

Mi sembra utile aggiungere poche riflessioni per poter collegare l'inizio e la fine del volume che il lettore ha tra le mani entro una cornice di senso che renda conto e unifichi in un'unica rappresentazione l'esperienza umana e personale con quella di studio e di ricerca. Sulla base di un orientamento volto a incontrare i *Disability Studies* in una prospettiva di antropologia culturale e sociale (Ginzburg, Rapp, 2013; Ranisio, 2014) e di antropologia della musica (Lubet, 2004; 2011) e a partire da un lungo lavoro di ricerca etnografica rivolta al mondo dei suoni e da una pratica metodologicamente incentrata sull'ascolto, nel senso ampio del termine, vorrei riportare alcune considerazioni scaturite dall'esperienza vissuta in seguito alla perdita uditiva che ho appena terminato di raccontare. Ritengo professionalmente utile, così come, spero, socialmente apprezzabile, riportare una testimonianza nella quale, attraverso la mia personale vicenda, si realizza un incontro e una sintesi tra i *Sound Studies* e i *Deaf Studies* (Friedner, Helmreich, 2012). Seppure non si tratti, come nello studio appena citato, di una radicale vicenda di sordità, ciò che descrivo qui di seguito può avere qualche utilità nel ridefinire limiti, forme e comportamenti derivati da una condizione di disabilità uditiva.

I differenti approcci d'indagine descritti nel paragrafo *Emozione e sentimento: due esempi di etnografia dell'ascolto* del capitolo introduttivo sono cronologicamente collocati in due distinti e fra loro susseguenti periodi della mia vita connotati dalla vicenda di salute qui descritta. La parte più densa della ricerca sul campo a Mesoraca risale a un arco di anni compreso fra il 1991 e il 1996, per me ancora nella completa pienezza uditiva. Come descrivo ricorrentemente nei due volumi che racchiudono quell'esperienza (Ricci, 1996; 2012b), vivo intensamente le sensazioni di ricchezza timbrica e di forza sonora che percepisco durante le serate e le nottate trascorse con i gruppi di suonatori di zampogna durante il periodo natalizio. Ne conservo un vivido ricordo:

Alessandro è sceso dalla macchina e ha gonfiato l'otre della zampogna, quindi suonando la *Passa vinedda*, la suonata deambulante, è entrato dalla porta lasciata appositamente aperta. Passando dall'esterno all'interno, la sonorità dello strumento è mutata radicalmente e la «gentile» timbrica ronzante delle ance semplici della *stifetta* è sembrata ingigantirsi d'improvviso, insinuandosi prepotentemente in ogni angolo della casa, mettendola in vibrazione (Ricci, 1996: 164).

Così come delle giornate di pascolo in montagna con alcuni pastori:

Per alcuni minuti la stretta valle risulta satura di sonorità di ogni tipo: i penetranti sibili dei fischi, le figurazioni quasi melodiche dei richiami vocali enfaticamente lanciati con lunghi e vibranti suoni di gola, il clangore altissimo

e frenetico dei campanacci misto ai belati trillanti delle capre, l'abbaiare concitato dei cani e il sottile tintinnio dei loro collari, il crepitare e lo schioccare di rami e arbusti, il profondo calpestio sullo spesso strato di foglie, lo scroscio e il gorgoglio del corso d'acqua (Ricci, 2012b: 114).

Le prime avvisaglie della malattia alle orecchie sono del 1998, una significativa perdita sensoriale all'orecchio destro con una conseguente e progressiva riduzione monolaterale del campo uditivo si comincia a presentare dai primi anni 2000. Negli anni a venire seguono più volte la processione del venerdì santo a Mesoraca, la festa del *Signure mùertu* (Ricci, 2012b: 41-69): il frastuono rituale delle traccole, le voci urlate dei cantori dello *stendardo*, gli squilli del piccolo corno, gradualmente si «appiattiscono» in conseguenza della prospettiva monoaurale a ridotta profondità spaziale che via via s'instaura.

