

Francesco Menegat*

*Paesaggio acustico: il soundscape in relazione
ad ascolto, voce e musica*

Parole chiave: soundscape, geografia del suono, musica, voce, ascolto, metodo fonografico.

La letteratura sul rapporto tra suono e ambiente è molto vasta, ed il rinnovato interesse per il tema, specialmente nel contesto dei *critical urban studies*, contribuisce a renderlo ricco di approcci e prospettive. L'obiettivo di questo articolo è evidenziare, attraverso una revisione della letteratura, alcuni elementi come centrali per futuri approfondimenti nell'ambito della geografia del suono. L'auspicio più generale è quello di suggerire delle linee lungo le quali evolvere un discorso articolato attraverso cinque-macro aree tematiche (*soundscape*, ascolto, voce, metodi fonografici e musica) che possano apportare un contributo alla riflessione sulla definizione analitica del *soundscape* come strumento critico di ricerca geografica.

Acoustic landscape: the soundscape in relation to listening, voice and music

Keywords: soundscape, sound geography, music, voice, listening, phonographic method.

There is a wealth of literature focussing on the relation between sound and space-time. The recent revived interest for this topic in fields such as that of critical urban studies produced even richer contributions to the discipline, in terms of approaches and perspectives. The aim of this paper is to highlight, through a literature review, some elements as key factors to inform future research in the field of sound geography. To a more general level, the objective is to suggest possible cue lines through the articulation of five macro-topics (soundscape, listening, voice, phonographic methods and music) which might contribute to the debate on the analytical definition of soundscape, intended as a critical tool for geographical research.

* Torino, presso Dipartimento di Culture politica e società dell'Università, Via G. Verdi 8, 10124 Torino, francesco.menegat@yahoo.com.

Una versione iniziale di questo testo è stata sottoposta a discussione nel seminario del 27 aprile 2020 organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca di Studi Urbani e sugli Eventi (OMERO) e dall'Osservatorio MU.S.I.C., presso il Dipartimento di Culture, politica e società dell'Università di Torino.

Saggio proposto alla redazione il 18 maggio 2020, accettato il 20 novembre 2020.

1. INTRODUZIONE. – Gli studi che vertono sul suono e gli aspetti acustici dell'ambiente hanno recentemente guadagnato spazio nell'ambito della geografia culturale, specialmente in relazione a temi urbani e politici: lo dimostra il rinnovato interesse per il tema nel contesto dei *critical urban studies*, come testimoniano conferenze quali *Crafting a sonic urbanism: the political voice*, organizzata dall'EHESS nel dicembre 2019¹, *Sounds of the Pandemic*, organizzata dall'Università di Firenze, Dipartimento SAGAS e da Tempo Reale nel dicembre 2020², le sessioni dedicate a suono, città, confini e politica all'interno della conferenza RC21 2020 di Anversa³, oltre le pubblicazioni che mettono in relazione processi di mutamento urbano e suono⁴. La letteratura è ricca di indagini sui vari aspetti messi in luce nell'ambito della geografia del suono e dei *sound studies*, che includono *soundscape studies*, lo studio della voce, le geografie affettive, le etnografie musicali, la *soundscape ecology*, e gli studi comparatistici su etnografie del suono e *soundscape*. L'obiettivo di questo articolo è presentare alcune delle direzioni prese dal dibattito, cercare di identificare gli elementi chiave sul quale è costruito il concetto di *soundscape*, e suggerire alcuni temi come nuclei sui quali sviluppare ulteriori riflessioni. La prima parte affronta in una prospettiva storica lo sviluppo del concetto di *soundscape*, per proseguire con l'approfondimento dei temi di ascolto e voce, strumentali nella definizione del concetto di *soundscape*, e affrontare infine considerazioni sul metodo fonografico nella ricerca empirica. La parte successiva affronterà il tema del rapporto tra musica e geografia. Dato che si farà ampio uso del termine paesaggio, sia in riferimento al visuale sia all'aurale, è opportuno evidenziare la differenza operata da Raffestin (2005) tra territorio quale realtà materiale in continuo mutamento e paesaggio quale realtà immateriale, originato dallo sguardo umano e mediato da linguaggi diversi: "Il paesaggio nasce quando c'è un'intersezione tra uno sguardo e un territorio materiale" (Raffestin, 2005, p. 42). Parafrasando potremmo dire che nel nostro caso un paesaggio potrebbe nascere dall'intersezione tra un suono percepito ed un territorio materiale.

2. *SOUNDSCAPE*. – Il mutismo nella geografia culturale è problematico per una serie di fattori: (i) porta a sottovalutare il ruolo di tutti i sensi nello strutturare ed esperire spazio e luogo; (ii) crea un corpus di lavoro che esclude, o risulta irrilevante, per chi è ipovedente o non vedente ed infine (iii) esclude un'importante forma

¹ Per il programma della conferenza consultare il sito web: www.ehess.fr/fr/colloque/crafting-sonic-urbanism-political-voice.

² Al momento della scrittura di questo articolo la conferenza non è ancora avvenuta. Consultare il sito web: <https://soundsofthepandemic.wordpress.com>.

³ Per visualizzare la *call for papers* visitare il sito web: www.uantwerpen.be/en/conferences/rc21-sensing-the-city/call-for-papers/#507553 in particolare le sezioni 6 (*The Sounds of Urban Multiculture and Social Division*) e 20 (*The role of sound in the construction of boundaries, identities and senses of belonging in the city*).

⁴ Si veda a titolo di esempio Bottà (2020).

d'espressione quale quella della produzione di suono, in particolare la produzione musicale, dall'indagine geografica. Il suono può fornire contributi importanti nella re-definizione di categorie quali quelle di confini, processi politici e politiche identitarie, in modo complementare agli approcci esclusivamente basati sul visuale (Smith, 2000; Waterman, 2006; Revill, 2016; Devadoss, 2020). Una delle parole chiave nei *sound studies* è *soundscape*: termine ampio, molto utilizzato e di difficile interpretazione. La prassi del suo utilizzo, sia in ambito accademico, sia in altri ambiti quali quello artistico, è diventata tanto estesa da portare alcuni studiosi a mettere in dubbio l'efficacia del concetto ai fini della ricerca (Kelman, 2010).

