

Elia Gonnella

## *Tendere l'orecchio. L'attenzione nel processo uditivo: neuroscienze e antropologia in dialogo*

### **Abstract**

*Psychological and neuroscientific inquiry pointed out the value of attention for auditory perception. Recent studies have identified that the problem is not one of finding a location for a given task, but of identifying how and what one wants to do with a given stimulus. This radicalises the problem of attention in perception. In this paper I try bring experimental research into dialogue with social role of emotions and attention in sonorous and musical field from the point of view of anthropology and ethnomusicology.*

**Keywords:** *Emotions; Sound; Ethnomusicology; Auditory Perception; Neurosciences*

### *Tensione all'ascolto*

Ponendoci di-fronte al suono ci mettiamo in un ascolto diretto alla comprensione, al comprendere. Porsi in ascolto significa calarsi in una postura diretta alla comprensione, delle parole e del loro significato nel caso linguistico, delle informazioni spaziali e contestuali nel caso puramente sonoro. Questo sembra essere abbastanza accettabile perché in linea con i modi dell'esperienza diretta, l'espressione che abbiamo usato, però, è fuorviante. Più che porci di-fronte ci poniamo *di-tempia*, non con gli occhi frontali ma con le orecchie temporali. Se ascoltare, ricorda Nancy, è un tendere l'orecchio (*tendre l'oreille*) diretto

al comprendere<sup>1</sup>, non è un caso, lo si ricordi, che tempia sia stato sinonimo di pensiero. Come ricorda, primo fra tutti, Dante:

Ahi anime ingannate e fatture empie,

che da sì fatto ben torcete i cuori,

drizzando in vanità le vostre tempie!<sup>2</sup>

Cuore e tempia, emozione e pensiero si inseriscono in una serie di rimandi che si intrecciano in quanto elementi cardine del posizionamento dell'uomo. È vero che la percezione uditiva binauricolare proietta in avanti il campo uditivo dandoci la sensazione di sentire frontalmente e posteriormente, ma ciò vale quando gli stimoli sono simili per ambedue le orecchie. Quando invece l'intensità è maggiore da una parte rispetto all'altra ecco che il campo uditivo si concentra nella parte dello stimolo udito. Se, quando sentiamo un rumore improvviso, ci voltiamo per identificarne la fonte, lo facciamo non solo per una collaborazione tra vista e udito<sup>3</sup>, per la quale grazie a un fattore di adattamento e di sopravvivenza viene identificata la possibile minaccia anche con la vista. Avviene piuttosto perché la binauricularità consente la più corretta identificazione della fonte

---

<sup>1</sup> Cfr. Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Éditions Galilée, Paris 2002, pp. 17-18; tr. it. di Enrica Lisciani Petrini, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 10-11. Queste tematiche analizzate in una prospettiva sia temporale che prettamente spaziale erano già materia di indagine di Giovanni Piana per cui l'«ascolto del suono è teso» (G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 2005 (1991), p. 156).

<sup>2</sup> Dante, *Paradiso*, Canto IX, vv. 9-12.

<sup>3</sup> Posizione, quella per una collaborazione tra vista e udito, decisamente rintracciabile nel panorama di una filosofia del suono. Cfr. a titolo d'esempio Matthew Nudds, *Experiencing the Production of Sounds*, in «European Journal of Philosophy», 9, 2001, pp. 210-229.

sonora, e quando lo stimolo arriva con una lieve differenza il voltarsi può ristabilire una precisa ed equilibrata ricezione quindi, di conseguenza, una più precisa identificazione della fonte. Ma quando lo stimolo è decisamente maggiore in una delle due orecchie, come quando ci troviamo in ascolto prestando un solo orecchio, ecco che ci poniamo di-tempia. Siamo all'ascolto, all'ascolto di tempia.

Questo ascoltare di tempia avviene senza mai eliminare l'omnidirezionalità dell'udito, il suo venirci da tutto l'intorno, che già porta a ripensare la validità di termini statici e parziali come *di-fronte*<sup>4</sup>.