Nei limiti del possibile, cerco di attuare un progressivo adattamento alla nuova condizione uditiva: una rieducazione a udire i suoni da un solo orecchio necessita di strategie del corpo in grado di sopperire o di simulare la condizione reale della stereofonia. Una rieducazione difficile e complessa è gradualmente e solo parzialmente possibile perché ho volontariamente cercato di conservare memoria dell'esperienza pregressa a cui fare riferimento e con cui paragonare lo stato attuale: un ricordo sensoriale mantenuto vivo con consapevolezza e con continua rimemorazione. A differenza di una perdita traumatica e repentina, come quella di un arto mutilato, in seguito alla quale si conservano le percezioni dell'organo mancante (Merleau-Ponty, 2014), la perdita uditiva da me subita è avvenuta progressivamente durante un lungo periodo di tempo dando modo al corpo, al cervello, di rielaborare la perdita subita dimenticando la funzione perduta. Per quasi cinquant'anni ho avuto un udito pressoché normale, pertanto, per esempio, curare il missaggio dei suoni e la configurazione della morfologia stereofonica di un brano musicale in sala di registrazione, con un solo orecchio, mi è ancora possibile: seguo la collocazione spaziale dei suoni da una distanza che mi consente di percepire il canale destro e quello sinistro in maniera distinta. Ho anche imparato a coadiuvare la percezione uditiva con quella visiva ricorrendo in maniera attiva – non inconsapevole come avviene nella «normalità» – al meccanismo sinestetico proprio della psicologia cognitiva di ogni essere umano. Cerco di praticarla a livello cosciente. Mi baso sul ricordo percettivo del «vedere», letteralmente, transitare e spostarsi i suoni nello spazio stereofonico da un canale all'altro manovrando il potenziometro panoramico, il *pan-pot*, del *mixer* durante le operazioni di missaggio: vedere i suoni con le orecchie e udirli con gli occhi, come direbbero Marius Schneider, Ruggero Pierantoni e Le Corbusier (ne parlo in un'altra parte del libro). Questa esperienza per me è possibile a orecchie aperte, di fronte a due *monitor*, a una distanza sufficiente a percepirli

entrambi con un solo orecchio: un falso effetto stereo direbbe un tecnico del suono. Avvicinandomi alle fonti sonore perdo progressivamente la distinzione stereofonica aumentando la percezione monolaterale. Dopo l'installazione della protesi acustica constato una più precisa distinzione dovuta al miglioramento della percezione di tutto il campo delle frequenze sonore. L'ascolto in cuffia, invece, è per me l'esperienza più radicale di monolateralità: la peggiore modalità di controllo su una dimensione sonora in mancanza di qualsiasi opportunità di simulazione stereofonica.

In una condizione di ascolto dal vivo – per esempio in aula, a maggior ragione se di grandi dimensioni, durante una lezione oppure sul campo nel corso di un evento uditivamente (e visivamente) complesso come la processione religiosa a cui ho fatto cenno – l'esperienza fa emergere condizioni imprevedibili dovute all'articolazione performativa di un evento in atto: la direzione della voce di un studente che interviene, la collocazione spaziale di un gruppo di canto nel frastornante contesto rumoroso processionale, facendo ricorso a esempi tratti dalle mie più frequenti occasioni lavorative con pratica uditiva, possono dar luogo a qualche momento di disorientamento. Infatti, diversamente dalla condizione «protetta» e preconfezionata della sala di missaggio nella quale è possibile impostare una condizione privilegiata di ascolto, nelle esperienze della vita reale è necessaria una continua, non sempre possibile e a volte faticosa, ritaratura dell'attenzione uditiva e visiva e della loro utilizzazione cognitiva in chiave sinestetica.

Nel 2005, quando conosco Luigi Nigro, la condizione monoaurale di ascolto si va consolidando e tutto il lavoro di ricerca condotto con lui è avvenuto in contemporanea con l'evoluzione della mia malattia alle orecchie, soprattutto in rapporto alle crisi tubariche. Per via dello stretto rapporto tra di noi costruito, lui stesso ne è al corrente. A volte, durante le giornate trascorse insieme al pascolo, si rende conto che non sento bene: non percepisco i suoi richiami a distanza costituiti da suoni gutturali e di bassa frequenza caratteristici dello stile pastorale volto alla mimetizzazione nel contesto naturale; a volte, non capendo quello che mi dice, lo costringo ad alzare la voce e a venire meno a tale strategia mimetica.

Il lavoro di ricerca con Nigro è incentrato sull'uso della videocamera per riprendere le sequenze destinate alla realizzazione di un film (Ricci, 2015a; 2015b). Ho anche registrato brani audio ad alta definizione confluiti in un *compact disc* che raccoglie il suo repertorio di musica tradizionale (Ricci, disc. 2011). Nel corso dei rilevamenti ho usato molto la cuffia e gli auricolari per meglio controllare il contesto acustico delle differenti riprese. È meno importante per quelle musicali, durante le quali la verifica diretta è facilmente attuabile a «orecchie aperte», anche perché il *set* di ripresa è statico avendo collocato preliminarmente i microfoni. L'uso degli auricolari ha costituito un valido e spesso decisivo sussidio per facilitare il

