperienze, quelli della raccolta dei dati e la loro interpretazione. Questo approccio non esaurisce il discorso. È possibile e necessario anche un altro discorso, in cui l'interprete non è oggetto ma 'soggetto di studio'; un discorso che si sviluppa, anziché tematizzando l'esecutore, dandogli voce. Il fatto che il perimetro dei nostri argomenti trovi riscontro in questi studi ci conforta: da parte nostra, cercheremo di articolare un discorso che integri descrizioni, ipotesi e riflessioni in un costrutto interpretativo con un senso coerente.

L'occhio e la luce

«Non è un segreto per nessuno che la prospettiva visuale e quella auditiva sono assolutamente identiche: la loro differenza consiste solo nel fatto che esse vengono create e percepite da due organi fisicamente differenti: l'occhio e

¹⁴ S.A. Finney, *Auditory feedback and Musical Keyboard Performance*, in «Music Perception», 15, n. 2, 1997, pp.153-174.

¹⁵ B. Haslinger, P. Erhard, E. Altenmüller, U. Schroeder, H. Boecker, A.O. Ceballos-Baumann, *Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», 17, n. 2, 2005, pp. 282-293; S. Baumann, S. Koenke, C.F. Schmidt, M. Meyer, K. Lutz, L. Jancke, *A network for audio-motor coordination in skilled pianists and non-musicians*, in «Brain research», 1161, 2007, pp. 65-78; M. Bangert, Th. Peschel, G. Schlaug, M. Rotte, D. Drescher, H. Hinrichs, H.-J. Heinze, E. Altenmüller, *Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: Evidence from fMRI conjunction*, in «NeuroImage», 30, n. 3, 2006, pp. 917-926; R.J. Zatorre, J.L. Chen, V.B. Penhune, *When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production*, in «Nature Reviews Neuroscience», 8, 2007, pp. 547-558.

¹⁶ M. Bangert, E.O. Altenmüller, *Mapping perception to action in piano practice: a longitudinal DC-EEG study*, in «Neuroscience», 4, n. 26, 2003.

¹⁷ S. Finney, C. Palmer, *Auditory feedback and memory for music performance: sound evidence for an encoding effect*, in «Memory and cognition», 31, n. 1, 2003, pp. 51-64; R.M. Brown, C. Palmer, *Auditory-motor learning influences auditory memory for music*, in «Memory and cognition», 40, 2012, pp. 567-578.

¹⁸ P. Q. Pfordresher, C. Palmer, *Effects of hearing the past, present, or future during music performance*, in «Perception & Psychophysics», 60, 2006, pp. 362-366.

¹⁹ C. Lappe, M. Lappe, P.E. Keller, *The influence of pitch feedback on learning of motor -timing and sequencing: A piano study with novices*, in «Plos One», 13, n. 11, e0207462, 2018; P.Q. Pfordresher, *Musical training and the role of auditory feedback during performance*, in «Annals of the NY Academy of Sciences», n. 1252, 2012, pp. 171-178;

R.M. Brown, V.B. Penhune, *Efficacy of auditory versus motor learning for skilled and novice performers*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», 30, n. 11, 2018, pp. 1657-1682.

l'orecchio»²⁰. La fenomenologia la pensa diversamente, ma qui ci interessa uno spunto: l'orecchio è l'occhio dell'interprete. Di più: è l'occhio e la luce.

Riprendiamo la metafora dell'automobile. La didattica pianistica si concentra sulla costruzione del motore, lo sviluppo delle abilità di guida e la conoscenza dei diversi terreni. Ma dà per scontato che la guida si effettui poi in condizioni di perfetta visibilità, che dipendono invece da altri fattori: la vista del pilota, la luce e le condizioni atmosferiche. Per il pianista, l'orecchio è proprio l'equivalente multiplo di queste tre cose. Un'esecuzione senza ascolto è una guida a fari spenti nella notte: manca l'organo di senso che organizza le percezioni, portando le cose all'evidenza e rendendole visibili. Posso sì suonare senza ascoltarmi, ma come un caso limite di virtuosismo cognitivo fine a se stesso, così come posso suonare bendato, con la radio accesa, o da ubriaco. In questo tipo di performance la centralità della musica viene meno, e il fulcro dell'attenzione diventa io. In fondo, il verso di *Emozioni* di Lucio Battisti che dà il titolo a questo paragrafo rende bene l'idea di questo vicolo cieco:

«E guidare come un pazzo a fari spenti nella notte per vedere
Se poi è tanto difficile morire»

Se però a interessarci è 'la vita' dell'arte, sarà meglio tenere i fari accesi.

