

Un silenzio pieno di rumori

Il contesto sonoro nella storia di vita di un minatore

Francesco BACHIS

Università di Cagliari

A silence full of noises: The aural environment in a miner's life history

ABSTRACT: 4'33" John Cage's work can be read as an attempt to desecrate the mindful listening of classical music by the elimination of the "sound" in a place programmatically aimed at removing the "noise". The setting of life histories is conceived like a "place of silence", in which technical tools and ethnographer's skills contribute to reduce the background noises. However, in ethnography, "silence" can be read not only as absence of communication – although that could also be assumed as significant (Basso 1970) –, but as an aural field to explore, with its soundscapes and corporeal signals. Starting from Michael Herzfeld's challenge (2006), who suggests to re-think the sensory ethnography in order to «resensitize» anthropology as a whole, this article proposes a *tranche de vie* of Giovanni, an elderly miner from Sardinia. The ethnographic description focuses on the voice of Giovanni, and the aural spectrum of the place and the bodies involved, recording them by a videocamera. The «silence full of noise» (Cage 1977: 221) that emerges during the "deferred listening" of the video allows to extend the thick description of Giovanni's remembrance.

KEYWORDS: SILENCE, LIFE HISTORIES, MINING, SOUNDSCAPES, SARDINIA.

This work is licensed under the Creative Commons © Francesco Bachis

Un silenzio pieno di rumori: Il contesto sonoro nella storia di vita di un minatore

2017 | ANUAC. VOL. 6, N° 2, DICEMBRE 2017: 245-270.

ISSN: 2239-625X – DOI: 10.7340/anuac2239-625X-3153



Le voci rompevano il silenzio
E nelle pause si sentiva il mare
Giovanna Marini, 1976

Questo articolo nasce da una personale passione per le opere del compositore statunitense John Cage¹. L'idea di occuparmi di quanto avviene nel contesto sonoro delle mie ricerche è giunta dall'interesse particolare che Cage² riponeva sui contesti di fruizione dei suoni. A partire da questa suggestione ho rivolto la mia attenzione a un ambito delimitato: gli elementi sonori che fanno da sfondo le storie di vita videofilmate, pratiche etnografiche specifiche programmaticamente controllate dal punto di vista sonoro. Il carattere multilineare proprio del mezzo filmico, infatti, permette di prestare attenzione a la co-presenza di elementi uditivi e visivi e alla loro stratificazione.

A partire da una analisi del silenzio come ambito in cui possono emergere i rumori uditi ma non ascoltati cercherò di mettere in connessione il potere dissacrante dell'opera di Cage e la necessità di far emergere i contesti sonori delle interviste in profondità nella restituzione etnografica. Leggendo la sfida della *sensory ethnography* come un invito a metter in questione definitivamente la «grossolana sottorappresentazione» degli «altri sensi» nell'etnografia per contribuire a una «risensibilizzazione della disciplina» (Herzfeld 2006), più che alla costruzione di un sotto-campo specifico, presenterò un frammento di storia di vita di Giovanni³, anziano minatore del Sulcis, attraverso una descrizione dell'incontro etnografico che metta in campo sia la voce del protagonista sia l'intero spettro del contesto sonoro del luogo e del corpo dell'intervistato. Questo «silenzio pieno di rumore» (Cage 1977: 221) consentirà di offrire una maggiore densità alla rammemorazione e al racconto di Giovanni.

1. Una prima versione di questo articolo è stata discussa al convegno *Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole* (Cagliari, 19-21 febbraio 2014). Ringrazio Felice Tiragallo e Franco Lai per aver letto e commentato il testo dell'articolo. Ringrazio i referee anonimi della rivista *Anuac* per le critiche e i preziosi suggerimenti.

2. Sull'opera e la biografia di John Cage si vedano: Cage 1961, 1977, 1979; Silverman 2010; Fronzi 2012; Shultis 2013: 85-126.

3. Utilizzo qui un nome di fantasia.

Silenzi dissacranti

Come tanti ho conosciuto Cage a partire dalla sua opera più nota, *4'33"*⁴. Si tratta di una composizione in tre movimenti «per qualsiasi strumento o insieme di strumenti», recante in partitura l'indicazione di non suonare (con l'annotazione *tacet*) per tutta la durata dell'esecuzione. L'obiettivo è quello di portare all'attenzione dell'ascoltatore il rumore di fondo che viene prodotto durante la performance musicale. Gli ascoltatori si abituanano a non sentire questo "rumore", che chiamiamo convenzionalmente silenzio, per concentrarsi sull'insieme ordinato di suoni che viene prodotto durante l'esecuzione. Cage invita ad ascoltare l'ambiente sonoro che fa da sfondo a questo insieme: «My piece, *4'33"*, becomes in performance the sounds of the environment» (Cage in Kostelanetz 2003: 187).

Assunto questo punto di vista, il silenzio "non esiste". Persino in contesti nei quali la propagazione delle onde sonore in un mezzo elastico viene programmaticamente limitata, la presenza di un soggetto senziente è un elemento che di per sé stesso "produce" suono. È noto, da questo punto di vista, l'aneddoto su Cage che, sperimentando la camera anecoica⁵ presso i laboratori di Harvard, affermò di aver udito comunque dei suoni.

I [...] heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation (Cage 1961: 8).

Ironicamente sensibile a «tutta quella gente che tossiva» durante le pause (Cage 1977: 32), Cage concepisce l'intera composizione come prodotta dai rumori di fondo che emergono in maniera aleatoria dall'assenza di produzione sonora dell'*ensemble* che esegue la performance, con la finalità di liberare il silenzio dall'asservimento a «ciò che si vuole considerare come "musicale"» (*ivi*). In questo senso, ben prima di *4'33"*, Cage aveva legato la sua ricerca compositiva alla attenzione al "rumore ignorato", al «silenzio pieno di rumore» (*ibidem*: 221).

4. Concepita tra il 1947 e il 1948, l'opera, recentemente riedita (Cage 2012), venne eseguita per la prima volta il 29 agosto 1952. In partitura si davano indicazioni generali dei tempi rispettati durante la prima esecuzione (35", 2'40", 1'20"). Tuttavia, lo stesso Cage nella prima edizione a stampa della partitura, scrive che «after the Woodstock performance, a copy in proportional notation was made for Irwin Kremer. In it the timelengths of the movements were 30", 2'23" and 1'40". However, the work may be performed by any instrumentalist(s) and the movements may last any lengths of time» (Cage 2012: s.n.p). Su *4'33"* si vedano Cage 1977: 32-33, 220-222; Kostelanetz 2003, *passim*; Gann 2013.

5. La camera anecoica è una stanza isolata acusticamente dall'esterno e rivestita con materiali fonoassorbenti in modo da riflettere le onde sonore nella misura minore possibile. In tal modo essa risulta (quasi) priva di eco.

In qualsiasi luogo ci si trovi [...]

What we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments (Cage 1961: 3).

Queste «cose che c'erano da ascoltare», questo "silenzio rumoroso", tuttavia, non è soltanto l'elemento di contesto dell'ascolto estetico, rovesciato da Cage come silenzio che è «già suono» o che «diventa suono» nel preciso momento in cui si rompe il rapporto tra esso e la musica che delimita (Cage 1976: 32). Lo spazio "dissacrato" da Cage è uno spazio specifico: quello della musica colta nel quale si esercita (o si rappresenta esteticamente) l'attenzione all'ascolto, si bandisce – o si dovrebbe bandire – l'ascolto distratto⁶. Non uno spazio in cui "c'è silenzio" ma uno spazio in cui "si fa silenzio".