L'immagine del porsi di-tempia rappresenta il modo attenzionale che determina e identifica il porsi in ascolto. L'attenzione in atto nell'ascolto è infatti decisiva per un'elaborazione del rapporto con il sonoro. Un'attenzione, non intesa solamente come un porsi in ascolto teso e cosciente, ma, piuttosto, come qualcosa che forma la postura stessa con cui ci relazioniamo con il mondo sonoro, strutturando l'esperienza percettiva stessa<sup>5</sup>. Si può certamente prestare ascolto in modo

---

<sup>4</sup> Ovviamente in una situazione di pericolo in cui si senta un suono capita di volgere la testa nella direzione frontale alla sorgente sonora. Questo è dovuto a due fattori principali: il meccanismo della localizzazione è basato sulla *differenza* d'intensità con la quale un suono raggiunge ogni orecchio e il *ritardo* d'arrivo all'orecchio più distante dalla fonte sonora. Mettendo la testa di fronte alla fonte del suono udito si facilita la trasmissione delle onde sonore permettendo una più accurata localizzazione grazie alla collaborazione delle due orecchie. Tuttavia ciò non toglie che quando ci mettiamo in un ascolto diretto al comprendere, e al sentire minuzioso, estrapolato dall'interesse per un'identificazione spaziale, porgiamo la tempia, ci mettiamo di-tempia alla sorgente.

<sup>5</sup> Per un'analisi di come la percezione uditiva non dipenda solo dall'ambiente ma anche da come venga intesa esperita (*intend to experience it*) cfr.

minuzioso e spostare l'attenzione da uno stimolo all'altro arrivando, ad esempio nel caso di un contrappunto o di una fuga, fino a un'attenzione rivolta a linee melodiche differenti, a concentrarsi quindi su una in particolare o sui rapporti intervallari tra le linee. Il problema relativo all'attenzione sonora generalmente intesa, infatti, non è l'udire ad esempio due linee melodiche differenti, ma piuttosto l'ascoltarle, il prestarle ascolto, nello stesso modo<sup>6</sup>. Il problema risulterebbe quindi nel momento in cui si pretendesse di captare percettivamente nello stesso modo linee differenti, ossia analizzare allo stesso modo più linee contemporaneamente.

Questa difficoltà di mantenere pari attenzione per due linee e momenti sonori distinti si scontra però con la caratteristica essenziale del sonoro: la simultaneità e la reciprocità. Si scontra, in particolare, con il modo essenziale con cui ci relazioniamo al sonoro. Nel sentire una fuga si riescono a individuare immediatamente, se allenati, le linee e le relazioni reciproche. Che questo non si traduca nel prestarvi pari ascolto, anche una volta ammesso, non significa non rendersi presenti le linee e in particolare rendere presenti i rapporti tra le parti. Addirittura nel caso in cui si provi a togliere una voce da una fuga di Bach ci troveremmo nella situazione di estrema complicazione dell'esecuzione fino a non riuscire a eseguirla di fatto. Questo perché viene prestata attenzione alle singole linee in quanto però

---

Alexander J. Billig, Matthew H. Davis, Robert P. Carlyon, *Neural Decoding of Bistable Sounds Reveals an Effect of Intention on Perceptual Organization*, in «Journal of Neuroscience», 38, 11, 2018, pp. 2844-2853.

<sup>6</sup> Cfr. John A. Sloboda, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford 1985; ed. it. a cura di Riccardo Luccio, tr. it. di Gabriella Farabegoli, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna 2018 (1998), p. 261.

in relazione con le altre<sup>7</sup>. La fuga viene memorizzata in relazione alle sue voci, poiché la fuga è questo intreccio che si rincorre.

Un esercizio utile ai pianisti che vogliono raggiungere un'indipendenza delle linee melodiche è infatti quello di eliminarne una e inserirla cantandola. Tale esercizio, inizialmente, distrugge l'esecuzione. La fuga viene memorizzata come intreccio e rapporto tra le parti che vengono qui rappresentate dalle dita. Una volta tolta una parte, l'equilibrio crolla. Compiuto lo sforzo, però, la conoscenza delle parti destituite da una prassi che aiuti a memorizzarle diverrà maggiore e l'indipendenza delle parti, e delle dita, più forte.