La prima dimensione confinante: la mano

L'orecchio dell'interprete è un organo in azione: 'si esercita' durante l'esecuzione, ed è connesso alle azioni corporee. Suonando, l'attività dell'orecchio si ramifica in molte direzioni, che vanno dalla reattività tattile alla comprensione intellettuale. L'ascolto si trova quindi al punto di confluenza tra dimensioni diverse. La prima, quella tattile, propriocettiva e sensomotoria, è la manualità del pianista.

C'è poco da fare, il pianoforte si suona con le mani. Le mani, e in esse l'intero corpo che rappresentano, sono per il pianista l'organo di appropriazione della musica. Vedere è avere a distanza, dice Merleau-Ponty²¹, e lo stesso vale per l'ascoltare la musica senza farla; ma suonare, toccando lo strumento, significa invece appropriarsene fisicamente, incorporarla, congiungersi ad essa.

Sarebbe interessante un'analisi di questa dimensione, che starebbe tra *Massa e potere* di Elias Canetti e la fenomenologia della carezza in *Totalità e infinito* di Levinas, ma la rimanderemo. Qui ci interessa evidenziare che l'accesso fisico alla musica, che la mano consente, attraversa tutti gli stadi dell'apprendimento fino alle vette dell'arte. Con le mani si legge, si esplora, si studia, si meccanizza,

²⁰ Neuhaus, *L'arte del pianoforte*, cit., p. 100.

²¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 23 (ed. orig. *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964).

si impara, si memorizza e si esegue la musica. La mano conosce, riconosce e crea la musica: «Organo di presa, di conquista, essa coglie il frutto ma lo tiene lontano dalle labbra, lo conserva, lo mette da parte, lo possiede in una casa»²².

L'esistenza del virtuosismo becero, che mangia il frutto dissipandolo, nulla toglie a questa dimensione, anzi ha in essa il suo fondamento.

La seconda dimensione confinante: la comprensione

All'opposto della mano c'è il pensiero raziocinante, che opera in qualsiasi grande pianista, purché non identifichiamo raziocinante con 'discorsivo'. La consapevolezza del tessuto linguistico della musica, della struttura, dei valori espressivi, in una parola del pezzo come progetto di senso è acutissima in qualsiasi interprete significativo.

È impensabile immaginare Michelangeli a una lavagna, impegnato in una conferenza, ma è evidente che ognuna delle sfumature sonore per cui è leggendario è inscritta in un consapevole progetto di senso. Ogni pianista declina questa dimensione a modo suo. Si va dal realismo ingenuo di una battuta di Richter («Ho sempre pensato di fare cose giuste al pianoforte, perché... leggo la musica con molta attenzione») alla sofisticazione di Perahia, che raccomanda ai suoi allievi di usare l'analisi schenkeriana.

Queste due dimensioni – la mano e l'intelletto – sono risorse fondamentali del suonare, ma hanno dei limiti. Quelli della mano sono evidenti: «La maggior parte dei virtuosi che entrano in scena non si mettono alla prova dal punto di vista artistico sui brani che vanno a eseguire, essi parlano il linguaggio tonale come una lingua straniera malamente appresa»²³.

Anche i limiti dell'intelletto sono ben marcati. Un'esecuzione costruita solo sulla base dell'analisi, in totale indifferenza al risultato sonoro, anche se trova il supporto di una manualità adeguata risulta esteticamente incongrua all'ascolto – e qui, per una volta, intendiamo l'ascolto *del pubblico*. Vediamo due casi concreti.

Il primo è la famigerata incisione delle Sonate di Mozart di Glenn Gould. L'esempio non è chimicamente puro perché Gould si ascolta eccome mentre suona, ma è evidente che c'è un punto di vista esterno alla percezione, di tipo cognitivo e riflessivo, che orienta il quadro con una forza irresistibile, a costo di deformarlo. Operazione violenta ma consapevole nel caso di Gould: pochi, però, trovano convincente questa interpretazione.

L'altro esempio è un ricordo personale: un concerto di Sokolov a Milano negli anni Novanta, in cui il grande pianista eseguì otto preludi e fuga di Bach. Di fronte alla Bibbia della musica, l'impegno dell'esecutore a mobilitare tutte

²² E. Levinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book 1982, p. 165 (ed. orig. *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff, La Haye 1961).