L'indagine in ambito accademico sul rapporto tra ambiente acustico e paesaggio viene affrontata in prima battuta nel 1923 dallo psicologo tedesco Willy Hellpach, che accenna ai colori del *landscape* percepibili attraverso udito, olfatto e tatto (Hellpach, 1923; Radicchi, 2018). Nel 1929 è il geografo finlandese Gabriel Granö a riproporre il tema delle qualità acustiche del paesaggio, organizzando una classificazione qualitativa dei fenomeni attraverso i sensi che li percepiscono. Granö indaga gli elementi udibili del paesaggio evidenziandone la caratteristica spaziale della prossimità e li categorizza in base a tempo, frequenza e opposizione tra naturale ed artificiale, per poi organizzarli in mappe (Radicchi, 2018; Granö, 1929). Nel 1969 Michael Southworth, in *The sonic environment of cities*, riprende il tema mettendolo in relazione allo spazio urbano, con un lavoro di ricerca empirico basato sulle caratteristiche qualitative del suono, e per primo impiega il termine *soundscape* (Southworth, 1969), pur non definendolo se non come la versione acustica del paesaggio visuale. Southworth indaga la percezione aurale dello spazio urbano bostoniano attraverso un esperimento basato sull'esperienza guidata di gruppi di soggetti, organizzando i risultati della ricerca in base a criteri di piacevolezza (*delightfulness*⁵) delle esperienze riscontrate dai soggetti in aree selezionate della città. La relazione tra la percezione di stimoli aurali e visuali (le correlazioni audio-visive, *audio-visual correlations*) riscontrate dai soggetti, ed il loro percepito in termini di qualità dell'ambiente (*delightfulness*, *stressfulness*, ecc.) compongono il corpo centrale del lavoro (Southworth, 1969). L'autore utilizza dunque i risultati per proporre interventi di *sonic design* (l'intervento sul *soundscape* per variare la percezione del paesaggio) al fine di migliorare la qualità ambientale percepita dagli abitanti. Se nel lavoro di Granö i concetti di suono e rumore sono trattati indistintamente come fenomeni acustici (Granö, 1929), in Southworth compare il concetto, successivamente molto utilizzato nel dibattito sull'inquinamento acustico, di rumore (*noise*) come interferenza acustica, limite alle politiche di *sonic planning* (Southworth, 1969).

⁵ Il concetto di *delightfulness* è centrale nel lavoro qui citato, e ci informa in parte sugli obiettivi della ricerca di Southworth, ovvero che essa venga impiegata nei processi di *policy-making* urbani, nella direzione di una pianificazione acustica della città.

Il termine *soundscape* viene ripreso da R. Murray Schafer, il cui lavoro influenzerà tutti coloro che si occuperanno del tema successivamente e avrà risonanza anche al di fuori del contesto accademico (Kelman, 2010). Schafer, a capo del *World Soundscape Project*⁶, definisce il suono come proprietà ecologica del paesaggio (*landscape*) ed il *soundscape* come le caratteristiche acustiche di un'area che riflettono processi naturali (Schafer, 1977). La nozione di *soundscape* articolata in *Tuning of the World* (Schafer, 1977) parte dall'analogia con la musica, dichiarata dall'autore già nell'introduzione: "In questo libro tratterò il mondo come una macrocosmica composizione musicale"⁷ (Schafer, 1977, p. 5), per svilupparsi attraverso l'introduzione di importanti concetti analitici (di cui si farà ampio uso successivamente) quali, ad esempio, quelli di *hi-fi* e *lo-fi*, definiti dal rapporto tra suono e rumore. Un *soundscape* tende ad essere *hi-fi* quando i suoni si sovrappongono con minore frequenza, è possibile distinguerli e dunque percepire la prospettiva spaziale del suono; un *soundscape* tende ad essere *lo-fi* quando i suoni si sovrappongono con maggiore frequenza, sono meno distinguibili l'uno dall'altro e si perde, causa questa densità, la prospettiva spaziale e temporale del suono (Schafer, 1977). Il concetto di rumore, partendo dalla definizione di *unwanted sound* (Schafer, 1977, p. 182), viene trattato come un fatto soggettivo: quello che per un individuo è rumore può essere considerato musica da un altro. Presupponendo che in una società ci sia un certo grado di omogeneità nella percezione culturale di certi fenomeni, si può pensare che il concetto di rumore sia a grandi linee condiviso. Ad affiancare questa definizione qualitativa di rumore, ne troviamo una quantitativa e normativa, riguardante la soglia di decibel che causa danno all'orecchio umano (Schafer, 1977). Un altro contributo analitico importante apportato dal lavoro di Schafer è l'organizzazione dei suoni percepiti in un dato *soundscape* in *sound mark*, *keynote sound* e *sound signal*, in base alla funzione e rilevanza degli stessi per l'ascoltatore. Come sottolinea Kelman (2010) il *soundscape* concettualizzato da Schafer è basato principalmente su pratiche di ascolto, sull'interpretazione e analisi degli eventi acustici recepiti attraverso l'orecchio umano, e non sul suono in sé. Un'ulteriore critica mossa a questa concettualizzazione consiste nel fatto che percepire il paesaggio sonoro come una composizione musicale porti inevitabilmente a distorsioni nell'analisi dovute ad un'impostazione di partenza legata a criteri estetici apriori-

⁶ Progetto che incorpora una serie di indagini empiriche (*field recordings*), registrando *soundscape* in varie località canadesi e d'Europa, negli anni '70 del XX secolo. L'attività del WSP porta alla creazione di un archivio composto da più di 300 nastri, organizzati nelle collezioni *The Vancouver Soundscape*, *Soundscape of Canada*, e *Five Village Soundscapes*. I 5 paesi visitati in Europa sono Svezia, Germania, Italia, Francia e Scozia. Per un approfondimento ed ascoltare estratti da *Five Village Soundscapes* visitare il blog della *British Library*: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/sound-and-vision/2013/07/five-european-villages.html>; è possibile accedere alle registrazioni digitalizzate contattando Barry Truax.

⁷ Traduzione dell'autore.

stici, il che implica che il *soundscape* di Schafer non possa rappresentare un campo d'indagine aurale neutro (Kelman, 2010).

Truax, collega di Schafer nel contesto del *World Soundscape Project*, elabora una propria articolazione che tende a limitare il campo ad un'interpretazione nella quale la natura del *soundscape* non è musicale, ma comunicativa. Per Truax il termine *soundscape* indica il modo in cui un ambiente è compreso da chi vive all'interno di esso: l'ascoltatore individuale è dunque parte attiva di un sistema dinamico di scambio di informazioni (Truax, 1984). Il modello per l'interpretazione del *soundscape* sviluppato da Truax, l'*Acoustic Communication Model*, prevede un sistema di scambio di informazioni tra individuo e ambiente, nel quale l'ascolto è la principale interfaccia per tale scambio⁸. Il modello prevede tre aspetti fondamentali: componenti, contesto e mediazione. I componenti sono suono, ascoltatore ed ambiente, ed essi sono in perpetua relazione tra loro. L'informazione acustica (suono) che attraversa il sistema (ambiente) viene processata dall'ascoltatore. Il contesto rappresenta un elemento fondamentale: il significato comunicativo dei suoni dipende dal contesto ambientale, sociale e culturale. Il terzo aspetto è la natura mediata della relazione, essendo il sistema comunicativo un sistema di elementi correlati che operano in maniera gerarchica, ed il suono media l'informazione tra ambiente ed ascoltatore (Truax, 1984). L'ascolto, tema centrale nel lavoro di Truax, è inquadrato nel concetto di *soundscape competence*, termine che designa il tacito sapere che mobilitiamo nelle attività di ascolto quotidiano, e che include una comprensione percettiva delle caratteristiche fisiche del suono, ed una comprensione mediata dalla cultura che ci permette di interpretare senso e significato di suoni individuali all'interno di un più ampio ambiente sonoro (Truax, 1984)⁹.