Se esiste un luogo comparabile all'auditorium nella pratica etnografica questo è probabilmente il *setting* dell'intervista in profondità, specialmente della storia di vita⁷. È stato notato come la pratica etnografica abbia una certa analogia con la performance musicale (Van Maanen 2011: 118). Le sue forme dialogiche sembrano richiamare il rapporto problematico tra partitura e improvvisazione (Sparti 2005), l'«ambivalenza» del rapporto tra oralità e scrittura (Duranti 2009), la performance come parte al contempo di una ricca tradizione e di un tentativo di autorealizzazione con implicazioni emotive e morali (Duranti, Burrell 2004), un terreno in cui «l'incorporazione delle intenzioni» diviene campo di produzione di estetiche e performance (Duranti 2015 209-231). Tuttavia, così come è difficile ridurre la pratica jazzistica a una modalità di rapporto tra struttura ritmico-melodico-armonica e improvvisazione, allo stesso tempo è arduo riscontrare una uniformità generale nella pratica etnografica. Anche volendo limitarsi alle diverse forme di colloquio "deliberato", talune sembrano richiamare le pratiche dell'improvvisazione radicale (i colloqui non formalizzati e le interviste libere), altre la classica dinamica tra scrittura e improvvisazione del *be-bop* (le interviste strutturate e semistrutturate), altre ancora, come le storie di vita tendono a somigliare a modalità di performance distanti, come quelle della musica "colta" cui si rife-

6. Non sempre è stata questa la modalità d'ascolto della musica europea di tradizione scritta. L'ascolto "distratto" ha avuto per lungo tempo, sino all'affermarsi dell'estetica classico romantica tra fine settecento e inizi dell'ottocento, un ampio spazio di agibilità. Si vedano Dahlhaus 1990 e Geraci 2004.

7. Sull'uso delle storie di vita in antropologia si veda: Agar 1980; Poirier, Clapier-Valladon 1983; Gonseth, Maillard 1987; Angrosino 1989, 2007: 41 e sg.; Bernard 2011: 156-187; Clemente 2013.

risce Cage. Il dialogo informale prima dell'intervista, il silenzio quasi sacrale che "deve" fare da sfondo, la ritualità dell'accensione del dispositivo di registrazione e i momenti che ne seguono, sembrano configurarsi, dal punto di vista sonoro, come molto prossimi alla scansione dei tempi, nell'alternarsi del vuoto e del pieno, che caratterizza un concerto. Il chiacchiericcio degli ascoltatori e dell'orchestra, un avvenimento che "richiama al silenzio" – l'ingresso del direttore o dell'ensemble – pochi secondi di pausa a tracciare un confine tra il caotico vociare e la performance. E soprattutto il silenzio e la pausa tra una parte e l'altra dei movimenti. In linea di massima, così come in una sala da concerto, la storia di vita si produce come una performance narrativa co-costruita che va ascoltata in un contesto di silenzio e attenzione. E, come in un concerto, l'alternarsi tra pausa e suono (delle voci dell'etnografo e del suo interlocutore) rappresenta un elemento fondamentale della comprensione stessa di quanto avviene. I silenzi "parlano"; in alcuni contesti possono «stabilire e garantire l'integrità» di un gruppo, divenire proprietà essenziali che lo connotano e separano dall'alterità (Williams 2003: 55-57); in un dialogo danno senso al discorso e alla rammemorazione (Blommaert, Jie 2010: 44-52; Barbash, Taylor 1997: 334; Crapanzano 1984: 957) al punto che sarebbe opportuno evitare sempre di sottrarli alla trascrizione (Montgomery 2012); così come sarebbe incomprendibile (oltre che in-seguibile) uno spartito o una trascrizione musicale che non indichi i momenti di pausa, o che escluda le pause e i silenzi precedenti e successivi all'esecuzione, o le forme di sospensione tra un movimento e l'altro.

Vedere, ascoltare, udire

In questo articolo mi occuperò del silenzio in una intervista etnografica videofilmata come momento in cui è possibile far emergere – dall'udibile all'ascoltabile – elementi sonori normalmente ignorati. Questo silenzio verrà analizzato come elemento che, a un ascolto differito⁸, permette di far emergere il contesto sonoro di produzione dell'intervista contribuendo ad arricchirla di elementi di significazione ulteriori rispetto alle voci dell'etnografo e dell'interlocutore. Questa analisi è resa possibile dal carattere stesso dell'artefatto filmico: la sua multilinearità e simultaneità che permette, infatti, letture non predeterminate (MacDougall 2006). Ciò che mi interessa non è, insomma, soltanto l'assenza della voce come elemento di significazio-

8. Mutuo qui la nozione di "visione differita" di Claudine de France (1979) come pratica di analisi di lunghe sequenze di girato, resa possibile dalla trasformazione tecnologica dei mezzi di ripresa audiovisiva.

ne del detto e del non detto⁹, ma il silenzio in quanto “insieme di suoni” non portati a un livello di coscienza (in una certa misura, “non ascoltati”) che tuttavia vengono uditi durante la pratica di campo senza che gli si presti ascolto (anzi, con la necessità di ridurlo al minimo l’impatto). È questa analogia con la provocazione di Cage – far emergere il contesto sonoro di una performance che si svolge in un luogo e in un tempo in cui, programmaticamente, si “fa silenzio” – che mi ha spinto a occuparmi di quanto lasciamo sullo sfondo quando raccogliamo una storia di vita.

Michael Herzfeld, ha notato come in etnografia «le moderne pratiche di rappresentazione risult[ino] fortemente dipendenti da formati visuali» (Herzfeld 2006: 295). Questa centralità del “vedere”, sulla quale già varie volte gli antropologi si erano soffermati (cfr. Affergan 1991; Fabian 2000; Ong 1970, 1982), «riflette un pregiudizio tutto occidentale che associa la vista alla ragione» (Herzfeld 2006: 302) ed è leggibile anche soltanto a scorrere le parole della cassetta degli attrezzi dell’antropologia: “osservare”, “punto di vista dei nativi”, “visione del mondo”, “sguardo da lontano” ecc.

Anche alla base della cosiddetta “svolta postmoderna”, come ha notato Antonello Ricci «rimane una indiscussa preminenza dello sguardo, del potere fondante dell’occhio in grado di trasferire, traducendole, le immagini viste in sequenze di parole scritte del cui significato ci si appropria, ancora una volta, attraverso la vista» (Ricci 2016:46).

A questa centralità del vedere si è accompagnata per lungo tempo una «grossolana sottorappresentazione» di udito, odorato e tatto (Herzfeld 2006: 295), che ha iniziato a venir meno anche a partire da un più ampio utilizzo di altri sensi nella descrizione etnografica, principalmente con il tentativo della *visual ethnography* di emanciparsi dal suo statuto ancillare attraverso l’irruzione dell’ascolto con la visione nella descrizione (Tiragallo 2013). In parallelo a questo processo è emerso un interesse esplicito per l’universo uditivo e l’oralità come problema cognitivo (Ong 1970, 1982), una maggiore attenzione allo studio dei suoni che restituiscono i luoghi della ricerca, connessa all’interesse per i *soundscape*s (Schafer 1977, 1994) e alla connotazione del suono come sistema culturale (Feld 1984, 1987, 2009; Ricci 2016). Sebbene i

9. La letteratura sui silenzi etnografici è molto ampia e si concentra in larga parte su quanto questo possano significare sul campo (Fernandez 2006) e all’interno di un contesto culturale (Williams 2003): all’interno del discorso come pratica significativa (Basso 1970; Barbash, Taylor 1997: 334 e sg.); come forma di omissione di un determinato argomento (Siim 2016); come pratica performativa (Hovi 2016; Koosa 2016) o di contesto spazio-percettivo in ambito religioso (Sbardella 2010, 2012, 2015). Per una ricostruzione del dibattito si veda Seljamaa, Siim 2016.

modelli interpretativi si siano pluralizzati, integrando altri sensi rispetto alla vista e sfociando in una ormai consolidata antropologia dei sensi (Matera 2002; Stoller 1984, 1989; Classen 1990, 1993; Pink 2009; Le Breton 2007; Marazzi 2010; Mechin *et alii* 1998; Howes 2004), Herzfeld sottolinea come, di fronte all'immane problema del nesso totalizzante tra "visione" e "ragione" che caratterizza lo sguardo occidentale sul mondo, il rischio che si corre sia quello di una ennesima «antropologia del...», ossia una specializzazione della disciplina che rinuncia, (o non riesce) a mettere in gioco l'intero ambito della descrizione etnografica. Ciò continuerebbe a lasciare ai margini dell'antropologia l'«interesse intellettuale nei confronti dell'intera gamma della semiosi sensoriale» senza produrre una «risensibilizzazione della disciplina» che possa «influire su altri campi dell'indagine antropologica» (Herzfeld 2006: 297-298). In questo quadro l'analisi del «silenzio pieno di rumore» ci è utile non in quanto oggetto etnografico in sé ma come elemento che significa con gli altri, contribuisce all'agentività performativa del locutore (Duranti 2007) e ampliando l'efficacia della pratica etnografica al di là di una specifica antropologia dei sensi.