²³ Schenker, *L'arte dell'esecuzione*, cit., p. 106.

proprie risorse mentali era evidente. Il risultato, per me sconcertante, era elaborato oltre ogni possibile naturalezza e risultava faticosissimo. Ricordo in particolare l'articolazione multipla di un lungo soggetto di fuga: quattro note legate, due portate, un legato a due, alcuni staccati... alla fine del soggetto avevo forse contato cinque tipi diversi di articolazione. Pensai che nemmeno Sokolov poteva mantenere quei cinque tipi di articolazione, moltiplicati per quattro voci e combinati decine di volte nell'intera fuga... e in effetti non lo fece. Inutile dire che i pezzi successivo e i bis furono memorabili.

Parafrasando un noto schema kantiano: la mano senza l'ascolto è cieca, l'intelletto senza l'ascolto è vuoto. O meglio, manca il bersaglio.

L'ascolto e la mano

Abbiamo individuato due dimensioni fondamentali dell'interpretazione, la manualità e l'intelletto: l'ascolto si trova al centro fra queste due regioni. L'interazione tra mano e orecchio riguarda tre aspetti: movimento, memoria e qualità espressive dell'esecuzione.

Ascolto e movimento

Uno dei limiti più significativi per una didattica del pianoforte è l'intendere la mano come un puro centro motorio, che esplica un'energia cinetica – il lavoro sui tasti – sulla base di una serie di istruzioni. È un modello cibernetico, informazionale. Nell'esecuzione artistica, però, le cose accadono diversamente. L'aspetto di programmazione cinetica della mano c'è, ma è solo uno dei presupposti. È una parte della preparazione e dell'arsenale professionale dell'interprete, quella che gli consente di simulare l'esecuzione di un pezzo su una tastiera muta o su un tavolo. Simulare, però, non significa compiere. In una performance con ambizioni artistiche l'ascolto esplica una funzione performativa come guida circolare, in tempo reale, del movimento.

Il termine 'guida' sottolinea un apparente paradosso: la mano è autonoma (cioè potrebbe suonare senza ascolto, come nel caso della tastiera muta), ma non suona in autonomia. Ogni gesto, ogni movimento del pianista che abbia assimilato davvero un pezzo, è governato dall'orecchio, nel senso che l'ascolto di ogni nota innesca, istante per istante, il movimento verso la nota successiva. La meccanizzazione dei movimenti e del tracciato è solo il sostrato biomeccanico che lavora in sinergia con questa guida uditiva, che è di natura insieme sensibile e intenzionale.

È una guida sensibile, perché ad innescare il movimento successivo non è il suono che immagino, ma quello che ho appena sentito; ed è intenzionale perché il suono successivo mi si presenta, per così dire, come 'da suonarsi', dunque come il polo intenzionale che attrae e orienta l'attivazione motoria

della mia mano. Siamo vicini ad alcuni concetti della fenomenologia, in particolare a quelli di ritenzione e protenzione nel tempo²⁴.

In ogni istante l'orecchio dell'interprete elabora e processa i suoni prodotti, attraendo la mano, e il corpo tutto, verso i suoni successivi che si presentano al pianista, nel flusso dell'esecuzione, come i prossimi da sentire. Nella circolarità sensomotora della performance, questi suoni appaiono a loro volta come 'da suonarsi', ed ecco la funzione dell'orecchio come guida della mano; infine, questi suoni attesi e desiderati si incarnano e prendono forma come tasti da raggiungere e abbassare, ed è qui che la meccanizzazione manuale esplica correttamente il suo ruolo.

Tra queste prospettive c'è sovrapposizione, traduzione reciproca e scambio, in una sinergia che produce il flusso circolare dell'esecuzione. «L'orecchio crea il collegamento fra presente e passato, e manda segnali al cervello riguardo ciò che ci si può aspettare nel futuro»²⁵.

Ascolto e memoria

L'ascolto ha una funzione fondamentale anche per la memoria. «Una buona capacità di concentrazione, l'orecchio assoluto e una eccellente memoria musicale sono stati i tre elementi essenziali su cui ha fatto leva il mio lavoro», racconta Glenn Gould²⁶. La memoria che serve per suonare è una funzione specifica, diversa da altre che sembrano equivalenti.