Bernie Krause utilizza nuovamente la metafora musicale, parlando di *soundscape* come sinfonia frutto di un complesso arrangiamento di suoni biologici ed altri suoni dell'ambiente che occorrono in un luogo (Krause, 1987), dividendoli in biofonia e geofonia (Krause, 1987). Successivamente si aggiunge il concetto di antropofonia (insieme delle caratteristiche fonico-uditivo di origine umana) (Pijanowski *et al.*, 2011), e da questi emerge la definizione di *soundscape ecology* come l'insieme di tutti i suoni, della geofonia, della biofonia e dell'antropofonia, che emanano da un dato paesaggio per creare *pattern* acustici unici attraverso una varietà di scale spaziali e temporali (Pijanowski *et al.*, 2011). Nel contesto ecologico, e particolarmente in progetti di monitoraggio della biodiversità, si sono iniziati ad impiegare sistemi di indagine empirica quantitativa che permettono di raccogliere dati su *soundscape* dalla durata temporale molto lunga in modo quasi ininterrotto

⁸ Il modello è dichiaratamente antropocentrico (Truax, 1984).

⁹ Per una panoramica approfondita sugli sviluppi della *soundscape ecology* sviluppatasi a partire dal *World Soundscape Project* e dall'opera di Schafer si veda il volume curato da Droumeva e Jordan *Sound, Media, Ecology* (2019).

(ad esempio attraverso l'impiego di PAM, *Passive Acoustic Monitoring*). Sistemi del genere possono essere utilizzati per monitorare l'effetto che eventi come cambiamento climatico, fasi lunari e dinamiche di popolazione hanno sulla biofonia (Francomano *et al.*, 2020)¹⁰. L'analisi di *soundscape* selezionati (come ad esempio l'indagine sulla biofonia) su archi temporali variabili, anche molto lunghi, riduce e delimita il paesaggio sonoro indagato, rendendo più agevole una definizione dello specifico *soundscape* oggetto di studio.

Come accennato precedentemente, l'utilizzo del termine *soundscape* compare in ambiti disciplinari molto disparati, e non sempre è riconducibile ad una chiara nozione. Come constata Kelman (2010), in una serie di casi l'utilizzo del termine non trova un riscontro riconducibile alla tradizione avviata da Schafer, come ad esempio nel caso del volume *Soundscape of Australia* (Richards, 2007), nel quale Richards chiede ad una serie di compositori di articolare la loro idea di un suono proprio dell'Australia. In questo caso il termine *soundscape* viene estrapolato dalla sua dimensione ambientale e territoriale e utilizzato in senso unicamente artistico (Kelman, 2010). In altri casi il concetto viene ridefinito mantenendo il legame con il suo aspetto spaziale e territoriale, come nel lavoro di Devadoss, dove il concetto di *soundscape* viene impiegato, nelle sue componenti ambientali e di enunciazione, come strumento analitico nel contesto della geografia culturale, con particolare attenzione alla musica (Devadoss, 2020). La ridefinizione dei confini di un *soundscape* (ad esempio limitando il campo ad alcuni aspetti di un paesaggio sonoro, quale la musica o la voce) permette di superare le critiche mosse al *soundscape* di Schafer, al quale si contesta la tendenza a voler ricondurre tutte le manifestazioni acustiche ad una forma di musica cosmica (Kelman, 2010). Al fine di utilizzare lo strumento del *soundscape* è necessario definirlo e limitarlo agli elementi rilevanti per l'indagine geografica alla quale ci si avvicina.

3. ASCOLTO. – Come visto in relazione alle formulazioni di Schafer e Truax, l'ascolto è un elemento centrale nel dibattito sul concetto di *soundscape*, che pone una serie di criticità, a partire dalla differenza tra sentire ed ascoltare. Se sentire descrive la percezione di suoni e rumori attraverso il sistema uditivo, ascoltare prevede un prestare attenzione in modo attivo (Rocca e Fagioli, 2016). Truax individua tre modalità di ascolto: *listening in search*, *listening in readiness* e *background listening mode* (Truax, 1984): come egli stesso evidenzia questo tende generalmente ad essere considerato in termini implicitamente antropocentrici (Truax, 1984), collegato a coscienza e auralità umane. Altri tipi di incontri sonici sono spesso ignorati, limitando il campo di ricerca agli aspetti rilevabili da un ascolto guidato da una

¹⁰ Per un esempio di proposta di modello predittivo nell'ambito dei *soundscape studies* si veda Aletta *et al.*, 2016.

coscienza umana universalizzata, impedendo di registrare informazione preziosa (Gallagher, Kanngieser e Prior, 2017). Ogni corpo vivente vibra, ed ogni superficie ha qualità acustiche, dunque il tema dell'ascolto può essere problematizzato e letto in una chiave più complessa attraverso l'espansione del concetto di ascolto stesso. Se nel campo dell'acustica lo spazio è considerato solo come un contenitore o vettore di suono, nel campo dell'indagine socio-culturale spesso la relazione è inversa, le scienze dure generalmente si concentrano sul rumore e sulla sua possibile limitazione, mentre l'approccio delle scienze umane si concentra sul mondo dei suoni come segni e segnali della presenza umana sul territorio (Minidio, 2005), e indaga come il suono influenzi lo spazio, attraverso la definizione di territori (LaBelle, 2010), creando atmosfere affettive e contribuendo alla produzione dello spazio stesso (Gallagher, Kanngieser e Prior, 2017).

Per cercare di concettualizzare e visualizzare la materia del suono, inteso come oscillazione cinetica tra umani, animali, oggetti, tecnologie, materiali, infrastrutture e ambienti, possiamo utilizzare l'analogia con i fluidi (Sheller, 2004): il suono può allo stesso tempo creare, rinforzare e rompere limiti e confini, impressioni e associazioni. In base ai corpi che incontra, l'azione del suono potrà risultare contraddittoria e le pratiche di ascolto devono equipaggiarsi per poter udire questa complessità (Gallagher, Kanngieser e Prior, 2017). Le qualità effimere, fluide, mobili e relazionali del suono necessitano di questa molteplicità per funzionare rispetto ai corpi che incontrano; invece di ridurre la complessità per ricondurla ad uno specifico spettro di pratiche d'ascolto, bisogna ripensare dette pratiche per poter includere la molteplicità e la diversità del suono e muoversi verso un approccio all'ascolto allargato (Gallagher, Kanngieser e Prior, 2017). Tale approccio può portare a rivalutare una serie di temi nell'ambito delle indagini sul *soundscape*, come i concetti di rumore e silenzio. Spesso trattato come semplice elemento inquinante dell'ambiente (si vedano gli studi che mettono in relazione valore del mercato immobiliare e livello acustico nelle aree della 'movida' delle città italiane¹¹), il concetto di rumore è tradizionalmente associato a caratteristiche socio-economiche e culturali di determinati gruppi¹², e le sue complesse caratteristiche, implicazioni politiche e la sua relazione estesa con i corpi è spesso sottovalutata o ignorata (Gallagher, Kanngieser e Prior, 2017).