L'analisi della conversazione, anche nella sua specifica declinazione "etnografica", pur essendo un tema di ricerca ampiamente dibattuto e analizzato, soprattutto nella *discourse analysis* (Van Dijk 2011), in antropologia linguistica (Goodwin 1982; Goodwin, Heritage 1990) e nell'approccio etnopragmatico inaugurato da Alessandro Duranti (2007), non sembra aver attirato particolare attenzione nel suo statuto sensoriale "uditivo", ovvero nel rapporto specifico con la messa sullo sfondo del contesto sonoro in cui essa si produce e diventa significativa. La «co-costruzione» della conversazione infatti, può essere letta non solo come «joint creation» (Jacoby, Ochs 1995: 171) di forme discorsive ma anche come co-produzione e negoziazione dell'intero spettro del panorama sensoriale presente nell'incontro etnografico, nello specifico del «silenzio pieno di rumori». Questo passaggio credo possa contribuire ad una "antropologia dei sensi" come via ordinaria della pratica etnografica.

Silenzi etnografici, toniche domestiche

L'educazione all'ascolto del paesaggio sonoro di un luogo è, o dovrebbe essere, parte integrante delle competenze e dei saperi che un etnografo impara e incorpora sul capo. Secondo David Le Breton il carattere totalizzante e continuativo del senso dell'udito contribuisce a «dare spessore al mondo», immergendo il soggetto in «un rumore di fondo continuo [che] dà alla vita quotidiana la tonalità che le è familiare e rende più sicuro il [...] viaggio [...]

nell'arco della sua esistenza» (Le Breton 2007: 106). La percezione del suono, tuttavia, è orientata dalle forme dell'inculturazione, dalle attitudini personali e dalle stratificazioni interne ad ogni società, secondo diverse e potenzialmente infinite forme di addomesticamento dell'orecchio. Da questo punto di vista Francesco Ronzon parla di una «intenzionalità dell'ascolto», come selezione e educazione uditiva legata alle abitudini culturali e alle appartenenze sociali (Ronzon 2010).

Anche all'origine dell'antropologia dei sensi, ad esempio nei lavori di Steven Feld, l'interesse è rivolto, pur in un complesso quadro di significati culturali, al panorama sonoro come "oggetto" come centro d'ascolto e di interesse. Persino nel concetto stesso di *soundscape* resta traccia del visualismo come punto centrale nella descrizione (*scape*, in inglese, *panorama*, in italiano, *paysage*, in francese). Non stupisce che, come è stato notato (Geisler 2013), questo "naturalismo" sia portatore, sin da Raymond Murray Schafer, di una attenzione alla "naturalità" del *soundscape*, intesa come equilibrio tra segnali e rumori di fondo che permetta l'udibilità dei primi e la messa sullo sfondo dei secondi. Il mio interesse si rivolge, però, ai silenzi/rumori di fondo proprio in quanto dimenticati (o dimenticabili) il cui ascolto consente di portare in evidenza elementi uditi ma non ascoltati che possono contribuire alla descrizione etnografica.

Tra il 2008 e il 2009 ho partecipato ad una rilevazione videofilmata sulle memorie di miniera, raccogliendo 29 storie di vita di minatori nell'area sud-occidentale della Sardegna. Il protocollo di rilevazione prevedeva che registrassimo, all'inizio di ogni nastro, un codice scritto su una lavagnetta (una stringa alfanumerica per le schede di precatalogo, il luogo e la data). Nelle fasi successive alla ricerca di terreno, mentre rivedevo i nastri, la mia attenzione è stata attirata dall'emergere, in questi momenti, dei rumori di fondo. Per mutuare le definizioni proposte da Michel Chion (1994: 25-34) i suoni attiravano la mia attenzione uditiva come «causal listening»: prestavo attenzione a un suono per scoprirne l'origine. Un ascolto più attento mi ha consentito di concentrare l'attenzione non solo sui rumori dell'ambiente circostante ma anche su quelli del corpo dell'interlocutore. Il microfono, un modello "lavalier" collocato solitamente sul bavero della camicia, o poco più giù, aveva infatti registrato una infinità di piccoli suoni prodotti dalla persona nell'atto di, dialogare, rammemorare e raccontare. Ciò che ho fatto, inizialmente, è riascoltarli e analizzarli attraverso una amplificazione del segnale con un software. In questo modo essi divenivano significativi al mio ascolto: concentrando l'attenzione sui suoni in quanto tali essi divenivano oggetto di un «reduced listening» (*ivi*).

Già durante il lavoro sul terreno avevo notato che mentre nelle fasi preliminari si chiacchierava informalmente, l'accensione della telecamera per la registrazione del codice – che non riprendeva il nostro interlocutore – producesse quasi sempre un momento di silenzio. A questo faceva seguito spesso un altro momento di pausa alla riaccensione della telecamera che permetteva al contesto sonoro di fondo di emergere e di essere, in un ascolto differito, intelligibile. Di tutto ciò, infatti, è restata traccia nelle registrazioni¹⁰. A partire da questa analisi ho ampliato lo spettro dell'ascolto ai "silenzii" che affiorano durante il corso dell'intervista. Muovendo da un ascolto attento di suoni in quanto tali (*reduced listening*), il mio ascolto ambiva a trasformare la curiosità sulla causa di quei suoni (*causal listening*) in una postura che li vedesse come elementi semanticamente significativi (*semantic listening*).

Mutuando l'ormai classica terminologia di Schafer (1977: 9) la *keynote sound* (in italiano "tonica"), ovvero l'insieme di suoni di fondo che delincono l'ambiente in cui vive un dato gruppo di individui, nel nostro caso è programmaticamente limitata dal contesto in cui si svolge l'intervista e dall'apparato tecnico utilizzato per registrare la voce dell'interlocutore. Un "silenzio" pianificato che tende a ridurre al minimo il carattere ubiquo e inconscio del suono di fondo: si chiudono le finestre perché non si senta il traffico, ci si posiziona in un luogo il più possibile silenzioso e tranquillo. Due tipi di suono contribuiscono al prodursi di questa tonica nel *setting* delle mie interviste minerarie: elementi esterni e interni all'abitazione. Nel primo caso si tratta fondamentalmente di rumori di uccelli, automobili, frammenti di dialogo e, spesso più in lontananza, rumori di mezzi agricoli. Nel secondo caso lo spettro di suoni è molto più variegato e molteplice.

Ad arricchire il rumore di fondo dell'intervista etnografica contribuiscono poi una serie di segnali sonori, forse non propriamente ascrivibili a questa seconda categoria di suoni (*sound signals*) individuata da Schafer. Sono "segnali" il cui livello di ascolto cosciente dipende fortemente dalla acclimatazione uditiva del soggetto. Essi hanno talvolta natura continua – ad esempio il rumore di fondo generato da apparecchi elettronici, anche quando spenti –

10. Lungi dall'essere un processo "neutro" di acquisizione della realtà sonora di un dato luogo in un dato tempo, la registrazione è una operazione che delimita e "ferma" nel tempo uno spazio percettivo. Lo sviluppo tecnologico ha portato a operazioni che tendono sempre più a modificare e controllare il suono in fase di post-produzione, da un lato per "restituire" uno stimolo sonoro quanto più "fedele" possibile all'originale, dall'altro per ampliare il più possibile la sua manipolabilità a posteriori (cfr. Feld *et al.* 2004).

o ritmico/ciclica – un caso quasi onnipresente nei set delle interviste etnografiche che abbiamo compiuto è quello dell’orologio da muro. Essi si caratterizzano per un grado di tollerabilità maggiore rispetto ad altri elementi sonori avvertiti come disturbanti per la performance narrativa – ad esempio il rumore di televisori o radio in luoghi attigui a quelli dove si svolge l’intervista. A questi si aggiunge il suono prodotto dal motore della videocamera¹¹, un segnale costante, seppure ridotto dalla presenza di particolari accorgimenti tecnici come la posizione del microfono.

