

Le impronte del paesaggio sonoro: un'opportunità per la didattica della storia e della geografia

Lorena Rocca *

abstract

Il contributo intende delineare le prime riflessioni nate all'interno di un gruppo interdisciplinare di ricerca che vede musicologi, musicisti, geografi, storici e pedagogisti ricercare percorsi teorici e prassi comuni di avvicinamento ai paesaggi sonori: «Dobbiamo rendere l'orecchio sensibile al meraviglioso mondo di suoni che ci circonda» è la prima sfida che il gruppo ha colto a partire dalla definizione di "paesaggio sonoro" di R.M Schäfer (1977). Ogni paesaggio ha infatti suoni peculiari e inconfondibili. Questi lo sono nella misura e secondo la modalità percettiva dei singoli e dei gruppi. Una sorta di "impronte sonore" che connotano una cultura e che contribuiscono, al pari delle altre manifestazioni umane, alla creazione dell'identità locale. Dare voce a tali percezioni significa innescare percorsi di riflessione e di educazione all'ascolto in grado di amplificare un canale sensoriale che la cultura occidentale oggi tende sempre più ad emarginare.

parole chiave

Paesaggio sonoro – geografia – musica – didattica

* *Sezione di Geografia del Dipartimento di Scienze Storiche geografiche e dell'Antichità, Università di Padova e Dipartimento di Formazione e Apprendimento, Università Professionale della Svizzera Italiana, Locarno.*

The footprint of the sounds of landscape: an opportunity for the history and geography teaching

abstract

The essay aims to the outline the first thoughts flourished within an interdisciplinary research group of musicologists, musicians, historians and education experts, who are inquiring in both theoretical and practical ways to approach resonant landscapes: «The ear has to be sensitive to the marvellous world of sounds surrounding us» has been the first challenge faced by the group, starting from the first definition of "resonant landscape" by R.M. Schäfer (1977). Every landscape has its peculiar and unique sounds. They are determined by the perceptive ways, used by the individuals and the groups of people, as "resonant imprinting" able to connote a type of culture, able to contribute, together with other human expressions, to create the local identity. giving voice to these perceptions means to trigger paths of reflection and of listening education allowing to amplify a sensory channel that tends to be more and more neglected by the western culture.

key-words

Resonant landscape – geography – music – didactics

Introduzione: i luoghi sonori

«Se lo ascoltiamo il paesaggio non è una topografia statica che può essere disegnata e trasposta su una mappa, ma piuttosto una superficie fluida e cangiante che si trasforma via via che viene avvolta da suoni diversi» (Les Back e Michael Bull, 2008). Analizzando questa affermazione lo spostamento dalla vista, caratterizzante oggi la cultura occidentale, ai suoni e rumori è chiaro; una vera sfida colta da Schäfer nella seconda metà del secolo scorso. Con la sua opera *"The tuning of the word"* pubblicato in Italia nel 1985 con il titolo di *"Il Paesaggio sonoro"* l'Autore lo definisce "quale insieme di tutti gli eventi sonori che convivono in un determinato ambiente e sono percepiti da un soggetto o da un gruppo umano. [...] Paesaggio sonoro può essere una composizione musicale, un programma radio o un ambiente acustico» (Schäfer, 1985, p. 19). «Tutti i suoni possono oggi entrare a far parte del territorio, del dominio della musica. Ecco la nuova orchestra: l'universo sonoro! Ed ecco i suoi nuovi musicisti: chiunque e qualsiasi cosa sappiano emettere un suono» (Schäfer, 1985, p. 16).

Schäfer propone quindi la declinazione in senso acustico di quello che la cultura occidentale riconosce come elemento fondamentale: la vista. Malatesta a questo proposito afferma che «solo la consapevolezza della necessità di una percezione pluri-sensoriale ci rende in grado di perfezionare la descrizione della realtà arricchendola di eventi sonori» (Malatesta, 2006, p.25). Rispetto al senso dell'udito, se ci pensiamo, questo ha un raggio di azione molto più ampio della vista (360°) ma la messa a fuoco è molto difficile, azione che invece è immediata per la vista (Lucchetti, 2012). Inoltre questo non può essere chiuso a piacere ma viene

costantemente stimolato a vari livelli¹. In particolare, nel suo studio Schäfer (1985) ne individua tre:

- 1- Tónico: ovvero i suoni preponderanti dell'ambiente e/o del clima che diventano abitudini uditive (si pensi alle aree lambite dal mare).
- 2- Segnale: quali avvertimenti acustici anche codificati (campane, fischi, clacson...).
- 3- impronte sonore: i suoni comunitari, con caratteristiche di unicità tali da dover essere preservati come valori sociali.

a. In merito alle toniche, Schäfer evidenzia che «la definizione dello spazio mediante mezzi acustici è molto più antica della sua definizione mediante confini e steccati» (Schäfer, 1985, p. 67). Nelle società di un tempo infatti i suoni del mare, del vento, degli animali hanno caratterizzato le prime forme di linguaggio e di comunicazione.

b. Con il passaggio alle società rurali Schäfer differenzia i suoni in "Hi-Fi" (alta definizione) e in "Lo-FI" (bassa definizione). Nei primi è possibile udire con chiarezza i singoli suoni, e distinguerli «esiste una prospettiva, un primo piano, uno sfondo», nei secondi, i singoli segnali acustici si perdono in un generico rumore a banda larga 'e i suoni più ordinari devono essere amplificati per essere uditi' (Schäfer, 1985, p. 67). I segnali quindi sono così numerosi che vi è una mancanza di chiarezza, un effetto di mascheramento.