In modo simile, è possibile ragionare sul concetto di silenzio, che richiede l'utilizzo di strumenti di analisi semantica per connettere aspetti linguistici, psicologici

¹¹ Si veda come il tema del rumore viene interpretato come inquinamento con costi in termini di salute, sociali ed economici ad esso connessi (Ottoz, Rizzi e Nastasi, 2018).

¹² Ad esempio nell'antica Grecia era spesso associato a produzione, follia e povertà, e talvolta utilizzato come strumento di segregazione e repressione di determinati gruppi (Schwartz, 2011), ed ancora nei processi di *gentrification* nelle città europee contemporanee il rumore è generalmente associato ad attività produttive urbane e alla classe lavoratrice (O Keeffe, 2017).

ed emotivi di un *soundscape* inteso come entità percettiva e cognitiva (Martorana, 2017), per poterne esplorare le relazioni con ambiente e corpi, ed evidenziarne valenze politiche e socio-culturali (si pensi ad esempio al silenzio come forma di dissenso, o alle pratiche di silenziamento in ambito di pianificazione urbana; O Keeffe, 2017). Nel suo 4'33" John Cage articola attraverso il mezzo artistico il tema del silenzio: la partitura consiste di sole pause, l'orchestra è immobile sul palco per la durata dei tre movimenti, eppure non ci troviamo in assenza di suono. Il traffico all'esterno, gli orchestrali che si aggiustano sulle sedie, colpi di tosse dal pubblico, rappresentano un *soundscape* che occupa lo spazio dell'esibizione (Kanngieser, 2012). Secondo Schafer non esiste un solo tipo di silenzio: al silenzio in senso negativo, ossia quello percepito come assenza di suono nel contesto del mondo occidentale contemporaneo (dove assenza di suono corrisponde ad assenza di attività), contrappone il silenzio positivo connesso alla rigenerazione ed al riposo: nelle parole dell'autore "Se abbiamo la speranza di migliorare il design acustico del mondo, sarà possibile solo dopo il recupero del silenzio come stato positivo nelle nostre vite"¹³ (Schafer, 1977, p. 259). Un ascolto allargato va oltre le concezioni comunemente accettate come universali nell'attività aurale umana (come rumore e silenzio), e può comprendere, ad esempio, il modo in cui gli animali rispondono al suono, le risposte elettro-meccaniche delle tecnologie d'ascolto o la reazione di materiali inerti al suono (si pensi ad esempio al *sonic boom* dei jet che fa esplodere i vetri in contesti di guerra sonora). Coinvolgere corpi non umani nell'attività dell'ascolto non significa rimuovere l'umano, significa lasciar entrare nell'ascolto una molteplicità di altre cose (Gallagher, Kanngieser e Prior, 2017). Utilizzare un ascolto allargato e plurale permette di coinvolgere nell'analisi di un *soundscape* ascolti e prospettive diversi, in primis quelli degli abitanti (umani e non), del *soundscape* stesso. Le esperienze di ricerca di O Keeffe (2017), Droumeva (2016) e Lawrence (2019), dimostrano come un approccio all'ascolto contestuale e articolato possa tradursi in ricchezza e profondità dei risultati.

4. VOCE. – Come abbiamo visto, un approccio a *soundscape* limitati e delineati in modo preciso permette di utilizzarli come strumenti critici nell'indagine geografica (Devadoss, 2020). I suoni si avvolgono e riverberano profondamente all'interno dei corpi, con modalità specifiche legate alle loro proprietà fenomenologiche e alle modalità di ascolto, comprensione e interpretazione storicamente costruite (Revill, 2016).

Nell'indagare l'*agency* politica del suono attraverso un ampio spettro di materiali, entità, pratiche e assembramenti, Revill (2016) mette in risalto come alcuni suoni, come ad esempio i discorsi pubblici, le proteste, i parlamenti, siano stretta-

¹³ Traduzione dell'autore.

mente associati al senso formale in cui il termine ‘politico’ è comunemente usato, mentre altre forme di discorso, quali i processi di differenziazione, di identificazione e di riconoscimento possono essere pensati come fondamentali nella costruzione di processi politici sia culturali sia formali. Prendendo atto di un discorso ampio ed articolato sulla capacità di *agency* politica del suono, qui vorrei sottolinearne gli aspetti legati alla voce.

Le qualità acustiche e le inflessioni della voce, i timbri, le intonazioni, gli accenti, i ritmi e le frequenze hanno un impatto su come parliamo e come ci ascoltiamo a vicenda¹⁴; la voce è prodotta e riproduce codifiche del potere, di classe, di genere e di etnia (Kanngieser, 2012). Nel film *Chennai Express*, popolare pellicola di *Bollywood*, il suono del Tamil, parlato nello Stato del Tamil Nadu, è rappresentato come lingua dai toni arrabbiati, aggressivi, profondi, grezzi e selvaggi, in netta contrapposizione ai toni morbidi e calmi espressi dall’Hindi parlato dal protagonista (Devadoss, 2020). Questa caratterizzazione legata all’enunciazione ha funzioni che vanno oltre la mera differenza linguistica e geografica tra Mumbai ed il Tamil Nadu: sottolineano una divisione politica, dinamiche di potere e processi di costruzione dell’alterità (Devadoss, 2020). In alcuni casi il modo in cui alcune specifiche parole vengono pronunciate in una data lingua può essere al contempo un elemento di orgoglio culturale ed un modo per differenziare e costruire l’altro, innescando processi di *othering* (Haldrup *et al.*, 2006; Simonsen, 2010). Le inflessioni e modulazioni della voce contengono forze delle quali si deve assolutamente prendere coscienza (Kanngieser, 2012), e non possono essere trascurate, quando presenti, nel quadro di un’analisi approfondita di un territorio, di un paesaggio o di uno spazio attraverso il suo *soundscape*.