I contesti di produzione delle interviste lasciano emergere, talvolta in maniera casuale e invasiva (e anche qui il *setting* dell’intervista è programmaticamente tendente alla riduzione di questi “disturbi”), la presenza di relazioni specifiche (coniugi, figli, nipoti, amici) o oggetti che arricchiscono le informazioni verbali e visive. Il chiacchiericcio più o meno intenso in contesti prossimi a quello della performance narrativa, l’irruzione di soggetti nel luogo e la loro partecipazione passiva può non solo orientare e influenzare la performance autobiografica ma può anche arricchirne il contesto sonoro.

I silenzi descritti non sono, tuttavia, soltanto un fondale entro cui si costituiscono le esperienze sonore coscienti e significative. Essi sono saturi di segnali che potremmo dire auditivamente “incorporati”, che agiscono sul soggetto a prescindere dal livello di consapevolezza immediato che ha di essi.

Eric Laurier, Angus Whyte e Kathy Buckner hanno notato come il rumore di fondo «is [...] a mighty broad brush stroke over the pre-reflectively audible and orientational phenomena of social and spatial life» (Laurier *et al.* 2001: 220). Perché si “faccia silenzio”, nel contesto delle interviste etnografiche che qui prendo in esame, è necessario non solo che cessino gli elementi significanti e coscienti di disturbo (ad esempio le voci) ma anche che ci sia una condivisione o una negoziazione di che cosa viene messo sullo sfondo – e dunque di come si costruisca il silenzio.

Proprio nella misura in cui riusciamo a ignorare il sonoro più ovvio di un contesto culturale in cui lavoriamo, riusciamo ad acclimatarci uditivamente, ad addomesticare l’orecchio sui suoni e le voci che più ci interessano. Il richiamo di un suono domestico e ovvio, infatti, è dato proprio dalla mancanza. Un emigrato in città, al ritorno in campagna, sente un suono di casa proprio perché avverte lo iato tra la sua esperienza uditiva urbana e una tonica

11. Le interviste sono state riprese con una videocamera a nastri mini-dv.

che aveva imparato, sin dai processi di socializzazione primaria, a ignorare. Non è un caso che le riflessioni sul carattere “identitario” di un dato *sound-scape* inizino proprio quando questo va a scomparire. Dunque l’acclimatazione uditiva è prima di tutto una capacità di ignorare determinati suoni¹² e di ascoltarne altri e i “silenzi” hanno una estrema variabilità.

Talvolta l’acclimatazione uditiva al rumore di fondo può assumere degli aspetti paradossali e totalizzanti. Ciò avviene quando “il silenzio” diviene una condizione ecologica, come nelle tundre siberiane (Rethmann 2007: 43-46) o parte di una disciplina di vita (Sbardella 2010, 2015), caso limite delle forme di comunicazione (Sbardella 2012). La condizione estrema, in questo caso, è quella della sordità. Qui l’abbattimento dello scarto tra suono significativo e contesto sonoro di significazione, tra suono o voce e “silenzio”, è totale. Tutti i suoni prodotti giacciono su uno sfondo indistinto del silenzio di contesto che è anche, per i sordi, il silenzio in generale. Nell’incontro etnografico con gli udenti essi emergono nel silenzio dato dall’assenza di voci. I sordi, producono dei suoni che sono consapevoli avere un significato per gli udenti. Questi suoni, tuttavia, non hanno un contesto sonoro di significazione per chi li produce, sono “non udibili” come gli altri. In questo caso, dunque, il processo di immersione sonora in un contesto da parte di un etnografo, l’acclimatazione sonora che porta a ignorare determinate fonti per concentrare l’attenzione su altre, dovrebbe portare alla cancellazione di tutti gli elementi sonori del contesto da parte dell’antropologo udente. Estremizzando, mettersi nei panni del nativo significherebbe, in una certa misura, imparare a non sentire nulla¹³.

Presenterò qui un tentativo di integrare la trascrizione delle parole dell’anziano minatore e una descrizione dell’incontro etnografico, centrata non solo sulle interazioni tra i soggetti presenti ma anche sul contesto sonoro che emerge dall’ascolto e dalla visione differita della registrazione audio-

12. Un esempio di quanto intensa possa essere la capacità di ignorare un suono, persino un suono “prodotto” e percepito soltanto nel corpo, è data dalle terapie di alcune patologie uditive come gli acufeni (una fastidiosa e continua percezione sonora in assenza di stimolo). Alcune delle pratiche terapeutiche (nello specifico la *Progressive Audiologic Tinnitus Management* e la *Acoustic Desensitization Protocol*) si basano sul rapporto tra suono – in questo caso l’acufene – e rumore di fondo e sono finalizzate non tanto e non solo alla scomparsa del sintomo, quanto alla desensibilizzazione, ovvero alla sua messa sullo sfondo. Si vedano Fioretti 2010; Del Bo 2009: 127-262.

13. Per una etnografica delle politiche e pratiche della sordità si veda Loce-Mandes 2015.

visiva¹⁴. Rivedere il girato in un contesto altro, distante nel tempo e nello spazio da quello dell'incontro etnografico, consente di concentrare (e ricentrare) l'attenzione su elementi visivi e auditivi non presi in considerazione. Da questo punto di vista l'artefatto filmico offre una possibilità di analisi "aumentata" dalla co-presenza di audio e video. Come ha notato David MacDougall (2006: 49-56) questa co-presenza permette di muoversi oltre la pratica simbolizzata e lineare della "descrizione" etnografica («description») e si configura più come una "raffigurazione" («depiction») che tiene insieme diversi ambiti di non detto (o non visto) e di implicito. Nel cinema la simultaneità va ben oltre la co-presenza dei due sensi e si pone anche come presenza di diversi "piani" all'interno visuale e dell'uditivo. Questo presenta necessariamente delle "gerarchie" che vengono prodotte già a partire dalla scelta tecnica dei diversi metodi di registrazione dell'audio. La visione e l'ascolto differito permettono di elaborare nuovi orizzonti di senso, tracciare connessioni tra gli impliciti presenti nella raffigurazione filmica. Il passaggio da un *medium* multileare e simultaneo come il film alla scrittura etnografica produce, da questo punto di vista, contraddizioni. L'utilizzo della descrizione del sonoro di fondo, se non risolve queste contraddizioni, permette di ampliare verso la direzione della multisensorialità la descrizione lineare dell'articolo etnografico.

L'intervista oggetto di questo articolo si svolge all'interno di un contesto auditivamente (più o meno) controllato: la sede di un patronato sindacale, in quel momento chiusa al pubblico. Sono presenti tre antropologi¹⁵, un vecchio compagno del protagonista e Giovanni, minatore di 69 anni. Se il compito semi-direttivo del dialogo e l'uso della camera ricadevano soprattutto sulle mie spalle, la presenza dei due colleghi contribuiva a costruire un setting complesso al di là della variabilità e interscambiabilità dei ruoli. Tutti faceva-

14. Molte riflessioni sono state prodotte in antropologia a proposito della trascrizione come fondamentale metodo analitico (Cfr. Ochs 1979), fino a considerarlo il vero e proprio "documento" prodotto nell'intervista (Clemente 2013). Alcuni antropologi hanno concentrato l'attenzione sulla modalità di trascrizione delle incertezze, delle pause e dei silenzi (Montgomery 2012). Il particolare uso che si fa in questo contesto della trascrizione delle parole di Giovanni e degli antropologi mi ha condotto a una forma trascrittiva semplificata: ho aggiunto soltanto i puntini di sospensione per indicare le incertezze del locutore. Le interiezioni e le incertezze sono qui rese all'interno della narrazione stessa e entrano a far parte della più generale descrizione del contesto sonoro.

15. La ricerca, commissionata dal Parco Geominerario Storico Ambientale della Sardegna al dipartimento di Filosofia e Teoria delle Scienze Umane dell'Università di Cagliari, si è svolta tra il 2008 e il 2009. Alle interviste hanno partecipato con me Marco Altea e Tatiana Parodi.

no domande e intervenivano ma principalmente era a me che si rivolgeva Giovanni. Le differenti competenze linguistiche (sardo “nativo” per me, buona competenza passiva per una collega e scarsa competenza per il terzo collega) contribuivano a produrre forme di *translanguaging*. Il protocollo di rilevazione prevede la videoripresa di una intervista semistrutturata (che durerà all’incirca tre ore), sul modello delle “storie di vita”, guidata parzialmente da un temario. L’audio dell’intervista viene preso attraverso un microfono sistemato sul colletto della camicia di Giovanni, cosa che permetterà di registrare un sonoro molto prossimo al locutore ma allo stesso tempo di registrare molti dei suoni del suo corpo e, nei momenti di pausa, del contesto in cui si svolge l’intervista.