Non è necessario essere musicisti per sentire che vi siano linee melodiche differenti e che queste generino intrecci. L'orecchio allenato, semmai, potrà individuarle con più precisione e riconoscerle immediatamente. La conoscenza approfondita si può ottenere attraverso quella specifica pratica del riascolto, che costituisce la dimensione politetica dell'esperire sonoro. Ritornando sull'esecuzione verrà prestata attenzione a un'altra linea rispetto a quella ascoltata in precedenza, ai suoi rapporti con le altre e l'intreccio d'insieme risulterà quindi più preciso. Alla luce di tali considerazioni possiamo asserire che la nostra esperienza uditiva si compone di un'inter-relazione dei suoni, cioè di una dimensione di reciprocità che costituisce la specificità del sonoro. La dimensione attenzionale del sonoro si forma pertanto su di una base inter-dinamica.

Ora, l'attenzione, come si diceva, non si riferisce solo a questa prima forma, ma coinvolge un modo fondamentale della percezione. Essa istituisce la postura del soggetto, nel modo in

---

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 263 per un esempio di coerenza armonica per l'individuazione delle linee melodiche.

cui struttura e modifica l'attività percettiva e, nei casi in cui l'oggetto sonoro non sia registrato, crea problemi alla reiterazione del processo percettivo, ossia a quell'attività finalizzata a una stratificazione della complessità apprensiva. Essendo i suoni efemerale non li si potrà sempre riascoltare come invece avviene nel caso del visivo che ci consente di riguardare la cosa vista precedentemente. Non si potrà, in altre parole, facilmente ri-accedere all'ascolto per esperire le altre parti messe in secondo piano nel primo ascolto.

Non solo, allora, l'attenzione *decide* cosa ascoltare, ma struttura il modo in cui l'ascolto prende forma. Questa considerazione, per essere compresa a fondo, apre un dibattito includente con forza le neuroscienze contemporanee.

### *Differenziazione*

Un caso emblematico per una corretta delineazione del ruolo dell'attenzione nell'ambito sonoro è l'*ascolto dicotico*. Se due stimoli diversi, due note o due sillabe, vengono presentate simultaneamente alle orecchie la preminenza sembra appartenere all'orecchio di destra. Questo dovrebbe essere ascrivibile alla via crociata orecchio destro-emisfero sinistro che sembrerebbe preminente. In un tal senso l'emisfero sinistro è stato visto spesso come dominante per le funzioni linguistiche. In particolare, la preminenza di un orecchio rispetto all'altro, è stata notata sia per le sillabe, in cui era l'emisfero sinistro a sopraffare il destro, che per l'ascolto di melodie, in cui invece avveniva il contrario<sup>8</sup>. In realtà la divisione è, ancora una volta, semplicistica. Sillabe cantate prediligono la risposta dell'orecchio sinistro, e quindi dell'emisfero destro, come

---

<sup>8</sup> Cfr. Daniel Schön, Lilach Akiva-Kabiri, Tomaso Vecchi, *Psicologia della musica*, Carocci, Roma 2018 (2007), p. 106.

quando l'attenzione è posta sul timbro e l'altezza. La questione si pone in una chiave ben precisa perché la differenza percettiva è messa in atto dall'attenzione e dall'appartenenza o meno del soggetto percipiente a un mondo musicale. La specifica competenza musicale, come l'attenzione precipua al sonoro, determina infatti una preminenza dell'emisfero sinistro<sup>9</sup>.

Numerosi studi confermano che l'accurato riconoscimento di melodie a opera di soggetti musicalmente educati avviene nell'orecchio destro piuttosto che nel sinistro – e il contrario per ascoltatori ordinari. Il che informa di una dominanza dell'emisfero sinistro per questi soggetti, e quindi per l'attività d'analisi, mentre l'emisfero destro resterebbe coinvolto per processi più generali e meno specifici<sup>10</sup>. La conclusione che si trae da queste considerazioni è che l'attenzione ha «un ruolo determinante nei risultati di questi studi»<sup>11</sup>. Essa, inoltre, rompe la visione per cui un emisfero sarebbe preposto a una funzione percettiva determinata e non al *come* l'elaborazione avvenga. Il processo si sposta infatti sul *che cosa si vuole fare con lo stimolo* e non più su quale luogo sia necessario per un tipo