5. METODO FONOGRAFICO. – Quando ci troviamo di fronte ad un evento acustico, l’insieme degli strumenti e delle tecniche che si utilizzano per catturarlo (scriverlo o registrarlo) prende il nome di metodo fonografico. Analogamente alla fotografia, intesa come scrittura della luce, la fonografia è la scrittura del suono. Nel contesto dei *sound studies* possiamo riassumere in due grandi linee gli ambiti di ricerca che utilizzano metodi fonografici nella raccolta del dato empirico¹⁵: le etnografie del suono (*sonic ethnographies*) ed i *soundscape studies*. Nel caso delle etnografie del suono si tratta di studi culturali ed etnografie che trascrivono eventi sonori in forma testuale. Affiancare informazione registrata su supporto fonografico allo strumento della *thick description* può apportare un contributo sostanziale in termini di informazione raccolta, che se non documentata rischia di svanire al mutare del paesaggio nel tempo. Per quanto riguarda i *soundscape studies*, questi si

¹⁴ Si veda ad esempio il lavoro di Eidsheim (2019) su come elementi considerati naturali quali la voce ed il timbro siano spesso socialmente costruiti.

¹⁵ Utilizzo la distinzione individuata da Gallagher e Prior (2014).

avvalgono di vari strumenti, tra cui le registrazioni sul campo (*field recordings*, vedi ad esempio la *UK Sound Map* della *British Library*¹⁶ o gli archivi del WSP), *deep listening* e *soundwalking*: esplorazioni di un determinato *soundscape*, guidate da una partitura (una mappa), nelle quali il *soundwalker* diviene elemento attivo in qualità di performer e compositore: per Schafer “la radice del programma di *acoustic design*” (Schafer, 1977, p. 213). Queste tecniche hanno una capacità trasformativa sul *soundscape* stesso, possono portare avanti istanze politiche (Westerkamp, 2001), possono tradursi in esercizi mediati da tecnologia fonografica ed in alcuni casi in eventi con valore performativo (Gallagher e Prior, 2014). Una menzione meritano le cartoline sonore (Rocca e Fagioli, 2016; Droumeva, 2016), specialmente rilevanti quando si affrontano registrazioni con tecnologia mobile di consumo.

Il metodo fonografico produce forme di dato empirico permettendo di accedere ad informazione riguardante il più che rappresentazionale: accenti, timbri, aspetti della voce legati a età e sessualità, atmosfere, ed è strumentale nell’evidenziare aspetti invisibili di un territorio, di uno spazio, e dei suoi abitanti (Gallagher e Prior, 2014). Analizzando nastri d’archivio, Sidra Lawrence dissotterra il *soundscape* del defunto *Club Heaven* di Detroit, vi rintraccia atmosfere emotive e l’articolazione di discorsi identitari e comunitari veicolati da enunciazione, suono e tradizioni discorsive in un contesto non più esistente. Le registrazioni permettono di risalire alla costruzione del luogo, attraverso le pratiche discorsive e performative che lo abitavano, quelle della *drag ball culture* (Lawrence, 2019). Il metodo fonografico è stato ampiamente utilizzato nella ricerca sul paesaggio (*landscape research*), soprattutto per quanto riguarda la relazione tra *place-making* e *landscape*, ed è stato impiegato spesso in interventi di pianificazione acustica nel contesto della *landscape architecture*¹⁷ (Gallagher e Prior, 2014). Se l’utilizzo di tecniche fonografiche è diffuso nella prassi degli interventi di pianificazione urbana, e molto spesso è mirato a silenziare determinati *soundscape* indesiderati, tali tecniche possono trovare utilizzo anche nel far emergere (e riemergere) pratiche discorsive invisibili all’occhio¹⁸ (Lawrence, 2019). L’utilizzo di tecniche di registrazione e riproduzione quindi può avere risvolti molto disparati sui processi di *place-making*, in accordo con scopi e obiettivi di chi impiega detti strumenti, e come de Certeau ci ricorda, il prodursi di *soundscape* imprevisi (spesso in direzione opposta alla volontà originaria dei pianificatori) è molto probabile come conseguenza delle pratiche di *designing from above* comuni nella pianificazione urbana¹⁹ (de Certeau, 1988).

¹⁶ <https://sounds.bl.uk/Sound-Maps/UK-Soundmap>.

¹⁷ Nella pianificazione urbana tradizionalmente questi sono utilizzati per attivare strategie di *design-in* o *design-out* del suono, come barriere acustiche o fontane e suoni d’acqua corrente.

¹⁸ Come testimonia l’installazione *AfroMusiPoliTopia* (Lawrence, 2019, pp. 28-29).

¹⁹ Si veda l’emergere dei *soundscape* della dipendenza o quello di gruppi di adolescenti nel lavoro di O Keeffe (2017).

Un altro aspetto importante dell'utilizzo di metodi fonografici è quello legato all'attività di *mapping*, come dimostra il lavoro di Devadoss (2020) sulle comunità diasporiche sud-indiane negli Stati Uniti. L'utilizzo di metodi fonografici può apportare visioni critiche, permettere di investigare la spazialità qualitativamente, per espandere il significato della mappa oltre la sua dimensione funzionalista primaria (Caquard, 2008)²⁰.

Se gli strumenti fonografici forniscono l'opportunità di estendere il campo di ricerca, bisogna ricordare che questi sono storicamente specifici, e come tali coinvolti nelle dinamiche del capitalismo globale, nello sviluppo di tecnologie di informazione e militari, ed associati a relazioni di potere (Gallagher e Prior, 2014). Le tecnologie che possono essere usate per arricchire l'indagine geografica dell'apporto sensoriale aurale possono allo stesso tempo essere utilizzate per implementare pratiche di controllo e sorveglianza, dallo spionaggio all'intercettazione, dalla registrazione audio dei *CCTV* a tecniche di guerra sonora (Goodman, 2009): possono partecipare, in una sorta di *panopticon*²¹, all'esercizio del potere attraverso controllo e divisione (Foucault, 1976). Inoltre, quando utilizzata nell'indagine geografica, la fonografia può correre il rischio di essere animata da impulsi imperialisti (così come l'uso di strumenti geografici basati sul visuale): è necessario che chi utilizza materiale fonografico riconosca la propria responsabilità e posizione rispetto allo stesso (Levack e Drever, 1999). L'idea stessa di cattura del suono pone delle criticità: il suono non viene trattenuto, ma si dissipa nell'ambiente e la registrazione non ne è che una traccia; la registrazione inevitabilmente decostruisce e ricostruisce il suono, alterandolo rispetto alla sua manifestazione originale. Influenze di natura estetica, sociale, culturale ed economica sono inevitabili, ed è quindi necessario affrontare la raccolta del dato empirico acustico con consapevolezza. Infine, se assumiamo che la fonografia nell'ambito del *soundscape* produca materiale etnografico, dovrà essere oggetto della tradizione di pensiero critico legato all'etnografia, in particolare con riflessioni critiche su etica, posizionalità, potere e politiche della conoscenza (Gallagher e Prior, 2014).