Il mondo è quindi un'immensa composizione musicale (Schäfer, 1985) fatta di toniche di sfondo, di segnali strutturati in codici riconoscibili, di impronte sonore identificate (e protette) da una singola comunità. La presenza del suono quindi «sia essa di background, accompagnamento o

focus dell'azione, colonizza fisicamente l'ambiente e ne definisce i tratti, le soglie, i confini» (Midolo, 2007, p.11).

Questa definizione si avvicina a quella di P. Amphoux che considera il paesaggio sonoro come l'esito della fusione tra l'ambiente naturale e l'attore sociale. Parafrasando A. Turco (1988) è la forma territoriale dell'azione sociale fortemente connotata dagli elementi culturali. L'azione sonora dell'uomo sulle tracce della natura trasforma infatti lo spazio (la materialità prima) in territorio sonoro quale «insieme delle relazioni che una società (e perciò gli individui che ne fanno parte) intrattiene con l'esteriorità e l'alterità, per soddisfare i suoi bisogni nella prospettiva di ottenere la maggior autonomia possibile, tenendo conto delle risorse del sistema» (Raffestin, 1981). Per chiarire il concetto immaginiamo un gruppo umano "deposto" in uno spazio nel quale, per vivere, crescere ed evolversi, deve esercitare un continuo lavoro di trasformazione. Attraverso questo processo lo spazio acquista valore antropologico, viene trasformato da campo dei possibili ad ambito concreto di azione (territorio), espressione della società vista come insieme di individui coinvolti in un progetto comune. Secondo la lezione di Turco (1988) le azioni di trasformazione toccano tre direttrici: la prima cognitiva e simbolica con la denominazione; la seconda pratica e materiale con la reificazione; la terza ed ultima pone al centro le strutture territoriali e l'organizzazione presente nel territorio. Attraverso tali azioni, lo spazio acquista valore antropologico e il territorio diviene momento di espressione e identificazione della società. Con la denominazione, la reificazione e la strutturazione, la geografia quindi si dota di nuovi elementi che prima non esistevano, di costrutti che generano relazioni inedite e realizzano finalità specifiche.

Ognuna di queste azioni ha un forte impatto sonoro. In primis la denominazione, attraverso etichette vocali, risponde alla necessità di dominare cognitivamente lo spazio, consente di non perdersi di ritrovarsi. L'ascolto di questi designatori e la loro successiva interpretazione attraverso un'adeguata contestualizzazione, permette di entrare nelle pieghe del tessuto territoriale. Sono le prime "impronte sonore" che denotano (attraverso i designatori referenziali, Turco, 1988) e connotano (con i designatori simbolici e performativi, Turco, 1988) il territorio. La denominazione quindi compatta l'informazione secondo strategie cognitive, è un "contenitore" di informazioni prodotto dalla società in base alla sua storia, alla sua organizzazione, al progetto che coltiva. Inoltre consente l'elaborazione di notizie e permette la trasmissione di informazioni di ieri e di oggi.

La necessità di controllare la realtà attraverso un controllo pratico, porta l'uomo alla costruzione intenzionale di opere (la reificazione di A. Turco, 1988). Questi oggetti trasformano continuamente la realtà ed hanno la caratteristica di essere visibili (Calandra, 2007). A tale visibilità si aggiunge un'altra caratteristica: la sonorità che l'uomo percepisce in modo fluttuante, di solito mentre si trova immerso nel paesaggio, a partire da un atto che manca di un'intenzionalità, ma a cui nessuno può sfuggire (Roulier, 2013).

Il suono è infatti pervasivo e occupa ogni spazio (anche il silenzio, assenza di suono ha del resto qualità sonore) (Barra e Carlo, 2009). Il carattere globale e integrato della percezione che noi abbiamo dell'esito del "fare" dell'uomo sul territorio non è solo frutto di un "qui" e un "ora"

(quello che percepisco in modo sincronico) ma fa i conti con una continua stratificazione territoriale esito delle azioni che si perpetuano nel tempo da parte di gruppi sociali con logiche spesso non sempre convergenti. Nel paesaggio sonoro "Lo-Fi" si intrecciano suoni e rumori che ci parlano di artefatti di un tempo, che nascondono logiche territoriali diverse, che racchiudo una progettualità ed un'organizzazione non visibile ora ma certamente udibile in questo momento.