---

<sup>9</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>10</sup> Cfr. Thomas G. Bever, Robert J. Chiarello, *Cerebral Dominance in Musicians and Nonmusicians*, in «The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences», 21, 1, 2009, pp. 94-97; Alice Mado Proverbio, Andrea Orlandi, Francesca Pisanu, *Brain Processing of Consonance/Dissonance in Musicians and Controls: A Hemispheric Asymmetry Revisited*, in «European Journal of Neuroscience», 44, pp. 2340-2356, op. cit. in Daniel Schön, Lilach Akiva-Kabiri, Tomaso Vecchi, *Psicologia della musica*, cit., p. 106. Cfr. inoltre Daniel Schön, *Il cervello musicale. Il mistero svelato di Orfeo*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 66 sgg.

<sup>11</sup> Daniel Schön, Lilach Akiva-Kabiri, Tomaso Vecchi, *Psicologia della musica*, cit., p. 106.

d'ascolto, quindi, ad esempio, in quanto l'ascolto del linguaggio sarebbe contrapposto all'ascolto della musica.

*Attenzione ed emozioni sonore: un esempio*

Ciò che interessa sottolineare a questo punto è come il processo percettivo sia così focalizzato sull'attenzione da esserne formato. Ci troviamo immersi nelle sfere di stimoli che il mondo dona e l'insieme delle sensazioni non viene scandagliato e analizzato in toto, né in tutte le sue piccole parti, ma viene piuttosto selezionato. Tutta una psicologia dell'attenzione ha sottolineato queste dinamiche da prospettive differenti. «When people try to focus on certain stimuli and ignore others, they generally notice and report only relatively gross physical properties of rejected stimuli»<sup>12</sup>. Il punto, lo stiamo vedendo, è su quel *try to*. È difficile stabilire quanto il soggetto *provi a* e quanto, invece, si *trovi in* una situazione che ne definisca già il processo attenzionale. In altre parole è difficile riconoscere quanto il soggetto che si pone in ascolto si trovi immerso in una condizione per la quale ciò che percepisce è strutturato dalla sua attività, dalle sue aspettative e dalla sua postura uditiva.

Although a multitude of sounds (even noxious ones) are present at one time and compete for our attention, we allocate our attention selectively and evaluate what we hear. The linguistic difference between hearing (perceiving sound) and

---

<sup>12</sup> Harold E. Pashler, *The Psychology of Attention*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1998, p. 95.

listening (paying attention to sound) exists in many languages.<sup>13</sup>

Selezioniamo ciò che percepiamo anche e soprattutto *enattivamente*, per mezzo quindi di una relazione attiva con il contesto ambientale<sup>14</sup>. L'attenzione così posta, ad esempio dall'acustica ecologica, distingue il semplice sentire, *to hear*, dall'ascoltare, *to listen*, in quella che però è anche e soprattutto la scena quotidiana (*everyday listening*) in cui un fenomeno vibratorio si offre (*affords*) come stimolo<sup>15</sup>.

Quanto occorre precisare è che la selezione attenzionale non avviene in maniera cosciente e diretta, ma piuttosto a un livello pre-intenzionale, nel modo in cui appartiene al modo di posizionarsi del percipiente stesso pre-riflessivamente. In particolare, «sound processing relies on modules in different areas, even more so when the listening is associated with memory of past biographical events or with motor activity during performance»<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda, Robert H. Woody, *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*, Oxford University Press, Oxford and New York 2007, p. 205.

<sup>14</sup> Cfr. Alva Noë, *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2004.

<sup>15</sup> Cfr. James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston 1966. Id., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Erlbaum, Hillsdale-London 1986; tr. it. di Riccardo Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999. Cfr. per un'acustica ecologica William W. Gaver, *What in the World Do We Hear?: An Ecological Approach to Auditory Event Perception*, in «Ecological Psychology», 5, 1, 1993, pp. 1-29.

<sup>16</sup> Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda, Robert H. Woody, *Psychology for Musicians*, cit., p. 208.