6. MUSICA. – I *soundscape* musicali, talvolta identificati come *musicscape*²², focalizzati sull'analisi di musica e voce (incluso linguaggio, significato dei testi,

²⁰ Si veda al riguardo l'esperienza della *The tender soundmap of Florence* (Radicchi, 2013).

²¹ Il *panopticon* è una forma architettonica teorizzata come carcere in cui i prigionieri, sempre sotto lo sguardo delle guardie, non le possono vedere a loro volta. Una prima versione del *panopticon* prevede anche la sorveglianza acustica, attraverso un sistema di tubi che collegano le celle alla torre centrale. L'idea viene abbandonata perché non si trova il modo di introdurre un'asimmetria che permetta ai sorveglianti di ascoltare senza essere ascoltati (Bentham, 1791).

²² Per l'analisi multi-livello di un *musicscape* vedere Bottà, 2020. La musica popolare può essere letta attraverso tre livelli: *textscape* (testi e titoli delle canzoni), *soundscape* (l'utilizzo di certi stilemi, accordi, ritmi, tecniche di enunciazione e canto) e *landscape* (l'utilizzo di specifici immaginari visuali su copertine, set fotografici e *merchandise*) (Bottà, 2020).

enunciazione), sono strumenti di indagine geografica importanti (Devadoss, 2020; Bottà, 2020). In modo parallelo alla paesaggistica in pittura, la rappresentazione comunitaria del luogo viene veicolata anche attraverso la musica (basti pensare agli inni nazionali, all'opera italiana di epoca risorgimentale, o alle identità diasporiche create attorno a specifici generi musicali) che partecipa, in modo deliberato, alla costruzione dell'idea di luogo (Smith, 1994). Nell'indagare la diaspora Tamil negli Stati Uniti, Devadoss (2020) evidenzia lo stretto legame tra identità, lingua e tradizioni musicali del Tamil Nadu, e come la musica Karnatak²³ partecipi alla costruzione identitaria delle comunità diasporiche negli Stati Uniti (Devadoss, 2020). La musica nelle comunità diasporiche può costruire legami creando un "ponte che unisce geograficamente più spazi e l'illusione di un'omogeneità nella diaspora" (de Spuches, 2016, p. 45), e può rappresentare "resistenze all'omogeneità della rappresentazione degli Stati-nazione europei: attraverso la musica inevitabilmente impariamo il senso del luogo nel dislocamento" (de Spuches, 2016, p. 46). La musica non è un'entità metafisica sconnessa dalla materialità territoriale (Wolff, 1987), e Said sottolinea con forza il legame tra musica, processi socio-culturali e spazio: l'Aida di Verdi rivela un carattere spiccatamente imperialista attraverso l'esibizione spettacolare di un Egitto orientalizzato²⁴ ed esotico, distanziato nello spazio e nel tempo dall'Europa contemporanea. L'Aida è uno spettacolo indirizzato ad un pubblico quasi esclusivamente europeo, teso a legittimare le esibizioni di forza dell'Europa in Egitto, ed in oriente in senso lato (Said, 1993). La musica può altresì essere veicolo di forme di resistenza e indipendenza, come nel caso della diffusione del *blues* a Newark. La città statunitense diviene anello di congiunzione tra la tradizione del sud agrario e del nord industriale del paese, un laboratorio di sviluppo di politiche di resistenza e ibridazione per la diaspora afro-americana verso la metà del XX secolo (Smethurst, 2018): "It was really epitome of the blues people; it was the industrial center where a rural people became transformed into something new with very old roots, a new sort of nation within a nation – a continuum that was especially embodied in black music; it was a landmark of the abject failure of capitalism, especially for black people, a failure that called for a revolution, a New Ark" (Smethurst, 2018, p. 253).

La musica può contribuire a disgregare idee di purezza delle origini (Sharma, 2006; Dave, 2013), e se i *soundscape* musicali possono essere usati per evidenziare il discorso dominante in un dato contesto, questi possono essere anche utilizzati per mettere in discussione confini nazionali, costruzioni identitarie ed evidenziare l'esistenza di spazi ibridi (Devadoss, 2020).

La musica può essere diffusa e fruita dal vivo, attraverso la partecipazione ad una *performance*, e come riproduzione meccanica di supporti fonografici. La mu-

²³ Tradizione di musica classica del sud dell'India, in particolare del Tamil Nadu.

²⁴ Per il concetto di *orientalismo* si veda Said (1978) *Orientalism*. New York: Vintage.

sica dal vivo, ontologicamente locale, è sicuramente efficace nel fornire un senso di identità comunitario (Street, 1993), come dimostra la nascita della scena punk a Manchester ed il suo legame con performance dal vivo, spazio urbano, reti sociali, milieu e paesaggio industriale (Bottà, 2020). Il fatto che la musica dal vivo abbia un ruolo evidente nei processi di creazione identitaria, di creazione dello spazio e dell'idea di luogo, non esclude che la musica riprodotta attraverso supporti fonografici non possa fare altrettanto:

Even if Baraka did not always recognize those radical aesthetics as such during the moment and if the music did not necessarily originate in Newark, that is where he found it and so was for him integral to his development and to the meaning of black Newark as he used it as a touchstone of his art. It was both a particular place with its own history, geography, pantheon of local cultural heroes, and venues (or even juke boxes) where one might hear or sometimes see a national hero, such as Dinah Washington or Louis Jordan, and a typical topos of black modernity in a way that Harlem could never be (Smethurst, 2018, p. 250).

Non è necessario che la musica abbia un'origine locale o una diffusione esclusivamente dal vivo per avere un impatto sulla costruzione identitaria del luogo. La commistione tra locale e nazionale, tra mezzi fonografici e musica dal vivo (*juke boxes e venues*), nel passo citato sopra, è completa. I processi di mediazione tra locale e sovra-locale sono al cuore della creazione di un *soundscape* musicale proprio, con valenze estetiche e politiche articolate e ricche di conseguenze: “it is through bebop in Newark, that Baraka begins to get a glimpse of what a black avant-garde might be” (Smethurst, 2018, p. 251). Come detto finora e ribadito dagli studi sulle comunità diasporiche (Devadoss, 2020), la musica, e la sua capacità di coinvolgere attivamente chi ascolta, è una parte cruciale dei processi di creazione e modulazione dell'identità (Kruse, 1993). Secondo Malm e Wallis (1993) anche gli aspetti più globalizzati dei processi di *music-making* sono soggetti a controlli distintivi a livello locale o nazionale che ne caratterizzano profondamente la produzione, e nell'elaborare il pensiero sulla musica nella sua relazione tra locale e globale è importante guardare ai processi di rielaborazione locale di *input* globali. La musica esperita a livello locale può assumere un ruolo attivo nella costruzione dell'identità e della comunità anche se l'*input* è globale. Il locale è spesso prodotto di un processo di indigenizzazione di risorse ed *input* globali (Morley, 1991).