Queste per P. Amphoux(1997) sono le caratteristiche del tipico paesaggio sonoro urbano che portano Böhme (2000) ad affermare che la sensazione di *Heimat* (il territorio di appartenenza) è trasmessa essenzialmente dal *sound* di un'area. In particolare Barry Truax (2001), compositore canadese, partendo dagli studi sul paesaggio sonoro, introduce la *soundscape composition* (letteralmente "composizione di paesaggi sonori") quale tecnica compositiva che pone come intento la ri-costruzione di un paesaggio acustico in cui il compositore diventa parte attiva. Il presupposto è che il paesaggio sonoro prende vita quando consapevolmente qualcuno presta attenzione all'esito delle azioni dell'uomo sulla natura, ponendo quindi in allerta le personali sensazioni uditive.

Soundscape composition

Dalla mappatura sonora alla ri-mappatura compositiva

Di Paolo Zavagna, Docente di Musica Elettronica, Conservatorio Statale B. Marcello di Venezia.

Mappare una città o un territorio da una prospettiva sonora è ormai entrato nella pratica di molti studiosi di acustica, musicisti, studiosi del paesaggio, scultori sonori. L'attenzione al senso dell'udito che, dopo millenni di predominio dell'immagine, sta riconquistando il suo spazio, ne è la dimostrazione. Le diverse esperienze presenti sul web di siti dedicati ai suoni delle città o comunque del territorio ne sono una testimonianza evidente. Molti di essi hanno anche il preciso intento di fornire materiali utili ad una pratica che si è diffusa in maniera consapevole a partire dalla fine degli anni sessanta: la *soundscape composition*. L'utilizzo dei suoni legati al paesaggio sonoro a fini musicali è azione comune fin dalla nascita della musica elettronica alla fine degli anni Quaranta e ne costituisce un filone tuttora molto vivo. Oggi la ricerca che si vuole sviluppare in questo ambito - sia geografico sia musicale- ricolloca i suoni, provenienti da un 'gesto' preciso e indissolubilmente legati a tempo e spazio della registrazione sonora, in un nuovo spazio a sua volta in relazione con il 'gesto' esecutivo e compositivo di un gruppo di musicisti che manipolano dal vivo, spazializzandoli ed elaborandoli elettroacusticamente, i suoni "concreti" del territorio.

Queste semplici osservazioni che riportano al centro il sound di un luogo delineano delle implicazioni anche per gli urbanisti: chi progetta oggi non deve preoccuparsi solo della riduzione del rumore e della protezione contro di esso, ma deve anche preoccuparsi del carattere dell'atmosfera acustica di piazze, zone pedonali e intere città. F. Augoyard (1993) a tale proposito individua due approcci in merito all'ambiente acustico: quello delle scienze "dure" che hanno concentrato i loro sforzi in materia di rumore nella ricerca di limitarlo, e quello delle scienze umanistiche che propongono di ampliare la conoscenza del mondo dei suoni e dei rumori².

Questa attenzione fa i conti con la performatività della musica quale potente motore di creazione dei luoghi. Smith in "Performing the (sound)world" (2000) evidenzia come si accede al mondo sonoro anche attraverso la fisicità che ha in sé il fare e l'ascoltare musica. Prendono quindi vita spazi politici, economici ed emotivi realizzati tramite pratiche di performance (e ascolto) musicale. Ma se la musica è frutto di un dove e quando, è anche vero il contrario, ossia che il dove e quando subisce l'influenza della musica. Giacinto Scelsi (2001) pensava che la musica si potesse suonare una sola volta poiché quel luogo l'avrebbe portata con sé all'infinito e in qualche modo trasmessa ad altri. In questo rovesciamento di prospettiva (dai fatti geografici al loro senso) viene in aiuto l'impostazione fenomenologica di Dardel (1986) che, nel definire i luoghi li vede come spazi che vengono continuamente modificati dalle nostre azioni e il nostro vivere in essi dà vita ad una danza corporea che crea luoghi (e paesaggi) a nostra insaputa. Anche la musica nel suo agire - attraverso l'autore e l'interprete prima e l'ascoltatore poi - crea nuovi paesaggi.

I linguaggi della geografia umanistica per unire la storia alla geografia attraverso la musica

Dardel (1986) evidenzia il forte legame esistente tra l'oggettività dei territori e la soggettività umana. Il luogo ad esempio non è un costruito sociale ma fa parte della natura umana.

Per cogliere questa direttrice è necessario munirsi di strumenti in grado di amplificare le voci intrappolate nei luoghi. I più abili amplificatori sono da sempre gli Artisti. Musicisti, scrittori, pittori sanno entrare nelle pieghe del territorio, ne intercettano i sapori, i rumori, le usanze non scritte di ieri e di oggi... sono coloro che, con sguardo attento, colgono aspetti della storia e della geografia dei luoghi ad altri sconosciuti.

Come osserva Lando (2005), il territorio non rappresenta solo la terra su cui si poggiano i piedi, il contesto in cui si svolge la nostra esperienza, lo sfondo delle nostre azioni, la base per la realizzazione di una qualsiasi pratica territoriale, ma è l'elemento di riferimento per le radici culturali e per il valore, il senso ed il significato attribuiti ad esso dalle pratiche culturali del singolo o del gruppo. Questo porta ad un'identificazione società-territorio, uomo-luogo, che definisce un'appartenenza, un preciso legame biunivoco, che deriva esclusivamente da un processo di fissazione culturale.