Un’etnografia col rumore di fondo

Incontro Giovanni per la prima volta nel pomeriggio di una gelida giornata di febbraio a Gonnessa, villaggio minerario del Sulcis, nella Sardegna sud occidentale. Una lunga telefonata, nei giorni precedenti, mi aveva permesso di sapere qualcosa di più preciso sulla sua storia e sulla sua carriera mineraria. Giovanni è figlio e nipote di minatori, nato e cresciuto in un villaggio a bocca di miniera, San Giovanni, nei pressi di Iglesias. A metà degli anni Cinquanta, poco più che bambino, ha fatto le sue prime esperienze intermittenti nei cantieri minerari, per poi rientrare stabilmente alla fine del decennio e svolgere, per quasi tutta la sua trentennale carriera lavorativa, la mansione di perforatore. In questo periodo ha fatto attività sindacale e partecipato costantemente alle vertenze e alle lotte del bacino minerario del sulcis.

Mi dice che non vuole fare l’intervista a casa e mi chiede di recarci alla sede del patronato sindacale dove lavora. «Mi raccomando, non scrivere che sono un ex minatore, che uno è minatore per tutta la vita». Ci accompagna un suo vecchio collega, anche lui attivo nel sindacato dei pensionati. Quando accendo la telecamera chiedo di presentarsi: «sono Giovanni e sono nato nella miniera di San Giovanni», quasi a sottolineare l’immersione totale in quel mondo, “dentro” e non “presso” il quale si nasce, si vive e talvolta si muore¹⁶.

Nella fase iniziale, l’intervista segue abbastanza fedelmente il temario previsto dal protocollo di ricerca e sul quale buttavo uno sguardo con i miei colleghi, suscitando l’ilarità del nostro interlocutore: «m’esta nau ca depe-mus ciacciarai e ‘ndi ses beniu a paperalla!»¹⁷. L’infanzia, la vita lavorativa del padre, le prime sensazioni e i primi ricordi del mondo minerario, l’ingresso

16. Una retorica, questa, che riguarda soprattutto i minatori nati nei villaggi “a bocca di miniera”. Si veda Bachis 2013.

17. «Mi avevi detto che avremmo fatto una chiacchierata e sei arrivato con le carte!».

in miniera e le varie mansioni si dipanavano nel suo racconto in maniera abbastanza prevedibile, senza grandi scossoni emotivi e orientate da un orgoglio del lavoro minerario da un lato e del «noi minatori» che spesso fa da basso continuo (non senza una certa tendenza alla ricostruzione “epica”) alla memoria degli anziani lavoratori (Atzeni 2007: 55-113). Il *translanguaging* tra sardo e italiano, favorito dal riconoscimento di due miei colleghi come “italofoni”, favorisce una variazione di registri, nella narrazione, che lega la lingua locale alle voci dei minatori e quella italiana alla controparte. In realtà questo schema si rompe nelle fase più concitate delle narrazioni dei conflitti di miniera, dove si riscontra una prevalenza dell’italiano.

Quando passiamo alla ricostruzione della catena operativa del suo lavoro da manovale e poi da perforatore, Giovanni si intrattiene per lungo tempo sulla descrizione del cottimo adottata nelle miniere del gruppo Pertusola¹⁸ e delle forme specifiche con cui veniva applicato e negoziato. Un lungo racconto, sospeso tra la memoria familiare e la tradizione orale di miniera, esplora le vicende che avevano portato, nel 1949, alla stipula del Patto Aziendale¹⁹, una sconfitta percepita come epocale dalle maestranze minerarie.

Giovanni inizia a lavorare in miniera pochi mesi prima dell’inizio di una lunga occupazione dei cantieri, che porterà alla revoca del patto, alla modulazione (se non liquidazione) del cottimo e alla cacciata del direttore. Quegli eventi, anche nei racconti di altri minatori (Ruju 2008), si caricano di forti valenze simboliche. È in questa fase del racconto che si moltiplicano le pause, che Giovanni si commuove spesso e che il suo narrare subisce un cambio di registro, rispetto all’uso molto generoso del linguaggio politico-sindacale adottato nelle parti precedenti dell’intervista.

La lotta viene descritta come una vertenza «di tutto il popolo sardo», durante la quale si è sentita la «solidarietà di tutta la Sardegna».

Siccome la miniera l’avevamo in mano noi, abbiamo garantito l’educazione delle acque, la manutenzione ai pozzi, alla macchina di estrazione, diciamo... [...] “Se noi perdiamo quella lotta, noi non rispondiamo più delle nostre azioni”. *Arrogas tottu, boliat nai cussu*²⁰. Nei fornelli... Tutto... Se voi vi permettete di rovinare noi, noi roviniamo a voi. [...] Abbiamo avuto dei momenti tragici. [...] Dentro, specialmente i minatori anziani, volevano che quella battaglia che stavamo facendo in quel momento, si sentisse all’esterno, che se ne parlasse....

18. Il particolare tipo di cottimo adottato all’interno delle miniere Pertusola, una multinazionale estrattiva, e nella maggior parte delle miniere sarde è stato il Bedaux. Si veda Rolandi 1985.

19. Il patto aziendale riconfigurava l’organizzazione della produzione con una decisa riduzione del potere dei minatori e un aggravio della loro condizione economica e lavorativa.

20. «Distruggiamo tutto, voleva dire questo».

Il racconto procede piuttosto spedito fino a quando Giovanni si sofferma su un episodio specifico: l'intervento nella vertenza del prefetto di Cagliari, mosso dal ricovero di due minatori che, con molti altri colleghi, avevano iniziato uno sciopero della fame. I due lavoratori vennero tradotti all'esterno della miniera e ricoverati nell'ospedale locale: «Al momento che gli dovevano dare da mangiare, rifiutarono il cibo».

Arrivati a questo punto del racconto Giovanni si ferma. Di qui in avanti tutta l'esposizione è costellata di silenzi, anche di lunga durata, fino alla interruzione della registrazione da parte mia.

Gli elementi sonori di fondo che emergono durante questi silenzi sono di due tipi: di natura ambientale e di natura corporea. Il ticchettio dell'orologio appeso alla parete della sede del patronato sindacale segna ogni dieci secondi una sorta di scansione ritmica nel rumore di fondo che diventa abbastanza evidente quando i silenzi tendono a divenire più frequenti e ad allungarsi. Viene amplificato dal riverbero generato dalla stanza, quasi spoglia, e compone un quadro di contesto "epico": ogni silenzio di Giovanni, da qui alla fine dell'intervista, è scandito dal rollio dell'orologio che fornisce una sorta di basso continuo dei suoni prodotti dal corpo.

Giovanni tira su col naso e deglutisce. Lo sfregare secco del maglione sulla scrivania restituisce una eco dei movimenti a scatto. Tutto ciò rende evidente, sonoramente, la sua commozione. Spengo la camera. Il tempo sospeso dell'assenza di registrazione permette una ricomposizione del posizionamento delle persone presenti. Giovanni sembra ritrovare in questa pausa la «postura del ricordante» (Clemente 1999), si posiziona come un soggetto che deve raccontare una storia propria ma anche collettiva. Una collettività che, proprio nella emozione indotta dal racconto, sembra a questo punto ricomprendere anche chi lo ascolta.

La registrazione riprende con qualche secondo di silenzio, durante il quale si sente Giovanni che tira su col naso. Ricomincia il racconto dello sciopero della fame. «Stavo dicendo...». Le frasi sono brevi e intervallate da silenzi. Inspira a scatti e tira su col naso. Comincia a farsi sentire il cigolio sordo della poltrona girevole e, più intensamente, l'andamento delle braccia sulla scrivania.