7. CONCLUSIONI. – Durante la trattazione abbiamo sottolineato cinque grandi aree sulle quali si sviluppa il discorso sul rapporto tra suono e paesaggio in ambito geografico: (i) la nascita e lo sviluppo nell'analisi del concetto di *soundscape*, (ii) il concetto di ascolto, (iii) il concetto di voce, (iv) il dibattito sulla raccolta del dato empirico attraverso il metodo fonografico e, infine, (v) l'indagine della musica co-

me espressione culturale in relazione al paesaggio. Ognuna di queste macro-aree può essere integrata all'interno di un quadro di ricerca in modo complementare. La letteratura classica sul *soundscape* che origina dal lavoro di Schafer può fornire strumenti analitici importanti, si pensi ad esempio ai concetti di *sound mark*, *keynote sound* e *sound signal* (Schafer, 1977)²⁵, o all'*Acoustic Communication Model* (Truax, 1984)²⁶. Come abbiamo visto il concetto di ascolto è di fondamentale importanza poiché permette valutazioni critiche relative al dato empirico raccolto o analizzato nel contesto dello studio di un determinato *soundscape*²⁷. L'adozione di un concetto di ascolto allargato, come quello delineato da Gallagher, Kanngieser e Prior (2017), permette di percepire espressioni dell'evento acustico che vanno oltre la percezione umana, e possono gettare luce su aspetti e relazioni tra suono e materia, tra suono e paesaggio, che sfuggirebbero a concezioni riduzionistiche di ascolto. Passando al concetto di voce introduciamo un particolare evento acustico che merita attenzione in quanto veicolo di *agency* politica in maniera più evidente rispetto ad altri: come sottolinea Kanngieser (2012), la voce, come noi la ascoltiamo, è prodotta, e riproduce codifiche del potere, di classe, di genere e di etnia, ed è dunque un elemento importante da considerare nel contesto dell'analisi di un *soundscape* che presenti voci al suo interno. Quanto finora considerato deve essere inquadrato nel contesto di raccolta del dato empirico e nella sua analisi, da cui l'attenzione dedicata ai metodi di ricerca fonografici. Come sottolineato da Gallagher e Prior (2011) che si tratti di etnografie del suono o *soundscape studies*, è importante mantenere una posizione critica nei confronti delle tecniche di registrazione e riproduzione fonografiche, una posizione attenta, cosciente e consapevole nei confronti di etica, posizionalità, potere e politiche della conoscenza. La musica, in quanto espressione culturale veicolata dal suono, non può essere trascurata nel discorso relativo a paesaggio e suono. La musica, che come la voce è strumento di costruzione identitaria, di espressione imperialista, di oppressione e di resistenza, contribuisce alla costruzione del paesaggio e dell'idea di luogo²⁸, e pertanto deve essere presa in considerazione nel contesto di analisi di un qualsiasi *soundscape* nel quale sia presente. Si potrebbe ipotizzare che l'analisi di *soundscape* attraverso queste cinque macro aree possa restituire un quadro esteso e molto ricco, composto da una molteplicità di *soundscape* per un medesimo territorio che possa alimentare interpretazioni plurali e complesse della realtà geografica investigata. L'auspicio

²⁵ Se ne veda, per avere un esempio di applicazione nell'indagine empirica, l'utilizzo che ne fa O Keeffe nell'indagine sul *soundscape* di Smithfield (O Keeffe, 2017).

²⁶ Si veda come il modello interpretativo dell'*ACM* è applicato alla ricerca di Martorana sul silenzio (Martorana, 2017).

²⁷ Un esempio si riscontra ancora nel lavoro di O Keeffe (2017).

²⁸ Si pensi alla costruzione identitaria nelle comunità diasporiche evidenziata da Devadoss (2020), alle strategie di resistenza culturale a Detroit presentate da Lawrence (2019), alla costruzione dell'idea di Oriente attraverso l'opera europea in Said (1991).

è che queste cinque aree vengano approfondite ed integrate, per poter affrontare lo studio di un territorio da più punti di vista, in maniera collaborativa e corale. Maggiori saranno i contributi, le narrazioni, i punti di vista (o di ascolto), maggiori saranno le probabilità di riuscire a captare le voci inascoltate che affollano i *soundscape* del globo.

Bibliografia

- Aletta F., Jian K. e Östen A. (2016). Soundscape descriptors and a conceptual framework for developing predictive soundscape models. *Landscape and Urban Planning*, 149: 65-74. DOI: 10.1016/j.landurbplan.2016.02.001
- Bentham J. (1791). *Panopticon: Or, the Inspection-house. Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to Any Sort of Establishment, in which Persons of Any Description are to be Kept Under Inspection. and in Particular to Penitentiary-houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Manufactories, Mad-Houses, Hospitals, and Schools*. Dublin: Thomas Byrne.
- Bevan C. (1991). Brass band contests: art or sport? In: Herbert T., a cura di, *The brass band movement in the 19th and 20th centuries*. Milton Keynes: Open University Press.
- Bottà G. (2020). *Deindustrialisation and Popular Music: Punk and 'Post-Punk' in Manchester, Düsseldorf, Torino and Tampere*. London: Rowman & Littlefield International.
- Dave S.S. (2013). *Indian accents: Brown voice and racial performance in American television and film*. Champaign: University of Illinois Press.
- de Certeau M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- de Spuches G. (2016). I detriti dell'anima, geografie musicali diasporiche nel Mediterraneo. In: dell'Agnese E. e Tabusi M., a cura di, *La musica come geografia: suoni luoghi territori*. Roma: Società Geografica Italiana.
- Devadoss C. (2020). Soundscapes as Critical Tools of Analysis. In: Brunn S.D. e Kehrein R., a cura di, *Handbook of the Changing World Language Map*. Switzerland: Springer.
- Droumeva M. (2016). Curating Aural Experience: A Sonic Ethnography of Everyday Media Practices. *Interference Journal. Writing About/Through Sound*, 5: 72-88. DOI: 10.5204/mcj.1009
- Ead. e Jordan R., a cura di (2019). *Sound, Media, Ecology*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Eidsheim N.S. (2019). *The Race of Sound. Listening, Timbre, and vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press.
- Foucault M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard (trad. it.: *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*. Torino: Einaudi, 1976).
- Francomano D., Gottesman B.L. e Pijanowski B.C. (2020). Biogeographical and analytical implications of temporal variability in geographically diverse soundscapes. *Ecological Indicators*, 112: 1-14. DOI: 10.1016/j.ecolind.2019.105845
- Gallagher M. e Prior J. (2014). Sonic geographies: Exploring phonographic methods. *Progress in Human Geography*, 38(2): 267-284. DOI: 10.1177/0309132513481014