Questo apre una serie di questioni correlate, innanzitutto perché «subjective sound impressions may or may not correspond to those of other persons or to some “objective” acoustical property»<sup>17</sup>, confermando ancora come l’attenzione selezioni parti della scena uditiva ed eviti altre<sup>18</sup>. Ma anche perché questa si lega alle aspettative che costituiscono poi la proprietà affascinante del sonoro. L’esperienza che guida la percezione forma infatti l’interesse stesso vissuto verso il suono. In particolare tale constatazione protenzionale si inserisce all’interno di un problema propriamente estetico, legato al suono umanamente organizzato, ossia la musica<sup>19</sup>. La melodia e il suo fluire, il ritmo e l’armonia spingono l’ascoltatore a prestare un ascolto sempre nuovo nei confronti del suono. La questione:

is concerned with how a listener’s expectations are formed, for instance by what two successive tones imply may come next, and how this implication is realized, to explain the analysis and cognition of basic melodic structures. As its name implies, this model seeks to capture both the prospective and retrospective aspects of perceiving, structuring, and comprehending melody. Thus it seeks to capture the listener’s strategies in melodic cognition while the piece is in motion, along with listeners’ expectations and some retrospective analysis.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 211.

<sup>19</sup> Cfr. John Blacking, *How Musical Is Man?*, University of Washington Press 1973; tr. it. di D. Cacciapaglia, *Come è musicale l’uomo?*, Ricordi, Milano 1986, pp. 27 sgg., *passim*.

<sup>20</sup> Siu-Lan Tan, Peter Pfordresher, Rom Harré, *Psychology of Music. From Sound to Significance*, Psychology Press, Hove and New York 2010, p. 112.

Come l'attività percettiva del soggetto seleziona nell'ascolto quotidiano e apre la questione di come e quanto un soggetto possa percepire ciò che altri hanno ascoltato, e quanto la «somma» di queste percezioni non sia l'«“objective” acoustical property», la questione si radicalizza nell'esperienza estetica musicale. Sloboda sottolinea come, se da un lato i fattori emotivi della musica sono transculturali<sup>21</sup> – principalmente in ogni cultura vi è un rapporto emotivo con l'organizzazione dei suoni<sup>22</sup>, quindi verso ciò cui, a uno sguardo diacronico e diatopico, l'uomo non ha saputo fare a meno<sup>23</sup>, il che può portare di conseguenza a sostenere come l'appartenenza a una determinata cultura possa costruire una reazione emotiva e al contempo portare all'aspettativa di una somiglianza nell'osservare le risposte emotive in individui che condividono uno stesso background culturale<sup>24</sup> –, dall'altro si deve tenere presente che il «carattere emotivo di un brano musicale non è unitario e immutevole»<sup>25</sup>. L'ascolto e la reazione emotiva sono legati alle condizioni emotive dell'ascoltatore, alla condizione storica di ricezione-esecuzione, al contesto specifico di riproduzione e ad altri fattori ambientali che permettono a un

---

<sup>21</sup> Cfr. John A. Sloboda, *La mente musicale*, cit., p. 24.

<sup>22</sup> Questa in accordo con Merriam sarebbe una funzione della musica, ben differente dall'uso, cfr. Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanstone 1964; tr. it. di Elio Di Piazza, *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 2000, pp. 212 sgg. Per una critica e impostazione dei problemi cfr. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Champaign (Illinois) 2005, pp. 244 sgg.

<sup>23</sup> Cfr. John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, cit., p. 126.

<sup>24</sup> Cfr. John A. Sloboda, *La mente musicale*, cit., p. 25.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

brano di mantenere un valore nel tempo, oppure di perderlo o modificarlo.

Il primo punto (i fattori emotivi della musica sono transculturali) non è limpido come appare. Sostenere che l'emotività sia un fattore transculturale può indicare una presenza coesistente alla musica e alla produzione sonora, ma non può significare che la risposta emotiva sia universalmente valida e universalmente identica. Tutta un'etnomusicologia ha indagato le aspettative e lo statuto sociale della musica, per cui ovviamente sarebbe la cultura e le aspettative di questa a strutturare, formare e determinare cosa sia musicale e cosa no, cosa sia emotivamente intenso e cosa no. Questo indica che la forza del consenso sociale concorre all'accettazione e quindi alla conferma e al consolidamento della produzione sonora. «L'udito è il *sensu sociale*»<sup>26</sup>, non solo perché relaziona le persone e non può essere sospeso e messo fuori gioco, ma anche perché sono i soggetti appartenenti a una cultura a determinare il valore di una produzione sonora. Perché «la musica si eleva o cade a seconda di ciò che si ascolta e di come la gente reagisce [...] le relazioni di superficie fra i suoni, che possono essere percepite come 'oggetti sonori', non sono che una parte di altri sistemi di relazioni»<sup>27</sup>.