Giovanni continua il racconto dei due minatori ricoverati in ospedale che proseguivano lo sciopero della fame. «E dissero: "no, noi non mangiamo... perché anche i nostri compagni in miniera non mangiano"». Tace per quindici secondi. È una delle pause più lunghe dell'intervista, una di quelle che producono *l'horror vacui* e sembrano aumentare la tensione verso una do-

manda da parte mia. Il rollio dell'orologio si ripete due volte, riempiendo il silenzio alla fine della frase e a metà della pausa. Si sente il crepitare secco e corto del mento sul colletto del maglione, con due scatti, uno più lungo e uno più corto, una espirazione secca e poi, sul rollio dell'orologio, la bocca che si apre, con un suono che rivela una certa secchezza delle fauci. Giovanni tira su col naso, una prima e una seconda volta, sulla coda del rollio. La bocca si apre ancora una volta, e si sente la deglutizione. Inspira con la bocca, in direzione del microfono, e si blocca a metà, producendo un leggero schiacciare della lingua sul palato e sui denti. Riprende il fiato con la bocca e continua il racconto. «Quella fu la molla che fece scattare le autorità... preoccupate».

Alla fine della frase Giovanni lascia passare qualche secondo e il campo sonoro si riempie, quasi fino alla distorsione, del suo mento che sfrega sul microfono, del suo inspirare col naso e del rumore del fazzoletto con il quale si asciuga gli occhi. Riprende la narrazione con una descrizione della visita dell'incontro col prefetto di Cagliari durante l'occupazione. Intervengo per chiedere chiarimenti sul luogo dell'incontro – una delle gallerie occupate – e questo intervento sembra stemperare il clima di commozione. Il racconto si fa momentaneamente più spedito e più ricco di particolari. «Scese giù ai pozzi, dove eravamo noi, al Contatto²¹, al meno cento... e ci trovò lì».

Durante la prima breve pausa emerge un altro marcatore sonoro, quasi in corrispondenza col rollio dell'orologio. Il compagno di lavoro di Giovanni, presente durante l'intervista, tira su col naso, segnalando sonoramente anche lui uno stato di commozione generato dal ricordo.

Giovanni espone le ragioni del prefetto e quelle degli operai. Le pause cominciano a farsi meno frequenti e con esse l'emergere dei rumori di fondo e la loro intelligibilità. Da un registro narrativo più informale si passa con più frequenza all'uso di locuzioni del linguaggio burocratico e sindacale.

[Il prefetto disse] “state tranquilli... Però, fate il favore, andatevene da qui..”.
“No...”. Noi prendemmo atto di quello che il prefetto voleva fare... e abbiamo creduto in lui.

Nella pausa che segue il ritmo del respiro emerge più regolarmente; al rollio dell'orologio si aggiunge il rumore del motore di una motocicletta che passa nella strada dirimpetto alla sede sindacale. Il racconto prosegue con una narrazione piuttosto secca della vertenza, con un linguaggio più aderente al lessico delle trattative, costellato di riferimenti puntuali agli assessori in carica, alle prese di posizione e accompagnato da locuzioni come «prendere atto», «aprire un varco», «definire un accordo». La cacciata del direttore delle

21. Contatto è uno dei cantieri della miniera di San Giovanni.

miniere, viene liquidata in pochi secondi, ma utilizzando ancora una volta la formula burocratica presente nel Codice Minerario: «venne dichiarato persona non grata». Successivamente con un ritmo più incalzante, Giovanni passa alla descrizione dei termini dell'accordo, dei risultati che quella occupazione aveva conseguito.

Quell'accordo diede la possibilità a noi di uscire da quel famoso Patto Aziendale, di avere anche la possibilità economica di un qualcosa di più consistente. Avevamo stipulato un cosiddetto premio di produzione, che non avevamo. Avevamo avuto, finalmente l'interesse dell'azienda affinché i lavoratori in miniera, quelli che lavoravano all'interno, avessero gli indumenti, gli stivali, avessero tutto quello che prima non avevamo. Quindi si aprì una bella cosa.

Qui una breve pausa anticipa un tono di voce decisamente più stentoreo, quasi declamatorio, puntellato da suoni del corpo che fanno quasi da contrappunto al racconto, con il rollio dell'orologio, immerso nell'eco della stanza spoglia.

Quando la sera... dico "la sera"... era di notte... i nostri compagni della commissione interna rientrarono da Roma, ci esposero la cosa... Però prima erano passati a Cagliari... Però c'era anche l'Assessore all'Industria [della Regione Autonoma della Sardegna]. L'Assessore all'industria era al corrente, perché c'era, della cosa... E quindi ha consegnato una bandiera...

Qui la narrazione si interrompe per pochi secondi: il mento che sfrega sul colletto della camicia e il rumore della deglutizione, seguito da un breve stacco delle labbra anticipano la frase, pronunciata con uno sguardo diretto verso l'intervistatore: «la bandiera sarda, eh...». Un lungo fiato precede la seconda parte della frase: «e l'ha data alla nostra commissione interna». Giovanni tira su col naso e trattiene il respiro, espirando lentamente. La deglutizione riempie il campo sonoro incrociandosi con il rollio dell'orologio da muro. Prende fiato e continua il racconto: «Facemmo questa riunione... erano le due di notte». Un'altra pausa si riempie di suoni in contrappunto: lo strusciare delle dita sulla barba di qualche giorno, il tirare su col naso del compagno di lotta di Giovanni e il rollio dell'orologio: «Ci spiegarono le cose... E noi, alle quattro, le cinque del mattino [...]» Una lunga deglutizione anticipa il verbo che chiude la frase: «uscimmo». La pausa che segue si riempie del rollio dell'orologio, lasciando il tempo ancora per una frase: «finimmo quella famosa lotta».

Il periodo che segue è punteggiato da silenzi, piccole interruzioni, e una ancor più evidente commozione di Giovanni. «Quella bandiera che ci aveva dato, la mettemmo... in un palo... alto... a significare che quella...» Giovanni deglutisce profondamente. La voce quasi gli si rompe dalla commozione:

«[che quella] era una vittoria dei sardi». Qui segue una delle pause più lunghe della narrazione dello sciopero. Si apre con un rollio dell'orologio, seguito dallo sfregare delle dita di Giovanni sulla barba, uno schioccare della bocca che rivela la secchezza delle fauci e una lunga deglutizione. Il tutto è contrappuntato dai rumori prodotti dal compagno di Giovanni. È questo un secondo momento di forte emozione da parte del mio interlocutore che potrebbe portarmi a spegnere la camera per provare a riacquisire una narrazione ordinata dei fatti. Cerco invece di ripartire da una domanda che interrompe la pausa: «ma... con questo accordo di Roma c'è stata la possibilità anche del rientro dei sindacati dentro...». Giovanni fa cenno di attendere con la mano. Sembra un gesto di intesa sul recupero di una narrazione degli eventi, un modo per farmi capire che intende riacquisire il controllo. Estrae dalla tasca un fazzoletto e si asciuga gli occhi. Il campo sonoro si satura di suoni forti: lo strusciare del cotone sulla pelle, il tirare su col naso e la capsula microfonica che sfrega sul maglione. Il racconto prosegue ignorando la mia richiesta di chiarimento.

Noi abbiamo finito... le quattro, le cinque del mattino... Noi, la mattina presto, verso le sei e mezzo, le sette... Perché era estate, eravamo a fine agosto... Tutti insieme, il gruppo Pertusola, ci siamo incamminati a Iglesias.

Una lunga pausa, con qualche esitazione precede la fase successiva, il racconto del corteo nel capoluogo minerario. Il rollio dell'orologio fa da sfondo ad un lungo sorbire col naso da parte di Giovanni. «Fu una... come si dice...» Una esitazione lascia emergere una deglutizione più profonda da parte di Giovanni e numerosi schiocchi della bocca che precedono la frase successiva, una lunga pausa, riempita dal rollio dell'orologio e dalla deglutizione di Giovanni anticipa un tentativo di dare ordine alle parole: «fummo accolti...». Il suono del battere delle nocche sul tavolo viene amplificato dalla stanza, preceduto di poco dallo sbattere più sordo della sua mano sulla gamba: «[fummo accolti] con tanti applausi». Un forte colpo di tosse del compagno di Giovanni riempie il vuoto che lasciano le sue ultime parole, i rumori della bocca secca anticipano una lunga inspirazione, contornata dal battere delle labbra che anticipa la frase successiva: «la gente che ci faceva ala...». Qui Giovanni si prende la seconda pausa più lunga di tutto il racconto. Si tratta di 13 secondi di non parlato che, più che segnalare una difficoltà del rammemorare e raccontare, vanno sostanzialmente a chiudere una narrazione per aprirne un'altra. Essi sono tuttavia segnati da una forte carica emotiva che emerge da questo lungo silenzio. Il rollio dell'orologio fa da sfondo ad una serie di micro-respiri, ritmici e molto ravvicinati, che precedono il tirare su col naso.