- Id., Kanngieser A. e Prior J. (2017). Listening geographies: Landscape, affect and geotechnologies. *Progress in Human Geography*, 41(5): 618-637. DOI: 10.1177/0309132516652952.
- Goodman S. (2009). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: The MIT Press.
- Granö J.G. (1929). *Reine Geographie*. Paris: Acta Geographica (trad. ing.: *Pure Geography*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997).
- Haldrup M., Koefoed L. e Simonsen K. (2006). Practical orientalism – Bodies, everyday life and the construction of otherness. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 88(2): 173-184. DOI: 10.1111/j.0435-3684.2006.00213.x
- Hellpach W. (1923). *Geopsychische Erscheinungen I*. Leipzig: Engelmann.
- Herbert T. (1992). Victorian brass bands: establishment of a ‘working class musical tradition’. *Historic Brass Society journal*, 4: 1-11.
- Kanngieser A. (2012). A sonic geography of voice: Towards an affective politics. *Progress in Human Geography*, 36(3): 336-353. DOI: 10.1177/0309132511423969
- Kelman A.Y. (2010). Rethinking the Soundscape, A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *The Senses and Society*, 5(2): 212-234. DOI: 10.2752/174589210X12668381452845
- Krause B. (1987). Bioacoustics, habitat ambience in ecological balance. *Whole Earth Review*, 57: 14-18.
- LaBelle B. (2010). *Sound Culture and Everyday Life*. New York and London: Continuum.
- Lawrence S. (2019). Afropolitan Detroit: Counterpublics, Sound, and the African City. *Africa Today*, 65(4): 18-37. DOI: 10.2979/africatoday.65.4.03
- Lazzarato M. (2009). Bakhtin’s theory of the utterance. *Generation Online*, testo disponibile al sito: www.generation-online.org/p/fp_lazzarato6.htm (consultato il 15 novembre 2019).
- Levack Drever J. (1999). The exploitation of ‘tangible ghosts’: Conjectures on soundscape recording and its reappropriation in sound art. *Organised Sound*, 4(1): 25-29. DOI: 10.1017/s1355771899001041
- Id. (2002). Soundscape composition: The convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7: 21-27. DOI: 10.1017/s1355771802001048
- Malm K. e Wallis R. (1993). *Media policy and music activity*. London: Routledge.
- Marr S. (2016). Worlding and Wilding: Lagos and detroit as Global Cities. *Race and Class*, 57(4): 3-21. DOI: 10.1177/0306396815624863
- Martorana R. (2017). Representation of Silence in Soundscape Perception. *Graduation Thesis*, Media Technology MSc program, Leiden University.
- Minidio E.D. (2005). *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*. Milano: Guerini Scientifica.
- Morley D. (1991). Where the global meets the local: notes from the sitting room. *Screen* 32: 1-15. DOI: 10.1093/screen/32.1.1
- O Keeffe L. (2017). The Sound Wars: Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield. *Politiques de communication*, 2017/HS (Hors série N° 1): 147-178. DOI: 10.3917/pdc.hs01.0147

- Ottoz E., Rizzi L. e Nastasi F. (2018). Recreational noise in Turin and Milan: impact and costs of movida for disturbed residents. *Applied Acoustics*, 133: 173-181. DOI: 10.1016/j.apacoust.2017.12.021
- Pijanowski B., Villanueva-Rivera L.J., Dumyahn S.L., Farina A., Krause B., Napoletano B., Gage S. e Pieretti N. (2011). Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape. *BioScience*, 61(3): 203-216.
- Radicchi A. (2013). Emotional geography & soundscape studies: beyond the cognitive approach in (sound)mapping urban spaces. In: Morello E. e Piga B.E.A., a cura di, *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Ead. (2018). The notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective. In: Wilson A., a cura di, *Listen! Sounds Worlds from Body to Cities*. Cambridge: Cambridge Scholars Publ.
- Raffestin C. (2005). *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*. Firenze: Alinea.
- Rancière J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Revill G. (2016). How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. *Progress in Human Geography*, 40(2): 1-17. DOI: 10.1177/0309132515572271
- Rocca L. e Fagioli A. (2016). Cartoline sonore: rappresentare i luoghi dal punto dell'ascolto. In: dell'Agnese E. e Tabusi M., a cura di, *La musica come geografia: suoni luoghi territori*. Roma: Società Geografica Italiana.
- Said E. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Id. (1991). *Musical elaborations*. London: Chatto and Windus.
- Id. (1993). *Culture and imperialism*. London: Chatto and Windus.
- Schafer R.M. (1969). *The New Soundscape*. Scarborough: Berandol Music.
- Id. (1977). *Tuning of the world*. New York: Alfred Knopf.
- Id. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Book.
- Schwartz H. (2011). *Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond*. New York: Zone.
- Sharma S. (2006). Asian sounds. In: Ali N., Kalra V.S. e Sayyid S.C., a cura di, *A postcolonial people: South Asians in Britain*. London: Hurst and Company.
- Sheller M. (2004). Mobile publics: Beyond the network perspective. *Environment and Planning D: Society and Space*, 22: 39-52. DOI: 10.1068/d324t
- Simonsen K. (2010). Encountering O/other bodies: Practice, emotion and ethics. In: Anderson B. e Harrison P., a cura di, *Taking-place: Non-representational theories and geography*. London: Routledge.
- Smethurst J. (2018). That's Where Sarah Vaughn Lives: Amiri Baraka, Newark, and the Landscape and Soundscape of Black Modernity. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, 11(6): 247-254.
- Smith S.J. (1994). Soundscape. *Area*, 26(3): 232-240.
- Ead. (2000). Performing the (sound)world. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(5): 615-637. DOI: 10.1068/d225t

- Southworth M. (1969). The sonic environment of cities. *Environment and Behavior*, 1: 49-70. DOI: 10.1177/001391656900100104
- Street J. (1993). Local differences? Popular music and the local state. *Popular Music*, 12: 43-55. DOI: 10.1017/s0261143000005341
- Truax B. (1984). *Acoustic Communication*. Westport: Ablex Publishing Corporation.
- Waterman S. (2006). Geography and music: Some introductory remarks. *GeoJournal*, 65(1/2): 1-2. DOI: 10.1007/s10708-006-7047-2
- Westerkamp H. (1991). *The Soundscape Newsletter*, 1, agosto. Testo disponibile al sito: http://ecoear.proscenia.net/wfaelibrary/library/articles/westerkamp_world.pdf (consultato il 25 luglio 2018).
- Ead. (2001). Soundwalking. Originariamente pubblicato su *Sound Heritage*, 3(4) (1974). Testo disponibile al sito: <http://cec.concordia.ca/econtact/Soundwalk> (consultato il 12 settembre 2020).
- Wolff J. (1987). The ideology of autonomous art. In: Leppert R. e McClary S., a cura di, *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.