L'attrazione come categoria estetica d'esperienza musicale si forma su basi culturali. «È il contenuto umano del suono

---

<sup>26</sup> Christoph Wulf, *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Rowohlt, Reinbek 2004; tr. it. di *Antropologia dell'uomo globale. Storia e concetti*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 136 (corsivo originale). Cfr. inoltre Id. (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Beltz Verlag, Weinheim und Basel 1997; ed. it. a cura di Andrea Borsari, *Le idee dell'antropologia*, vol. 1, Mondadori, Milano 2002, p. 462.

<sup>27</sup> John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, cit., p. 120.

umanamente organizzato a 'catturare' la gente»<sup>28</sup>, dove senza questo interesse molte pratiche e forme musicali non si sarebbero perpetuate. Quindi, detto diversamente, la società con le sue forze attive costituisce costantemente l'organizzazione sonora, scegliendo cosa mantenere, cambiare o eliminare, e questo prende forma nelle aspettative che vengono manifestate verso la musica e nelle reazioni che da questa vengono suscitate. Le aspettative devono essere confermate perché il processo prosegua senza interruzioni, viceversa «la musica non fa che confermare ciò che è già presente nella società e nella cultura»<sup>29</sup>.

È attraverso queste forze tensive e d'aspettativa che la musica prende forma particolare, ossia che delle tradizioni vengono mantenute e altre abbandonate.

Se la forza attiva di una società concorre alla strutturazione musicale, la produzione musicale, allora, sarà più solida all'interno del gruppo in cui la coesione e la collaborazione dello stesso sono più forti. Già Mauss aveva notato questa funzione sociale della musica nelle forme che può prendere nell'intreccio di suono e ritmo che abbraccia gli ambiti più vari, dal canto alla poesia, fino all'accompagnamento del lavoro: «nel lavoro, nella poesia e nel canto il ritmo era la notazione dell'attività collettiva, e tanto più fortemente marcato quanto più estesa e intensa era la collaborazione sociale»<sup>30</sup>. Tuttavia questa specificità culturale coesiva nell'esperienza musicale non esclude una certa interrelazione delle pratiche musicali, in

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 54.

<sup>29</sup> Ivi, p. 73.

<sup>30</sup> Così Henri Hubert e Marcel Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Alcan, Paris 1909; tr. it. di Anna Macchioro, *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia*, in Emile Durkheim, Henri Hubert, Marcel Mauss, *Le origini dei poteri magici*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 118.

particolare in quelle che tradizionalmente si riferiscono a culture diverse fra loro. Non soltanto un occidentale può apprezzare produzioni musicali estranee, da intendersi come quelle per cui non abbia ricevuto un'educazione – teorica (ad esempio della forma e degli usi, dell'organologia e della teoria), percettiva (non sia abituato all'ascolto dei quarti di tono o delle modulazioni) –, come nell'ascolto di un *raga* prescindente dalla conoscenza del *raga* stesso e del *rasa*, ossia della specifica emotività corrispondente al *raga*, ma può avvenire il caso opposto in cui una data popolazione altra rispetto al circuito diffusivo occidentale possa apprezzare le pratiche musicali che questo offre. A tale proposito è emblematico il caso riportato da Steven Feld che si è occupato dei Kaluli della Nuova Papua Guinea<sup>31</sup>.