Sapere a memoria un brano non significa per forza saperlo scrivere, perché il brano non coincide con la sua notazione, e questa idea trascura l'esecuzione a tempo, che il suonare a richiede. Riscrivere a mente un brano è utile, ma non è la condizione necessaria per suonarlo a memoria, e soprattutto non basta: suonare non è scrivere su uno spartito, e la tastiera non è un foglio pentagrammato.

Meglio usare allora l'espressione 'suonare a memoria', invece di 'sapere a memoria' un pezzo. È un sapere esplicito, attivo e funzionante, che non assomiglia al conoscere un indirizzo, o ricordare la capitale d'Italia. Assomiglia piuttosto alla conoscenza di un percorso che sappiamo a menadito anche se contempla un'infinità di bivi, rotonde e punti di svolta.

Anche qui, la capacità di spiegare la strada non coincide con il saperla a memoria. Posso essere incapace di visualizzare mentalmente il percorso, ma non ho dubbi sulla strada da prendere se la percorro effettivamente, cioè quando la vedo. La via sulla destra del grande platano, a un certo incrocio, mi si presenta

²⁴ A. Schutz, *Frammenti di fenomenologia della musica*, Guerini, Milano 1966, p. 53 (ed. orig. *Fragments on the Phenomenology of Music*, in F.J. Smith (a cura di), *In Search of Musical Method*, Gordon & Breach Science Publishers, New York 1976).

²⁵ D. Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Feltrinelli, Milano 2008³, p. 32 (ed. orig. *Music quickens Time*, Verso, London 2007).

²⁶ G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, EDT, Torino 1989, p. 18 (ed. orig. *No, je ne suis pas du tout un excentrique*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1986).

come 'da imboccarsi' nel momento in cui vedo la scena: l'albero, il semaforo e la strada si integrano in un costrutto di senso che mi indica la direzione.

Qui entra in gioco l'ascolto dell'interprete, che è quasi tutt'uno con la memoria sonora del pezzo. Può essere utilissimo studiare senza pianoforte, o riscrivere il pezzo, o provare a immaginare di eseguirlo mentalmente, ma nessuno di questi rinforzi abolisce o surroga la centralità dell'ascolto per la memoria, che è in primis memoria di un tracciato sonoro.

Il funzionamento della memoria ricalca così quello di guida della mano: la prima nota che suono crea il desiderio, l'aspettativa e l'intenzione della successiva, e così via. La memoria manuale e quella cognitiva integrano, supportano e rafforzano questo processo, che ha il suo centro e il suo baricentro nell'ascolto. Ecco perché per molti pianisti la memorizzazione del pezzo non è una fase autonoma del lavoro che richieda un apprendimento specifico, ma coincide col processo di assimilazione del pezzo.

Ascolto e qualità espressive: la tecnica

Il virtuosismo non è suonare velocissimo,
ma l'origine del suono.

(Ivo Pogorelich)

Il ruolo dell'ascolto come guida della mano ha la sua piena espressione nelle qualità espressive dell'interpretazione: qui il numero delle variabili, delle azioni e delle decisioni da prendere in tempo reale è inconcepibile fuori da un quadro di reattività sensomotoria istantanea. L'intenzione espressiva dell'interprete diventa realtà se si traduce in qualità dei suoni. Ma questo può avvenire solo con una modulazione finissima delle sue azioni, istante dopo istante.

L'orecchio è la guida che orienta, regola e corregge in tempo reale questo processo. Qui la sinergia dell'ascolto non è solo con la mano, ma con l'intera maturità dello sviluppo tecnico-corporeo del pianista, dato che la finezza dell'ascolto crea ad ogni istante l'esigenza di certe qualità espressive, che richiedono un adeguato supporto corporeo per esplicitarsi.

Questo ci consente di ricomporre idealmente la frattura, frutto di una distorsione originaria, fra tecnica pianistica e musicalità. Il pianoforte incoraggia lo sviluppo della tecnica anche al di fuori da condotte e progetti artistici. «Il pianista ha un nemico implacabile: il pianoforte, che lo induce costantemente ad anteporre la risoluzione delle difficoltà tecniche alla comprensione del senso musicale»²⁷.

²⁷ A. Brendel, *Paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze 1997, p. 153 (trad. it. dall'inglese *Musical Thoughts and Afterthoughts*, London, Robson Books and Princeton, Princeton University Press 1976).