L'apertura della bocca genera un rumore della cavità orale più basso e profondo, dovuto all'ampia capienza che assume la bocca nell'atto di ispirare. La deglutizione successiva si staglia in un rumoreggiare di fondo dovuto al riposizionarsi del suo compagno. A questo punto, sullo sfondo del secondo rollo dell'orologio, emerge forte una inspirazione dal naso prima e dalla bocca poi, fermata a metà, seguita da una deglutizione e da numerosi rumori della cavità orale, prodotti dallo sfregare della lingua sui denti e sulle guance. La bocca si chiude e produce un suono sordo. La sua apertura è già l'inizio di un altro racconto, di un altro tempo, di un altro modo di stare in miniera: «Dopo questa vittoria cominciammo a vedere i primi risultati».

È come se si fosse prodotto un punto che rompe la fase di ricordo commosso, nel quale a dominare il contesto sonoro di fondo erano i corpi, per aprire una fase più ragionata, forse anche più silente, durante la quale si traggono le conclusioni politiche, anche in termini più generali, territoriali e nazionali, di quella battaglia. Rompe una tensione che ormai è non soltanto di Giovanni e del suo compagno di lotte, ma anche nostra. Contribuisce a riprendere un controllo tanto di chi parla quanto di chi ascolta. È la fase del racconto in cui dominano nuovamente le locuzioni sindacali, il fraseggiare politico, il bilancio di una fase di lotta a partire da una sua valutazione di ordine generale. Lo spazio concesso ai silenzi va irrimediabilmente a concludersi.

Conclusioni

Muovendo dalla proposta di Herzfeld per una «risensibilizzazione della disciplina» (Herzfeld 2006: 297) a partire dalla messa in questione della vista come senso unico collettore dell'interpretazione e della pratica antropologica abbiamo cercato di far emergere il contesto sonoro di una intervista etnografica come elemento per accrescere il livello d'analisi dei contenuti dell'intervista stessa. La provocazione di Cage sul fascino dei suoni d'ambiente, siano essi una sala da concerto o il setting di una intervista in profondità, consente di spostare l'attenzione dalla voce dell'interlocutore all'insieme dello suono che udiamo (ma ascoltiamo selettivamente) quando dialoghiamo sul campo. In questo senso l'artefatto filmico preso in esame ha consentito, attraverso una visione e un ascolto differito, di sfruttare la "depiction" che caratterizza l'uso della camera in un contesto di campo al fine di far emergere scarti e interconnessioni tra la performance orale nella situazione di enunciazione, la produzione della storia di vita attraverso la registrazione e il processo di scrittura dell'antropologo. L'assumere come oggetto

d'analisi l'intero spettro sonoro ricavabile dal «silenzio pieno di rumore» che riempie le pause del racconto commosso di Giovanni ha permesso di leggere la sua narrazione al di là della semplice trascrizione dettagliata o della sua descrizione come incontro etnografico. Il “silenzio” delle pause della sua narrazione è emerso come elemento ricco di significato non solo nella misura in cui apre alla interpretazione della noncomunicazione, della omissione o delle emozioni del vecchio minatore, ma come elemento che rappresenta un basso continuo e un contrappunto, co-costruito dai presenti, a ciò che lui ci ha raccontato, parte integrante dell'esperienza etnografica di ascoltare e riascoltare il suo racconto: provare a «dare senso all'etnografia dei sensi» attraverso una integrazione della attenzione per “gli altri sensi” all'interno di qualsiasi contesto di ricerca.

REIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Affergan, Francis, 1991 [1987], *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia.
- Agar, Michael, 1980, Stories, background knowledge and themes: Problems in the analysis of life history narrative, *American Ethnologist*, 7, 2: 223-239.
- Angrosino, Michael V., 1989, *Documents of interaction. Biography, autobiography, and life history in social science perspective*, Gainesville, University Press of Florida.
- Angrosino, Michael V., 2007, Conducting a life history interview, in *Doing cultural anthropology. Projects for ethnographic data collection*, Michael Angrosino, ed, Long Grove, Waveland Press: 33-45.
- Atzeni, Paola, 2007, *Tra il dire e il fare. Cultura materiale della gente di miniera in Sardegna*, Cagliari, CUEC.
- Bachis, Francesco, 2013, Le scarpe, il mare, la miniera: Note sui conflitti nelle storie di vita di minatori della Sardegna sud occidentale, *Il de Martino*, 22-23: 147-161.
- Barbash, Ilisa, Lucien Taylor, 1997, *Cross-cultural filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Los Angeles, University of California Press.
- Basso, Keith H., 1970, "To give up on words": Silence in Western Apache culture, *Southwestern Journal of Anthropology*, 26, 3: 213-230.
- Bernard, H. Russel, 2011, *Research methods in anthropology. Qualitative and quantitative approaches*, Plymouth, Alta Mira Press.
- Blommaert, Jan, Dong Jie, 2010, *Ethnographic fieldwork. A beginner's guide*, Bristol, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters.
- Cage, John, 1961, *Silence. Lectures and wrting by John Cage*, Hanover, University press of New England.
- Cage, John, 1977 [1976], *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Milano, Multhipla Edizioni.
- Cage, John, 1979, *Empty words. Writings '73-'78*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Cage, John, 2012, *4'33"*. *John Cage centennial edition*, Frankfurt, Peters.
- Chion, Michel, 1994, *Audio-vision. Sound on screen*, New York, Columbia University Press.
- Classen, Constance, 1990, Sweet colors, fragrant songs: Sensory models of the Andes and the Amazon, *American Ethnologist*, 17, 4: 722-735.
- Classen, Constance, 1993, *Worlds of sense. Exploring the senses in history and across cultures*, New York, Routledge.
- Clemente, Pietro, 1999, La postura del ricordante: Memorie, generazioni, storie della vita e un antropologo che si racconta, *L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, 2: 65-96.

- Clemente, Pietro, 2013, *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pisa, Pacini.
- Crapanzano, Vincent, 1984, Life histories, *American Anthropologist*, 86:953-960.
- Dahlhaus, Carl, 1990 [1980], *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia.
- De France, Claudine, 1979, Corps, matière et rite dans le film ethnographique, in *Pour une anthropologie visuelle*, Claudine de France, ed, Paris, Mouton: 139-163.
- Del Bo, Luca, a cura di, 2012, *Acufeni. Cause, diagnosi, terapie*, Milano, Nuove Tecniche.
- Duranti, Alessandro, 2007, *Etnopragmatica. La forza nel parlare*, Roma, Carocci.
- Duranti, Alessandro, 2009, L'oralité avec impertinence: Ambivalence par rapport à l'écrit chez les orateurs samoans et les musiciens de jazz américains, *L'homme*, 189:23-48.
- Duranti, Alessandro, 2015, *The anthropology of intentions. Language in a world of others*, Cambridge, Cambridge university press.
- Duranti, Alessandro, Kenny Burrell, 2004, Jazz improvisation: A Search for hidden harmonies and a unique self, *Ricerche di Psicologia*, 3: 71-101.
- Fabian, Johannes, 2000, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- Feld, Steven, 1984, Sound structure as social structure, *Ethnomusicology*, 28, 3: 383-409.
- Feld, Steven, 1987, Dialogic editing: Interpreting how Kaluli read sound and sentiment, *Cultural Anthropology*, 2, 2: 190-210.
- Feld, Steven, 2009 [1990], *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Milano, Il Saggiatore.
- Feld, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Porcello, David Samuels, 2004, Vocal anthropology: From the music of language to the language of song, *A companion to linguistic anthropology*, Alessandro Duranti, ed, Oxford, Blackwell: 321-345.
- Fernandez, James W., 2006, Silences of the field, in *Silence. The currency of power*, Maria Luisa Achino-Loeb, ed, New York, Berghahn Books: 158-173.
- Fioretti, Alessandra Barbara, 2010, Nuovi orientamenti nel trattamento degli acufeni, *Ambrotos*, s.n., www.ambrotos.it/attachments/article/116/articoloacufeni.pdf, consultato il 31 ottobre 2014.
- Fronzi, Giacomo, a cura di, 2012, *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Udine Mimesis.
- Gann, Kyle, 2013, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, New Haven, London, Yale University Press.
- Geisler, Élise, 2013, Du "soundscape" au paysage sonore, *Métropolitiques*, s.n., www-metropolitiques.eu/Du-soundscape-au-paysage-sonore.html, consultato il 10 gennaio 2015.