Le analisi di Feld costituiscono una miniera a cui attingere per numerose questioni sul sonoro, dilatando di fatto le possibilità teoretiche delle riflessioni sul sonoro grazie a una ricerca estetica che ha il pregio dell'intensità metodologica dell'antropologia del suono e dell'etnomusicologia. Feld riconosce come vi siano relazioni iconiche nel sonoro che portano a parlare di un'estetica come iconicità dello stile, ossia

---

<sup>31</sup> Cfr. Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, 1990; tr. it. di Melinda Meli, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Il Saggiatore, Milano 2009. Id., *Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, in «Yearbook for Traditional Music», 20, 1988, pp. 74-113 e poi in Steven Feld, Charles Keil, *Music Grooves. Essays and Dialogues*, University of Chicago Press, Chicago 1994. Cfr. inoltre Steven Feld, *Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*, in Steven Feld, Keith H. Basso (Editors), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe (New Mexico) 1996, pp. 91-135.

che ci siano aspetti del linguaggio in cui l'arbitrarietà «viene rimpiazzata da una relazione iconica tra suono e significato»<sup>32</sup>. Ad esempio il termine kaluli che indica le «parole sonore», «traduce l'onomatopea poetica, in cui i suoni descrivono cose o atti per imitazione»<sup>33</sup>. Tra i Kaluli, infatti, «vengono conati nuovi termini, usando le vocali per significare luogo, movimento, o spazio»<sup>34</sup>. Questa iconicità trova la sua particolare espressione nei contrasti dello spazio vocalico, articolato in altezza e profondità<sup>35</sup>, in cui ciascuna vocale «indica iconicamente un aspetto semantico della qualità sonora»<sup>36</sup>. Ad esempio la vocale *u* indica la sensazione di un movimento verso il basso e *gu*, infatti, è il termine generico per il suono della cascata<sup>37</sup>. L'iconicità però non si limita a questo, ma in quanto fondamento sonoro di molte espressioni linguistiche abbraccia la totalità dell'esperienza kaluli tanto da definirne l'acustemologia. La presenza del suono nel luogo e il luogo peculiare di quel suono sono infatti intrecciati dall'idea che il suono non venga solo proiettato, emesso e udito nello spazio, ma che il suono stesso sia una modalità d'esistenza particolare<sup>38</sup>, ossia localizzata e relazionata.

I Kaluli hanno un'espressione particolare, *dulugu ganalan*, che adoperano per indicare ciò «che suona sollevato al di

---

<sup>32</sup> Steven Feld, *Suono e sentimento*, cit., p. 161.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, p. 162.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, p. 186.

<sup>38</sup> Cfr. Steven Feld, *Acustemologia*, in Giovanni Giuriati, Laura Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, L'Epos, Palermo 2010, pp. 33-44, in particolare pp. 35-36.

sopra». Tale espressione per Feld è riconducibile al *groove* e alla sua intensificazione, quindi al loro proprio *sound*<sup>39</sup>. La questione rilevante risiede nel fatto che questo modello sonoro non si limita al processo e alla forma della canzone kaluli ma «richeggia e riverbera anche in altre modalità espressive e interazionali»<sup>40</sup>, e infatti nelle sue impostazioni più spazialmente interessanti «viene esplicitamente collegato all'ecologia acustica della foresta pluviale, rivelando una co-evoluzione estetica ed ecologica»<sup>41</sup>. *Dulugu ganalan* è quindi una metafora acustico-spaziale, «un'immagine visiva in forma sonora e un'immagine sonora in forma visiva»<sup>42</sup> che si trova intrecciata agli «altri suoni circostanti, intenzionalmente o non intenzionalmente co-presenti»<sup>43</sup>, e che pertanto si trova legata ai «suoni ambientali circostanti compresenti (a esempio tuono, pioggia, uccelli, animali, insetti)»<sup>44</sup>. La tessitura propria del *dulugu ganalan* è *eterofona*, poiché vi è un'esecuzione simultanea di elementi differenziati che ne costituiscono il materiale sonoro. Per Feld però parlare di eterofonia non è propriamente pertinente<sup>45</sup>, piuttosto intende sottolineare come l'azione di «sollevare al di sopra» rimandi a «un'azione di gruppo, fluida, stratificata, sincrona ma non gerarchica»<sup>46</sup>.

La spazialità sonora propria dell'interazione kaluli con l'esterno si esplica quindi in *dulugu ganalan* della foresta con

---

<sup>39</sup> Cfr. Steven Feld, *Aesthetics as Iconicity of Style*, cit., pp. 76-77.