Il quadro che stiamo delineando permette invece di dare un senso non patologico alle enormi esigenze di sviluppo tecnico che il repertorio pianistico pone all'interprete. In questa prospettiva, lo sviluppo biomeccanico è tutt'uno con quello della flessibilità, del gusto e della consapevolezza artistica, perché la tecnica cresce e sviluppa avvinghiata all'ascolto, in un circolo virtuoso tra sviluppo corporeo e uditivo.

Per esempio, non è studiando delle scale velocissime che arriverò a suonare bene Mozart: è invece l'immagine sonora che mi formo a partire dall'ascolto a dirmi che le mie scale non sono ancora abbastanza veloci, regolari, leggere e fluide affinché io senta, mentre suono Mozart, il risultato che tanto desidero. L'ascolto mi spingerà quindi ad attrezzarmi, lavorando tecnicamente finché l'orecchio sarà soddisfatto: in questo senso, l'orecchio dell'interprete è 'un organo del desiderio'. «Bisogna innanzitutto immaginare i suoni. Quando si ha un'idea precisa si trova anche la via per realizzarla, a condizione di aver imparato ad ascoltarsi davvero bene»²⁸.

Intesa così, la tecnica è la risposta globale del corpo all'ascolto dell'interprete, una risposta al tempo stesso desiderata, promossa, controllata e regolata dall'orecchio. Questo spiega e dà senso all'affermazione di Pogorelich riportata in *esergo*, o al fatto che un virtuoso come Perahia affermi di risolvere tecnicamente i passaggi lavorando sulla logica musicale, o alle testimonianze concordi su intere giornate passate da Michelangeli a provare e ascoltare una frase, un passaggio o... la nota 'mi'.

L'ascolto e la comprensione

Passiamo ora a esaminare il ruolo di cerniera dell'ascolto nei confronti dell'altra dimensione confinante: non più la manualità, ma la comprensione della musica. Fin qui abbiamo usato una parola della tradizione filosofica, intelletto, ma 'comprensione' ha il vantaggio di non indicare una facoltà specifica, bensì un insieme di strategie che concorrono a un processo e al suo risultato.

Quello che ci interessa è spostarci all'altro polo rispetto alla mano: se la mano prende la musica, l'intelletto la comprende. Dopo l'afferrare della mano, la comprensione è un altro modo di abitare la musica, di appropriarsene, di 'farne una dimora'. Le categorie della comprensione dell'interprete sono ambivalenti. Da un lato inclinano verso l'analisi, la visione strutturale e la dimensione raziocinante: un orizzonte in qualche modo legato al *logos*. Dall'altro lato, però, la comprensione ha a che fare con l'*ethos*: è vicinanza, confidenza, intimità fisica e spirituale col pezzo, sintonia con le sue corde profonde. Questo campo è talmente vasto da poter essere percorso nei modi più vari: non vi è

²⁸ A. Brendel, *Il velo dell'ordine. Conversazioni con Martin Meyer*, Adelphi, Milano 2002, p. 271 (ed. orig. *Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer*, Hanser, München-Wien 2001).

un pianista che operi in modo identico a un altro. L'identità però c'è, se guardiamo agli esiti del processo.

Sul versante del *logos* (analisi, raziocinio, ecc.) il processo di assimilazione dell'interprete culmina in un ideale di trasparenza totale del pezzo, «affinché ogni aspetto della sua comprensione della musica si esprima nell'esecuzione stessa»²⁹ proprio sul piano dell'ascolto. Pianisti diversissimi come Michelangeli, Lupu e Gould danno la stessa sensazione di trasparenza della musica al loro stesso udito: una sensazione meravigliosa che, anche se in modo parziale, si riverbera sul pubblico come una sorta di prodigiosa illuminazione del pezzo dall'interno. L'ascoltatore non può farla propria, ma viene lambito da questo splendore, che indica una virtualità, una possibilità permanente anche se fuori portata.

Sul versante dell'*ethos*, il processo interpretativo culmina invece in un senso di intimità, di confidenza, di vicinanza fisica e prossimità spirituale che può essere declinato in modi diversi. Pensiamo all'identificazione totale e drammatica con i pezzi del Pollini degli anni Settanta e Ottanta, in cui ogni nota è visuta e sofferta con spasmodica intensità. All'opposto, pensiamo al Sokolov degli ultimi anni, per cui tutto ha raggiunto una misura di bellezza, equilibrio e decontrazione, trasfigurata oltre ogni affanno terreno.