controllo delle lunghe, dense e articolate narrazioni che costituiscono l'asse portante delle sequenze filmate. Le riprese video, al contrario di quelle audio, sono dinamiche, in primo luogo perché avvengono durante i diversi momenti lavorativi e in particolare nel corso del pascolo del gregge, pertanto sono sottoposte a imprevedibili interruzioni, bruschi cambi di inquadratura e conseguenti successivi richiami agli argomenti forzatamente interrotti (Ricci, 2015b: 139-145). Pertanto, il lavoro con la telecamera ha bisogno di un continuo monitoraggio audio per tenere sotto controllo la continuità narrativa del racconto che si sta svolgendo. La dinamica delle riprese video dipende anche dai movimenti di macchina necessari da un lato a seguire gli spostamenti e le indicazioni del soggetto, dall'altro lato a descrivere e a sottolineare espressivamente i passaggi emotivi del racconto: un dialogo espressivo tra il corpo del protagonista e quello del *filmmaker* (MacDougall, 2006: 13-31; Marano, 2015). Il controllo audio è decisivo per raggiungere il necessario legame empatico tra le due parti e facilitare l'andamento performativo delle riprese (Ricci, 2015b: 146). Soprattutto durante le giornate segnate dalle crisi tuberliche – per fortuna ormai solo un ricordo – poter regolare il volume di ascolto degli auricolari mi ha consentito di sopperire al *deficit* uditivo che s'instaura in quelle condizioni.

Questi sono soltanto alcuni esempi su cui riflettere tra quelli inerenti a un'antropologia dell'ascolto, dai quali emerge il collegamento con una metodologia di approccio percettivo, uditivo, della e alla realtà. Sono le considerazioni maggiormente riconducibili a una procedura di ricerca e, pertanto, di qualche interesse per il lettore, anche per il carattere differenziale e comparativo rispetto a quello attuato nella pratica d'indagine etnografica sui suoni e sulle forme di ascolto in un regime di pienezza uditiva. Un'etnografia prodotta in una condizione di ridotta sensibilità acustica del sensorio.

Un *deficit* del Secondo Senso può raccontare anche efficacemente il Secondo Senso.

Indice generale del libro “Il Secondo Senso, per un'antropologia dell'ascolto” (ed. Franco Angeli, Milano 2016) del Prof. Antonello Ricci,

Punti di ascolto: prospettive sul secondo senso pag. 9
Punti di ascolto » 9
Sentire, udire, ascoltare » 36
Osservare, ascoltare, «etnografare» » 43
Antropologia dell'ascolto » 51
Emozione e sentimento: due esempi di etnografia dell'ascolto » 56
Ringraziamenti » 62
Poetiche dell'ascolto
La storia dell'uccello pavone » 67

L'udito narrato » 76
 L'orecchio rivelatore » 76
 L'udito prodigioso » 80
 L'inutile supremazia della vista » 84
 Thriller dell'udito » 87
 Una nevrosi acustica » 91
 Suoni della memoria » 95
 Film dell'orecchio » 102
 Metafore uditive » 102
 Cinema dell'ascolto » 109
 Tre film sulla cecità » 116
 Etnografie dell'orecchio
 Etnografia e design acustico: una prospettiva di antropologia
 museale
 »
 123
 Il design acustico » 123
 6
 Il design acustico e l'etnografia pag. 124
 Suoni nella natura » 125
 Spazio e suono: il comportamento acustico fra i pastori » 130
 Applicazioni nell'allestimento museale » 134
 Sacre fonosfere della Settimana Santa in Calabria » 138
 Rumore e silenzio, sacro e profano » 138
 I contesti etnografici » 140
 La Settimana Santa e lo spargimento di suoni » 142
 La Settimana Santa cantata » 145
 La carne, il sangue e il sonno » 146
 Una comunità acustica » 147
 Gli spettrogrammi » 148
 Lo «snidatore di suoni». Paesaggi sonori nelle Mythologiques » 154
 Mito, suono, musica » 154
 Udire/non udire: le proibizioni acustiche » 157
 Richiamo battuto e richiamo fischiato » 162
 Il codice acustico » 165
 Strumenti musicali » 171
 Onomatopea del mito » 175
 L'enigma delle relazioni invisibili: un racconto autoetnografico
 »
 178
 Per cominciare » 178
 Come un diario » 184
 Qualche variazione conclusiva » 203

Riferimenti » 209
Bibliografia » 209
Filmografia » 220
Discografia » 221
Elenco dei QR Code » 222
Indice dei nomi » 227