Mutuando l'approccio che Lando (2007) ha utilizzato per sondare il rapporto tra letteratura e geografia si può affermare che, attraverso un brano musicale, è possibile cogliere il «senso del luogo» (Lando, 2005 b). Questo indicatore, che avvicina la geografia alle espressioni artistiche e alla storia, si rifà all'idea che chi è attaccato ai luoghi non solo rende più vive le qualità oggettive

dei paesaggi ma contribuisce a definire il significato, lo spirito, il senso del luogo. In genere cioè noi siamo legati ad un luogo attraverso il nostro profondo bisogno psicologico di sicurezza, stabilità, appartenenza: essere spiazzati, fuori luogo, privi di luogo, senza radici è una condizione negativa, del tutto innaturale, spesso insostenibile. Un luogo può incutere timore (una stanza buia in cui l'assenza di dettagli visivi dà, alla mente, la possibilità di costruire immagini paurose in situazioni altrettanto scabrose), soggezione (la maestosità di certi fenomeni naturali, di alcuni luoghi sacri o di particolari opere d'arte che ci appaiono come manifestazioni di qualcosa di sublime, di durevole che esiste di per sé e che trascende la vita), oppure può generare affezione e piacere nello stesso modo in cui si può affermare che siamo affezionati e tranquillizzati dalle cose quotidiane. Così ad ogni luogo, attraverso una complessità di legami emotivi, associamo uno spirito e una personalità. [...]. Nella musica questo traspare: l'Autore prima - e l'interprete poi - che sente con forza l'attaccamento ai luoghi ha la capacità di eccitare, convincere, stimolare o semplicemente trasmettere informazioni. In questo modo, attraverso la musica, accresce l'attrattiva dei luoghi facendoli apparire desiderabili sia semplicemente per come sono, sia per i messaggi e le emozioni che ci trasmettono oppure, e questo è molto più importante, per i significati e simboli racchiusi in esso (Lando 2005).

Per quanto attiene il radicamento e le radici culturali (secondo indicatore) si evidenzia che la musica, attraverso il suo Autore e il suo interprete, testimonia il profondo intreccio ad un determinato luogo una precisa appartenenza, un definito legame biunivoco tra abitanti e territorio, che

deriva esclusivamente da un processo di fissazione culturale.

La musica non presenta la freddezza e l'asetticità della descrizione scientifica e, per questo, permette l'esplorazione di *Terrae Incognitae* dello spirito e dell'immaginazione. I brani, attraverso gli autori e i loro interpreti, sono cioè capaci di esprimere, attraverso la loro soggettività, situazioni interiorizzate, personali e vissute, mostrando così una notevole attitudine al ricordo e all'evocazione di esperienze territoriali di oggi e di un tempo (Lando 2003).

I luoghi e tempi della musica... Il cronotopo un connettore^{3?}

Riprendendo le dimensioni del tempo e dello spazio racchiuse nei paesaggi sonori, si evidenzia che la musica può essere concepita quale cronotopo che ha in sé la dimensione del tempo e dello spazio. Il termine cronotopo nasce nell'ambito delle scienze fisiche -relatività einsteiniana - e sta ad indicare l'interpretazione dei sistemi di riferimento in maniera quadridimensionale, ovvero tre dimensioni relative allo spazio (lunghezza, larghezza e profondità) ed una rispetto al tempo. È con Vernadskij (1999) che spazio e tempo non sono più letti su un piano astratto, ma in base all'osservazione diretta e fisica - sperimentale dei fenomeni. Per l'Autore infatti spazio e tempo non sono categorie esterne e assolute (in senso kantiano) ma rientrano tra le proprietà degli organismi viventi che non vivono semplicemente nello spazio, ma, appunto, in uno spazio-tempo, in un cronotopo.

Il concetto di cronotopo della fisica viene poi preso in prestito ed adattato in altri campi come ad esempio quello della letteratura e dell'arte. In particolare Michail Bachtin (1975), lo ha definito come il rapporto tra le coordinate temporali e spaziali che danno forma ad un testo letterario. In questo contesto il cronotopo è un'organizzazione testuale in cui convergono le sequenze principali di tempo e spazio di un'opera artistica e che funge da matrice per la creazione di dialoghi, incontri, avvenimenti dove vengono rivelati idee e passioni dei protagonisti. L'idea alla base del cronotopo bachtiniano è che le dimensioni spazio-temporali di un'opera letteraria sono inseparabili ed in esse è possibile racchiudere le polarità "mondo proprio/mondo altrui" [...]. La dimensione dialogica è centrale (il riferimento alla teoria del linguaggio di Vygotskij (2007) è esplicito) avviene in uno spazio-tempo ed assume i tratti di un evento, il quale si salda alla nozione di responsabilità dell'atto (conoscitivo, etico, estetico).

Bachtin (1975) ancora afferma che: *l'uomo che costruisce il sapere e l'uomo partecipe della storia sono una cosa sola. La nostra conoscenza del cronotopo è un prodotto diretto della realtà concreta.*

La nozione di cronotopo quindi, così com'è intesa da Bachtin⁴, è strettamente collegata alla filosofia dell'atto responsabile e si basa su un principio dialogico binario (io-tu) quindi diretto in cui si esplica tutta l'espressione di sé rinunciando all'interpretazione di un'istanza superiore e condivisa.