In tutti questi casi il processo di compenetrazione tra interprete e musica raggiunge uno stadio avanzatissimo, ci venga esso offerto con il contegno impassibile e distaccato di Rubinstein, o con l'assalto alla baionetta di Marta Argerich.

Per l'interprete, questo processo di compenetrazione ha la sua sintesi nell'ascolto. Se ciò non avviene, non troviamo il fiume e la sua foce, ma solo i singoli affluenti: l'analisi armonica, quella formale, la comprensione della *texture*, l'intuizione delle fasi di tensione e distensione, delle atmosfere, dei passaggi... insomma, la varietà di aspetti strutturali ed espressivi che concorrono all'identità di un pezzo di musica d'arte. Nel momento in cui si suona, però, questi elementi si fondono nell'unità di un nuovo processo, non più analitico ma performativo.

L'ascolto è il luogo in cui tutto questo si traduce in qualità sonore, percepite *in primis* da chi suona. Ecco perché è impossibile una grande interpretazione a prima vista, non importa quanto prodigiosa sia la nostra capacità di lettura all'impronta. L'ascolto dell'interprete in azione, cioè il suo ascolto dei suoni che produce, è sempre il punto d'arrivo di un processo. Richiede di percorrere prima tutti i sentieri di cui abbiamo parlato per avvicinarsi e conoscere il pezzo durante lo studio, che siano razionalizzati o intuitivi.

Una volta percorsi questi sentieri, però, il punto cruciale per chi suona è la traduzione di tutto questo lavoro nell'ascolto: ciò che un pianista non sente, mentre suona, non esiste. Struttura formale, armonia, tensioni, distensioni,

²⁹ E. Clarke, *Processi cognitivi nell'esecuzione musicale*, in *Enciclopedia della musica. II: Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, pp. 288-304: 288.

punti culminanti, trapassi emotivi: tutto questo viene all'esistenza, suonando, solo se si è in grado di sentirlo, e quindi di riconoscerlo nell'ascolto. Il processo si compie solo nel momento in cui ciò che immagino e desidero diventa ciò che sento mentre suono.

L'ascolto è la fucina dell'alchimista, in cui i metalli della comprensione e dell'intuizione si trasmutano nell'oro dei suoni effettivi, all'orecchio di chi suona. Tutto questo non è lontano dal lavoro di un attore che declama la *Divina Commedia* o recita Shakespeare. Il paragone è utile anche per chiarire meglio che fine fanno le prospettive analitiche del pianista durante l'esecuzione. Prendiamo l'analisi armonica. Un bravo attore deve conoscere la grammatica e la sintassi della lingua che recita. Mentre parla, però, è impensabile che conduca un'analisi grammaticale delle parole. L'attore 'sa' che quello è un aggettivo, ma questo sapere rimane implicito, è una coscienza laterale che non si esplicita in un'analisi, altrimenti l'effetto sarebbe paralizzante.

Chi suona non fa l'analisi armonica mentre suona, ma quell'analisi – e ogni altra che ha compiuto – si traduce nel suono e nel senso che ogni nota assume sotto le sue dita, per il suo orecchio. Questo è, in definitiva, il ruolo di cerniera dell'ascolto rispetto alla comprensione.

L'ascolto come offerta musicale

In una Masterclass alla Julliard School, Perahia affronta la Quinta *Suite francese* di Bach. Dopo aver ascoltato l'Allemanda il maestro parla e suona, dicendo alcune cose che qui riassumo.

La chiave della prima frase è una terza ascendente, poi la tensione cresce perché l'armonia esce dal circuito tonica-dominante col mi minore, ma non seriamente (*'It's a tease'*), perché si rientra subito sulla dominante; poi questo (suona un altro passaggio) esprime la dominante. La seconda parte soddisfa quest'idea di andare verso mi minore, quindi richiede più suono per mostrare la quantità di tensione, e poi (continuando a suonare la seconda parte) sii consapevole (rivolto all'allievo) dei ritardi fioriti. Il mi minore finisce, e ora bisogna tornare al sol maggiore. Siamo sulla dominante: pedale di dominante, poi ancora il minore, gradi congiunti, e adesso si conferma la tonalità. Conclusione: «Tutti questi aspetti strutturali vanno mostrati, altrimenti il pezzo... non lo senti come un pensiero completo»³⁰.