<sup>40</sup> Ivi, p. 76.

<sup>41</sup> Ivi, p. 77.

<sup>42</sup> Ivi, p. 78.

<sup>43</sup> Ivi, p. 79.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Cfr. ivi, p. 82.

<sup>46</sup> Ivi, p. 84.

cui si sintonizzano di continuo attraverso il dentro (*sa*), il sotto (*hego*) e i riflessi (*mama*) di questi stessi suoni circostanti<sup>47</sup>.

Pertanto:

il coinvolgimento – entrare nel *groove* – vuol dire percepire *hego* (il “sotto”) e *sa* (il “dentro”) delle figure sonore che si “sollevano al di sopra” e interpretare i loro *mama* (“riflessi” o “ombre”) sentendo la loro potenza e le loro possibilità associative.<sup>48</sup>

La questione interessante con cui arriviamo al punto da cui eravamo partiti, cioè di una reciprocità delle categorie estetiche, è che secondo i Kaluli in *Nefertiti* di Miles Davis il *dulugu ganalan* è presente<sup>49</sup>. Senza aver dato una spiegazione di cosa sia *dulugu ganalan*, lo si sarà capito, non sarebbe stato possibile comprendere questo passaggio. Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams oltre che Miles Davis nell'omonimo album del 1967, intessono una stratificazione sonora che ai Kaluli suonava come il loro *groove*. Il gruppo di Miles ripete la melodia modificando leggermente ogni esecuzione delle sedici battute, in particolare enfatizzando il contrasto tra le due sezioni di otto battute l'una. Per tutto il brano le variazioni di volume ed equilibrio di *interplay* tra fiati,

---

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, p. 88.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 89. L'interazione sociale, che trova così il suo senso performativo nel *dulugu ganalan*, ossia che si manifesta in quella dimensione sonora interazionale la quale si sviluppa in una doppia relazione, «da un lato fra suoni e ambiente, e dall'altro fra sonorità e relazioni sociali» (*ivi*, p. 102) collega il suono all'ambiente in cui è situato e alla tessitura sonora che costituisce il paesaggio in cui si esperisce uditivamente. Al contempo questo processo relazionale specificatamente sonoro si riversa nelle interazioni sociali nel modo in cui le coordina e le rende coese.

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, pp. 100-102.

tra fiati e sezione ritmica e le variazioni all'interno della sezione ritmica stessa, danno un'impressione di svolgimento, variazione e differenza nella ripetizione. Ad esempio viene raggiunta una variazione per stratificazione quando al sassofono e alla sezione ritmica del primo *chorus* si aggiunge la tromba nel secondo unendosi in sovrapposizione al sax e suonandovi all'unisono per le ultime otto battute. A portare i Kaluli a parlare di *dulugu ganalan* per *Nefertiti* sono: il rapporto tra la melodia suonata dai fiati e l'accompagnamento ritmico per tutto lo svolgimento del brano; i contrasti tra figura sonora emergente e tessuto di sfondo, con le annesse tensioni tra insieme-solo; gli sfasamenti della melodia nei movimenti dei fiati all'unisono e il continuo divenire sonoro dell'insieme. La compresenza dell'insieme e dei singoli in concorso per una stratificazione dell'esperienza sonora e gli elementi sonori processuali e relazionali, un addensamento coinvolgente modelli sincroni ma sfasati, sono quanto costituiva la somiglianza con il loro *groove*. Quel *groove* unico e pluridromo al contempo, quel «suonare sollevato», che per un Kaluli è categoria estetica non escludente quindi l'apprezzamento di produzioni musicali occidentali. Con questo esempio, lungi dall'abbattere la fondatezza culturale dell'apprezzamento estetico-emotivo del sonoro, se ne dilata la maglia d'applicazione. La categoria estetica non cessa di venire applicata, ma essa si trova in risonanza e aderenza con casi differenti e distanti dalle produzioni autoctone. In tal senso la preminenza culturale è pur sempre confermata però in quanto emendata dall'etnocentrismo sonoro e incentrata piuttosto sul riconoscimento aperto delle forme e tessiture sonore che la strutturano.