In urbanistica il cronotopo viene inteso come un'area individuata da funzioni calendarizzate (Hutchinson e Batty, 1986). Ad esempio la funzione "istruzione primaria" che ha luogo dalle 8.00 alle 16.00 si concretizza nell'edificio scolastico o la

funzione "trasporto pubblico" che si concretizza lungo una tal via dalle 7.00 alle 23.00. [...]

In campo geografico il termine cronotopo viene utilizzato da Marina Bertoincin (2004) ed è inteso quale "oggetto territoriale" che "condensa un certo tempo e un certo luogo e cristallizza energia e informazione". In quanto oggetti territoriali, i cronotopi sono «legati a pratiche reificatorie, esiti di processi di strutturazione e [...] proiezioni di pratiche denominative». Ognuno di questi può essere utilizzato come "organizzatore problematico" per la storia e la geografia, come oggetto a cui porre degli interrogativi al fine di indagarne la stratificazione, per coglierne la lettura denotativa (dove si trova, cos'è, come appare) e quella connotativa (le territorialità di cui è segno e il ruolo che riveste nell'analisi). Nella ricostruzione delle dinamiche che hanno portato alla creazione di un certo oggetto, rilevanti e spesso trascurate sono le attorialità sociali e territoriali, in quanto forze che agiscono in un certo modo in un determinato momento. Solo portando alla luce queste dinamiche l'oggetto territoriale torna ad essere non un dato ma una possibilità, esattamente com'era prima di essere realizzato: detto altrimenti, risulta essere una scelta antropica rispetto all'uso delle risorse presenti. In questo contesto i meccanismi narrativi diventano strumenti attraverso cui prende forma il processo di organizzazione e attribuzione di senso dell'esperienza individuale passata. Mutuando il pensiero di Bachtin (1975) il dialogo nella sua forma binaria richiama la responsabilità del soggetto che, inserito in uno spazio e in un tempo, diventa attore protagonista di cambiamento.

Rispetto alla modalità di individuazione dei cronotopi si intravedono due possibilità:

1. una lettura orizzontale in cui si ricercano su un territorio, anche di vaste proporzioni, artefatti appartenenti allo stesso contesto;

2. una lettura verticale volta a realizzare una sorta di "transetto storico-geografico" in cui l'attenzione è centrata sulla stratificazione degli artefatti in una porzione di territorio.

Nella lettura orizzontale è il tempo ad essere circoscritto (attraverso la definizione del quadro storico), in quella verticale è lo spazio (nella precisazione della struttura territoriale).

In entrambi gli approcci il metodo proposto deve però partire dall'indagine di campo, dall'emozione della scoperta, dai suoni e dai rumori presenti sul territorio che dà valore a quel cronotopo e a quelli ad esso connessi. In questo approccio l'attore è strategico e il suo racconto fondamentale per capire i rapporti di potere che sono sottesi all'organizzazione del territorio di oggi e di ieri.

Dalla teoria alla pratica didattica: l'incontro con i cronotopi

Per riuscire a cogliere il senso geografico storico dei cronotopi è necessario avvicinarsi ad essi cogliendone gli elementi denotativi ma anche connotativi.

Dal punto di vista della pratica didattica, si tratta quindi di scegliere un cronotopo e di "decostruirlo/ricostruirlo" mettendo in luce le dinamiche e le attorialità che stanno alla sua origine: evidentemente, più l'oggetto è legato alla realtà degli studenti più si potranno mobilizzare le conoscenze pregresse possedute riguardo all'argomento – dai racconti paesani ai contenuti studiati in varie discipline – al fine di arrivare ad

una lettura nuova e consapevole di alcuni elementi del proprio territorio.

Questo tipo di ricostruzione evidenzia come i cronotopi (che possono essere oggetti territoriali ma anche i documenti, le fonti, la letteratura, l'arte, la musica ecc.) possono produrre senso solo a partire dalle domande che vengono poste loro. È questa una maniera di sottolineare che le discipline – e la geografia in maniera del tutto particolare – sono *saperi in costruzione* e concorrono a sviluppare negli alunni un "atteggiamento razionale, creativo, progettuale e critico, di fronte alle situazioni, ai fenomeni e ai problemi".

Alcune linee tra ricerca e didattica⁵

Uno studio esplorativo ha evidenziato alcune criticità relative all'apprendimento-insegnamento della geografia e della storia (Rocca, 2011). In particolare si è rilevato che: a) i fenomeni storici e gli elementi geografici vengono spesso visti come fatti oggettivi da recepire passivamente e da memorizzare, e non come parte di un processo attivo di interpretazione della realtà; b) la circolarità dei programmi (veicolata dai libri di testo) punta l'attenzione verso "una sola" geografia, spesso ricondotta unicamente alle descrizioni fisiche, politiche ed economico-sociali del territorio; c) la visione limitata delle potenzialità della geografia è spesso conseguenza del fraintendimento del lessico di base (ad es. uso di "spazio", "territorio", "ambiente", "luogo", "paesaggio", come sinonimi); d) vi è una notevole difficoltà ad analizzare un "fatto" in modo multiscale, sia nella dimensione diacronica che sincronica; e) altro elemento deficitario è l'impiego delle carte mentali quale quadro di riferimento