Ecco i tre cardini del discorso. Il primo è che l'interprete deve avere un pensiero completo del pezzo, espressione che riassume i vari sentieri di conoscenza che si percorrono in fase di studio. Il secondo è che questo pensiero va mostrato, non al modo di una conferenza o di una proiezione, ma suonando. Infine, questo mostrare consente di 'sentire' il pezzo come un pensiero completo.

³⁰ Canale YT *The Julliard School*: <https://www.youtube.com/watch?v=5CNu7sPOmBk&t=925s&ab_channel=TheJulliardSchool>

L'ascolto dell'interprete viene dunque prima di quello del pubblico. Come può infatti l'interprete far sentire agli altri questo 'pensiero completo?'. Non a parole, altrimenti farebbe una conferenza. La sua comprensione del pezzo diviene reale ed operante se si traduce in ascolto effettivo: solo se chi suona sente per primo le proprietà e le relazioni che ha colto in fase di studio, può offrire al pubblico l'esperienza di un pensiero tradotto in qualità percettive del suono.

Nel video Perahia ascolta la propria esecuzione, e la offre all'allievo: presta il suo orecchio non solo alla musica, ma anche all'interlocutore. In questo senso, l'ascolto dell'interprete è intrinsecamente un'offerta musicale, una messa al mondo dei suoni e un dono del loro possibile senso ad altri.

L'ascolto dell'interprete è il punto di giuntura, saldatura e sinergia tra prensione e comprensione, tra prensilità della mano e cognizione. È il piano su cui la musica viene messa al mondo e offerta agli altri nella sua ricchezza cinestetica, espressiva e di pensiero.

Funzioni di regolazione e di controllo

Chiudiamo con un accenno alle funzioni di controllo e regolazione svolte dall'ascolto del performer. L'orizzonte di queste funzioni è quello della fallibilità e della contingenza, che per il pianista si traducono in una serie di problemi concreti. Da un lato ci sono le variabili materiali: lo strumento, l'acustica della sala, la possibilità di provare, l'attenzione e il contegno del pubblico; dall'altro ci sono lo stato fisico e spirituale, le interferenze psichiche durante l'esecuzione, il diverso grado di preparazione e padronanza del pezzo, e così via.

L'incognito nell'esecuzione pubblica gioca un ruolo fondamentale. Questo fa sì che alle funzioni dell'ascolto che abbiamo descritto si aggiungano, nel flusso circolare dell'esecuzione, anche quelle di regolazione e controllo, che investono ogni aspetto e ogni istante della performance, in una «verifica costante dei singoli fattori nella loro relazione con il tutto»³¹.

Se la meccanica dello strumento non è perfetta, sarò costretto a suonare il *pianissimo* non troppo piano, per non rischiare 'buchi': ma allora ogni altro livello di volume andrà riconfigurato all'istante rispetto a come l'avevo concepito. Se invece lo strumento non è bilanciato, sarò in difficoltà a mantenere la trasparenza nei bassi, col rischio che tolgano luce alla melodia: una parte della mia attenzione verrà allora convogliata per modificare l'equilibrio tra l'azione delle due braccia. Infine, se anticipo per errore l'inizio di un crescendo, l'orecchio mi avviserà che sto suonando *forte* troppo presto, ponendomi il problema urgente di trovare un punto credibile in cui allentare la spinta del crescendo per poi riprendere.

³¹ F. Salzer, *Ascolto strutturale. Coerenza tonale in musica*, LIM, Lucca 2019, p. 273 (ed. orig. *Structural Hearing*, Charles Boni, New York 1952).

In tutti questi casi, quello stesso orecchio che mi ha segnalato il problema mi dirà anche se sono stato in grado di risolverlo.

L'orecchio come giudice

È inutile affannarsi a cercare la verità:
è la verità che ti cerca, e non ha buone intenzioni.

(Janos Pravo)

Eccoci all'ultimo punto: l'ascolto dell'interprete si colloca nell'orizzonte della sua vulnerabilità³². Questo spiega la bivalenza che l'ascolto ha per ogni pianista che abbia ambizioni e responsabilità artistiche verso se stesso e la musica, prima ancora che nei confronti del pubblico. Abbiamo descritto l'ascolto come il cuore pulsante, il termine medio e il piano di sintesi tra le facoltà che concorrono alla performance. Aggiungiamo che, istante dopo istante, di quella stessa performance l'orecchio dell'interprete è anche il primo giudice, e il più spietato.