- Geraci, Toni, 2004, Inquinamento acustico, consumismo e musica di sottofondo, in *Musica urbana. Il problema dell'inquinamento musicale*, Carla Cuomo, a cura di. Bologna, Clueb: 225-236.
- Gonseth, Marc-Olivier, Nadja Maillard, 1987, L'approche Biographique en ethnologie: Points de vue critiques, in *Histoires de vie: Approche pluridisciplinaire*, Françoise Héritier-Augé, ed, Neuchatel, Editions de l'Institut d'ethnologie: 5-46.
- Goodwin, Charles, 1982, *Conversational organization. Interaction between speakers and hearers*, New York, Academic press.
- Goodwin, Charles, John Heritage, 1990, Conversational analysis, *Annual Review of Anthropology*, 19: 283-307.
- Herzfeld, Michael, 2006 [2001], *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nella società*, Firenze, SEID.
- Hovi, Tuija, 2016, Self-fulfilling words and topics not to be touched upon: Noncommunication in Neo-Charismatic rhetoric, *Ethnologia Europea*, 46, 2: 44-57.
- Howes, David, 2004, *Empire of the senses. The sensual culture reader*, Oxford, Berg.
- Jacoby, Sally, Elinor Ochs, 1995, Co-construction: An introduction, *Research on Language and Social Interaction*, 28, 3: 171-183.
- Koosa, Piret, 2016, Evangelical silence in a Komi village, *Ethnologia Europea*, 46, 2: 58-73.
- Kostelanetz, Richard, ed, 2003, *Conversing with Cage*, 2nd ed, New York – London, Routledge.
- Laurier, Eric, Angus Whyte, Kathy Buckner, 2001, An ethnography of a neighbourhood café: Informality, table arrangements and background noise, *Journal of Mundane Behavior*, 2, 2: 195-232.
- Le Breton, David, 2007 [2006], *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina.
- Loce-Mandes, Fabrizio, 2015, *Politiche e pratiche della sordità. Una ricerca antropologica su associazioni e enti per sordi nella regione Umbria*, Tesi di dottorato, ciclo XXVII, Università degli studi Perugia.
- MacDougall, David, 2006, *The corporeal image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton, Princeton university press.
- Marazzi, Antonio, 2010, *Antropologia dei sensi. Da Condillac alle neuroscienze*, Roma, Carocci.
- Marini, Giovanna, 1976, *I treni per Reggio Calabria*, LP, Milano, I dischi del sole.
- Matera, Vincenzo, a cura di, 2002, *Antropologia delle sensazioni*, Sezione tematica, *La ricerca folklorica*, 45.
- Méchin, Colette, Isabelle Bianquis, David Le Breton, 1998, *Anthropologie du sensoriel. Les sens dans tous les sens*, Paris, L'Harmattan.
- Montgomery, Anne, 2012, Difficult moments in ethnographic interview: Vulnerability, silence, rapport, in *The interview. An ethnographic approach*, Jonathan Skinner, ed, London, New York, ASA Monograph, Berg: 143-159.

- Ochs, Elinor. 1979, Transcription as theory, in *Developmental pragmatics*, Elinor Ochs, Bambi Schieffelin, eds, New York, Academic Press.
- Ong, Walter J., 1970, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino.
- Ong, Walter J., 1986 [1982], *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.
- Pink, Sarah, 2009, *Doing sensory ethnography*, Los Angeles, Sage,
- Poirier, Jean, Simone Clapier-Valladon, 1983, *Les récits de vie. Théorie et pratique*, Paris, PUF.
- Rethmann, Petra, 2007, On presence, in *Extraordinary Anthropology. Transformations in the Field*, Jean-Guy A. Goulet, Bruce Granville Miller, Johannes Fabian, eds, Lincoln, University of Nebraska press: 36-52.
- Ricci, Antonello, 2016, *Il secondo senso. Per un'antropologia dell'ascolto*, Milano, Franco Angeli.
- Rollandi, Maria Stella, 1985, Il sistema Bedaux nelle miniere sarde della Pertusola (1927-1935), *Studi storici*, 1: 69-106.
- Ronzon, Francesco, 2010, *Il rumore del mondo. Società, etnografia e paesaggi sonori*, Verona, QuiEdit.
- Ruju, Sandro, 2008, *I mondi minerari della Sardegna. Con dieci testimonianze orali*, Cagliari, Cuec.
- Sbardella, Francesca, 2010, Écouter, regarder, se taire: Dialoguer dans la clôture, *Terrain*, 54: 140-151.
- Sbardella, Francesca, 2012, Famiglia monastica: Costruzione di corpi e campi sonori, in *Famiglia Monastica. Prassi aggregative di isolamento*, Maria Chiara Giorda, Francesca Sbardella, a cura di, Bologna, Patron: 231-252.
- Sbardella, Francesca, 2015, *Abitare il silenzio. Un'antropologia in clausura*, Roma, Viella.
- Schafer, Raymond Murray, 1977, *The tuning of the world*, New York, Knopf.
- Schafer, Raymond Murray, 1994, *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Destiny Books.
- Seljamaa, Elo-Hanna, Pihla Maria Siim, 2016, Where silence takes us, if we listen to it, *Ethnologia Europea*, 46, 2: 5-13.
- Shultis, Christopher, 2013, *Silencing the sounded self. John Cage and the American experimental tradition*, Lebanon, University Press of New England.
- Siim, Pihla Maria, 2016, Family stories untold: Doing Family thought practices of silence, *Ethnologia Europea*, 46, 2: 74-90.
- Silverman, Kenneth 2010, *Begin again. A biography of John Cage*, New York, Alfred A. Knopf.
- Sparti, Davide, 2005, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino.

- Stoller, Paul, 1984, Sound in Songhay cultural experience, *American Ethnologist*, 11, 3: 559-570.
- Stoller, Paul, 1989, *The taste of ethnographic things. The senses in anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Tiragallo, Felice, 2013, *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*, Roma, Carocci.
- Van Dijk, Teun, 2011, *Discourse studies. A multidisciplinary introduction*, 2nd edition, London, Sage.
- Van Maanen, John 2011, *Tales of the field. On writing ethnography*, 2nd edition, Chicago, Chicago university press.
- Williams, Patrick, 2003 [1993], *Noi, non ne parliamo. I vivi e i morti tra i Mānuš*, Roma, CISU.

Francesco BACHIS, is post-doctoral research fellow at the University of Cagliari and teaches Cultural Anthropology and Ethnology at the University of Sassari. His research is focused on symbolic boundaries in migration from Morocco to Sardinia, and the processes of memory and heritage in the post-mining districts of South-West Sardinia. Among his publications: “Mobilities, boundaries, religions. Performing comparison in the Mediterranean” (with A. M. Pusceddu, *Journal of Mediterranean Studies*, 22, 2, 2013), *Storie di questo mondo. Percorsi di etnografia delle migrazioni* (co-editor, CISU, 2013), “Ambienti da risanare. Crisi, dismissioni, territorio nelle aree minerarie della Sardegna sud-occidentale” (*Antropologia*, 4, 1, 2017).

fbachis@gmail.com

This work is licensed under the Creative Commons © Francesco Bachis

Un silenzio pieno di rumori: Il contesto sonoro nella storia di vita di un minatore

2017 | ANUAC. VOL. 6, N° 2, DICEMBRE 2017: 245-270.

ISSN: 2239-625X – DOI: 10.7340/anuac2239-625X-3153