opportuno per comprendere i processi che si sono succeduti nel tempo e contestualizzare l'apprendimento; f) il contatto con il territorio è assolutamente insufficiente e finisce per trasformare la storia e la geografia in discipline puramente astratte in cui non è prevista una didattica sul campo, quando invece il territorio circostante è "luogo" privilegiato di una didattica laboratoriale; g) appare frammentario e non coerentemente progettato l'utilizzo della varietà dei linguaggi geo-grafici, funzionali allo sviluppo delle "intelligenze multiple" teorizzate da Gardner; h) di conseguenza anche l'uso dei mediatori didattici (film, narrativa, multimedialità, musica ecc. ...) è modesto e mal progettato. A partire da quest'ultima criticità si è focalizzata l'attenzione su un linguaggio: quello musicale.

Nell'ottica della sperimentazione in vista della definizione di un curriculum verticale, sono stati coinvolti: musicisti esperti di didattica strumentale afferenti al Liceo Musicale C. Marchesi di Padova (ed in particolare i professori Stefano Alessandretti, Andrea Dainese, Alessandro Fagioli, Piergiorgio Simoni); studiosi del paesaggio sonoro (Roberto Gonella, Paolo Zavagna, Docente di Musica elettronica presso il Conservatorio Statale di Musica B. Marcello di Venezia); le insegnanti della scuola dell'Infanzia "Vittorino da Feltre" di Padova (Marina Bedin, Patrizia Cricco e l'insegnante di musica Federica Bressan); le docenti di geografia delle cinque prime classi della Scuola Secondaria di Primo Grado "Vivaldi" di Padova (Stefania Ponchia e Federica Zin); geografi quali: Stefano Malatesta, Enrico Squarcina (Università Milano Bicocca) e Benedetta Castiglioni (Università di Padova); pedagogisti (Alessio Surian, Università di Padova) e Anna Galsetti, Dipartimento Formazione e

Apprendimento della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera italiana). Ricordo anche l'apporto fondamentale di Clio '92 (l'associazione di insegnanti e ricercatori sulla didattica della storia) e dell'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia.

L'approccio di ricerca adottato è quello "collaborativo mutuato". Rispetto alla ricerca "classica" questa metodologia si basa sulla condivisione delle esperienze, sull'individuazione delle migliori pratiche di dialogo e sull'aiuto reciproco nell'affrontare i problemi "sentiti" come emergenti. In tal senso il gruppo di ricerca diviene comunità di pratiche in cui vi è una netta contaminazione tra aspetti espliciti e taciti, di sapere e fare, di pensieri ed azioni. I prodotti sono il risultato di abilità individuali, ma soprattutto di gruppo, che passano anche attraverso le emozioni, la competizione, le delusioni e i successi. Il gruppo, quindi, nel rispetto di tale approccio ed ispirato al modello dell'apprendimento esperienziale di Kolb (proposto in Pantano, 2013) ha progettato quattro percorsi - di cui due attuati in quest'anno scolastico e due di prossima attuazione- a partire dai medesimi traguardi di competenza⁶.

Conclusioni

Riprendendo il filo rosso della riflessione teorica, la musica si pone quindi come linguaggio della geograficità in grado, da un lato, di dare voce al rapporto tra uomo e territorio dall'altro di amplificare le percezioni e le sensazioni ad esso correlato. Riportare l'orecchio al centro delle attenzioni educative in una didattica rivolta alla storia e alla geografia dei luoghi consente di

avvicinarsi "allertati percettivamente" ai luoghi stessi ed al significato che questi rivestono per ciascuno di noi.

Allertando con la musica il soggetto, l'attenzione si sposta ai processi mentali che mettono in moto tutte quelle abilità cognitive che permettono all'uomo di acquisire le informazioni provenienti dall'ambiente per trasformarle in un'immagine mentale. Offrire strumenti multipli per favorire la costruzione di tali immagini mentali di rappresentazioni organizzate e personali ad esse collegate consente all'insegnante, da un lato, di offrire linguaggi molteplici in grado di avvicinarsi alle caratteristiche individuali dei bambini, dall'altro di dare modo di amplificare le personali percezioni. Queste non sono giuste o sbagliate, ma riflettono il mondo come la persona crede esso sia. Il collegamento è fondamentale e ne emerge l'utilità didattica: noi agiamo nell'ambiente in base a come lo percepiamo ma anche apprendiamo dall'ambiente mentre lo sentiamo e quello che abbiamo appreso influenzerà poi ciò che vediamo e sentiamo. Questa processualità circolare, messa al centro della didattica, offre agli insegnanti e ai bambini dei validi strumenti in grado di favorire la capacità di adattarsi alle circostanze e di sfruttare le esperienze passate. Inoltre non esiste un ambiente "oggettivo esterno" ma tanti "ambienti di comportamento" quanti sono i gruppi o le categorie di persone che agiscono; non è importante dunque l'ambiente sociale o quello fisico ma ciò che conta è l'immagine anche sonora che di essi si fa l'individuo o il gruppo.