Ad aggravare la situazione, l'orecchio di chi suona funziona come una lente di ingrandimento che rende tutto più evidente, vicino e importante. Quando le cose funzionano, questa è la chiave di un accesso meraviglioso e unico alla musica. Questa benedizione però – stiamo drammatizzando, ma non troppo – si rovescia nella maledizione dell'interprete, nella sua condanna ad essere consapevole, in tempo reale, delle cose che potrebbe fare meglio, o che sta facendo male, o – nei casi peggiori – che non ha fatto. Maledizione inevitabile, perché chi suona sente per primo e più degli altri. Il modo in cui ogni pianista si rapporta alla propria fallibilità è significativo, ma è un campo di indagine sulla cui soglia ci arrestiamo.

Conclusioni

Riassumiamo i nodi cruciali. Il primo punto è l'unicità dell'ascolto performativo, che è diverso da quello del pubblico e ha una conformazione interna specifica e differenziata.

Il secondo punto è che questa specificità si sviluppa a partire dalla collocazione dell'ascolto al centro della performance: un luogo metaforico, ma con una certa presa sulla realtà. Centrale significa fondamentale, ma anche posto in una posizione di cerniera tra la dimensione della manualità e quella della comprensione. La mano agisce, trasforma, afferra la musica, la incorpora; la comprensione intende, intuisce, avvicina e assimila. Queste dimensioni con-

³² E. Ferrari, *La vulnerabilità dell'interprete. Riflessioni di un pianista*, in «Psiche», 1, 2020, pp. 207-216.

fluiscono e vengono al mondo nell'ascolto dell'interprete, nei modi che abbiamo cercato di descrivere.

Infine, l'orecchio è l'organo per eccellenza che riconduce chi suona ai suoi limiti, alle aspirazioni artistiche non ancora raggiunte, alla sua condizione di perpetua immaturità ed eterna inadeguatezza: non per insicurezza personale o mancanza di riconoscimento, ma nel confronto impietoso con l'umana perfezione dei capolavori che suona.

Questo, crediamo, è il fondamento della modestia artistica dei grandi pianisti, quando non del travaglio o dell'insoddisfazione perenne. Quello stesso orecchio che li abilita a fare cose straordinarie, ricorda loro ad ogni istante i loro limiti con impietosa franchezza. Vero bagno d'umiltà, l'orecchio dell'interprete distrugge sul nascere qualsiasi possibile presunzione. (Il fatto che alcuni interpreti consacrati alla fama possano anche essere vanitosi o arroganti nel loro stare nel mondo è cosa diversa da questa modestia, che riguarda il loro rapporto con la musica, non con la società).

L'orecchio dell'interprete non è soltanto il suo primo bene, il catalizzatore di tutte le altre risorse: è anche la sua coscienza, il suo maestro e il suo giudice; antidoto all'arroganza e alla *hybris*, incarna l'onestà impietosa della percezione che sottrae lo sforzo artistico al regno dell'epica e lo ricolloca, in un perpetuo ridimensionamento, nel regime umanissimo della tensione, della costruzione e del lavoro.

Il tema dell'ascolto attraversa oggi ambiti scientifici diversi: dalla biologia alle neuroscienze, dalla psicologia alla pedagogia, dall'acustica all'estetica, dall'antropologia alla sociologia e alle scienze della comunicazione, dalla linguistica alla letteratura, dalla filosofia all'etica e alla politica. Questo volume, nel raccogliere e mettere a confronto sensibilità di natura eterogenea attraverso prospettive di indagine aperte ai contesti socio-culturali e formativi, ne tratta primariamente dal punto di vista delle discipline artistiche, in relazione non soltanto all'esperienza sonora e audiovisiva, ma anche alle implicazioni nel campo della performance e dei rapporti con la sfera del corpo e dell'ambiente.

— LUCA AVERSANO —

È professore ordinario di Musicologia e Storia della musica al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, di cui è attualmente Direttore. È Presidente dell'Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica, consulta scientifica delle discipline accademiche musicologiche ed etnomusicologiche. Le sue ricerche riguardano, tra le altre cose, la performance musicale, la formazione del pubblico, la posizione delle discipline musicali nella storia della cultura e della scuola italiana, i rapporti tra musica e terza missione universitaria.