In quest'ottica l'insegnamento della geografia diviene la sintesi tra la cultura della società e la cultura presente sul territorio nel costante rapporto di valorizzazione/riconoscimento/preservazione e sviluppo.

Sul piano metodologico oltre a saper rappresentare un territorio, diventa essenziale la sua interpretazione a partire dalla rilevazione empirica delle personali percezioni che consentono di dar voce alle "espressioni umane", a quella combinazione di processi mentali e materiali che danno un valore fondativo all'identità culturale. In tal senso la musica può molto perché, attraverso l'esecuzione, rende il soggetto protagonista nella costruzione di luoghi sonori.

Dal punto di vista educativo e metodologico, il paradigma attualmente condiviso dalla comunità scientifica considera la conoscenza come un prodotto storicamente, temporalmente, culturalmente costruito. Allo stesso modo, la conoscenza non è da interpretare come un contenuto insindacabile, oggetto di mera trasmissione, ma dominio in continua evoluzione negoziato e condiviso all'interno di una "comunità di pratiche". Il salto paradigmatico è racchiuso proprio nella dimensione sociale. In tale contesto l'insegnante si trova a svolgere il ruolo di "mediatore culturale" tra gli artefatti concettuali prodotti all'interno della comunità (Varisco, 2002) e facilita le relazioni attraverso la comunicazione.

La zona di convergenza tra le discipline (geografia, musica e storia) e il quadro educativo del costruttivismo socio-culturale vede lo sviluppo di una prassi didattica centrata sulla valorizzazione delle percezioni del singolo, sulla negoziazione delle percezioni individuali per arrivare ad interventi di cambiamento sul territorio. L'azione è basata sull'interazione e sul dialogo i cui tratti possono essere così riassunti:

1. la relazione è centrale e promuove dialogo cognitivo (dialogo inter-personale) e riflessione metacognitiva (intra-personale) che sviluppa co-

scienza e consapevolezza delle personali percezioni sull'ambiente;

2. il linguaggio, da sempre alla base delle relazioni, diviene performance collettiva, realtà sociale costruita attraverso argomentazioni intersoggettive degli attori coinvolti. Come ben evidenzia Lévy (1996) il senso è costruito come risultato finale del confronto e della negoziazione di molteplici punti di vista;

3. l'importanza delle opinioni è centrale (story telling), considerate quali veicoli della memoria di una comunità con una metodologia di analisi quasi esclusivamente qualitativa (osservativa, narrativa ecc...). Così l'attività è vista quale "sistema strutturato", con forma essenzialmente pratica, composta da azioni intenzionali, realizzate da operazioni che si associano sempre ad un determinato contesto. Inter-psichico e intra-psichico (co-scienza) si incontrano proprio sul piano dell'azione che realizza e produce artefatti culturali (Leont'ev, 1977).

4. la centralità della comunità, sia essa locale o di apprendimento, è fondamentale ed è da intendersi quale sistema multi-attoriale di per sé eterogeneo in cui vi è una condivisione di obiettivi. Tale approccio si costituisce quale nuovo metodo caratterizzante l'insegnamento della geografia in cui il ruolo dell'insegnante esperto dovrà essere quello di *scaffolding* cognitivo, metacognitivo ed affettivo, e di modellatore delle idee che mette in crisi quelle ingenuè.

Rispetto al "perché insegnare geografia e storia con la musica" l'idea è che la centralità dell'apprendente e la costruzione attiva delle competenze attraverso il fare, consente di affinare lo sguardo sui luoghi/paesaggi/territori per comprenderli nel profondo, far maturare l'attitudine al bello, sviluppare sentimenti di adozione e di

presa in carico dei beni presenti, promuovere altri atti in grado di favorire la crescita ed uno sviluppo locale sostenibile.

Declinando il pensiero dal visivo all'uditivo, come osserva Bertocin (2001), si vedono (si sentono) solo i problemi che si è in grado di vedere (o di sentire) e si trattano quelle questioni per cui si sono elaborate strategie (di ascolto) per poterle affrontare. Nessun problema, quindi, esiste in sé ma solo quando ci si dota di strumenti di ascolto. Arricchire questi punti di osservazione, esercitare l'orecchio significa dare espressione alle percezioni, affinare le competenze di rappresentazione dei fenomeni, permette di formare cittadini di domani più consapevoli e geograficamente preparati a leggere le caratteristiche del suolo su cui camminano, formati ad elaborare strategie di comprensione dell'attuale organizzazione territoriale, in grado di cogliere sfumature e peculiarità di ogni paesaggio, capaci di interrogarsi sui fenomeni dei luoghi di oggi in rapporto a come erano ieri.

Riferimenti bibliografici

Amphoux P. (2006), *La città sonante. Dalla teoria alla pratica*, in Merlini V. (a cura di) 2007, *La città suonante/Die klingende Stadt*, «Atlas», 31: 39-40

P. Amphoux (1997), *Le Paysage sonore urbain. Introduction aux l'écoute de la ville*, CD audio, IREC, CRESSON, Grenoble.

Amphoux P., 1993, *L'identità sonore des villes européennes. Guide méthodologique*, tome 1, CRESSON, IREC.

Bachtin M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki Estetica e romanzo*, trad. it. (1979) a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.

Barra L., Carlo S. (2009) *Sound And the City Schermi, Stazioni e Paesaggio Sonoro Urbano*. Comunicazioni Sociali On-Line, Dottorato Di Ricerca in Culture della Comunicazione Università Cattolica del Sacro Cuore 1, Milano, Vita e Pensiero

Bertocin M. (2001), "Geography and Education", in Bertocin M., Sistu G. (a cura di), *Acqua attori e territorio/Water, Stakeholders, Territory - IV Seminario Europeo di Geografia dell'Acqua, Conflitti per l'uso dell'acqua in ambito mediterraneo*, CUEC, Cagliari, pp. 33-55.

Böhme G., 2000, *Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics*, «Sound- scape. The Journal of Acoustic Ecology» 1(1): 14-18

Bull M. e Back L. (2008) (A cura di) *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*. Milano, Il Saggiatore.

Calandra M. (2007) *Progetto geografia. Percorsi di didattica e riflessione. Volume 1-Territorio*. Trento: Edizioni Erickson,

Dardel E. (1986), *L'uomo e la terra*, a cura di Copeta C. Milano, Unicopli,

E. D. Midolo, (2007), *Sound Matters. Orizzonti sonori della cultura contemporanea*, Milano, Vita & Pensiero.

Frédéric Roulier, « Pour une géographie des milieux sonores », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Environnement, Nature, Paysage, document 71, mis en ligne le 21 janvier 1999, consulté le 18 octobre 2013. URL : <http://cybergeo.revues.org/5034>

Hutchinson, B., Batty, M. (1986) *Advances in Urban Systems Modelling*. Saint Louis, Missouri, U.S.A., Elsevier Science Ltd.

Knopf, 1977. Trad. Ita. Schäfer R.M. (1985) *Il paesaggio sonoro*. Le Sfere 1. Milano, Ricordi/Unicopli

Lando, F. (2005), *Geografia e letteratura. Le modalità per una interazione*, in Lando F., Voltolina A., *Atlante dei luoghi. Ipotesi per una didattica della geografia*, Venezia, Ed. Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 13-32.

Lando F. (2005 b) *Geografia e letteratura. Le modalità per una interazione*. in LANDO F.; VOLTOLINA A., Atlante dei luoghi. Ipotesi per una didattica della geografia, VENEZIA, Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 13-32

Leont'ev A.N. (1977), *Attività, conoscenza, personalità*, Giunti Barbera, Firenze.

Lévy P. (1996), *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano.

Lucchetti S., Ferrari F., Freschi Anna M. (2012) *Insegnare la musica. Guida all'arte di comunicare con i suoni*. Roma, Carocci.

Malatesta, S. (2006), *Educare al paesaggio sonoro*, AST, 2, 25-27

Raffestin C. (1981) *Per una geografia del potere*. Milano, Unicopli.

Scelsi G. (2010), *Il sogno 101. Prima e seconda parte*, a cura di Luciano Martinis e Alessandra Carlotta Pellegrini. Con un saggio introduttivo di Quirino Principe e un omaggio di Sylvano Bussotti, Macerata, Quodlibet 2010

Schäfer R.M. (1992.) *A Sound Education – 100 Exercises in Listening and Sound-Making*,

Schäfer, R.M. (1977). *The Tuning of the World*.]. New York:

Smith, S. J. "Performing the (sound)world". In: *Environment and Planning D. Society and Space* 18.5

Testo acquisito dalla redazione nel mese di Ottobre 2013
© Copyright dell'autore. Ne è consentito l'uso purché sia correttamente citata la fonte.

¹ È curioso osservare che gli scienziati per descrivere la nascita dell'universo si utilizzano un suono ("Big Bang") così pure per la sua distruzione ("Big Crunch").

² Questo tentativo era già stato percorso il secolo scorso: si pensi al provocatorio *Ameublement* sonoro di Satie, all'esperienza dirompente del *Silence* di Cage, all'intona rumori di Russolo, agli *Objects sonores* di Schaeffer (analoghi sonori dei visivi *objects* di Duchamp) il *Soundscape* di Michael Southworth.

³ Paragrafo scritto con il contributo di Daniele Agostini.

⁴http://www.academia.edu/680772/Sulla_genesi_e_il_significato_del_cronotopo_in_Bachtin
<http://rinabrundu.com/2012/04/20/generale-di-francesco-de-gregori-cronotopo-dei-tempi/>

⁵ Le presenti riflessioni si collocano all'interno delle attività del Progetto di Ateneo "Percorsi educativi di storia e geografia" coordinato da Lorena Rocca. La finalità del progetto di ricerca è centrata *sull'affinare, condividere e mettere a disposizione della comunità scientifica e formativa, strumenti operativi e indicazioni concrete per la didattica della storia e della geografia basata sul sistema di competenze*.

⁶ A titolo esemplificativo si rimanda all'articolo in questo volume "Sento, vedo, tocco, assaggio il territorio d'acqua intorno a me" (Rocca e Ponchia 2013).