



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica

Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2022 – Numero XXVI (1)

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Nicola Di Stefano (caporedattore)

Matteo Chiellino

Alessandro Decadi

Filippo Focosi

Marco Gatto

Domenico Passarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Torino

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertonani, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaelders, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

Sommario

Saggi

Il rumore nel suono (e nell'armonia). Riflessioni su un'intuizione di Jean-Jacques Rousseau

Alessandro Arbo

Il manifestarsi della musica. Osservazioni intorno all'estetica filosofica di Guenter Figal

Augusto Mazzoni

Intimità sonore. Lineamenti di una prossemica sonora

Elia Gonnella

Persecuzione e diaspora dei musicisti ebrei durante le leggi antisemite

Ludovica Fortunato

Il rumore nel suono (e nell'armonia).

Riflessioni su un'intuizione di

Jean-Jacques Rousseau

Alessandro Arbo

Abstract

Usually sound and noise, as well as harmony and noise, are mutually exclusive terms. In his polemic with Rameau, Rousseau challenges this opposition in principle and suggests that sound, noise, and harmony are more closely related than one might imagine. It is not just a matter of noting that harmony lends itself to the imitation of natural noises and that, in a broad sense, it is nothing more than noise (insofar as it is incapable of imitating the accents of the human voice); in more essential terms, Rousseau shows that in the sound produced by the vibration of a vibrating body — that is, in the very phenomenon on which Rameau had intended to base harmonic theory — there is already noise. By commenting on the Rousseauian text, this article aims to show in what sense this insight comes to be in line with the project of exploring the sound pursued by spectralists in the twentieth century. It also highlights in what sense Rousseau's insight cannot be considered as a true anticipation, being based on a more static (and typically eighteenth-century) conception of the musical object.

Keywords: Rousseau; Rameau; Noise; Imitation; Harmony; Spectral music.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

In genere suono e rumore, così come armonia e rumore, sono termini a esclusione reciproca. Nella sua polemica con Rameau, Rousseau mette in discussione questa opposizione di principio e suggerisce che suono, rumore e armonia sono più apparentati di quanto si possa immaginare. Non si tratta solo di rilevare che l'armonia si presta all'imitazione dei rumori naturali e che, in un senso lato, non è altro che rumore, in quanto incapace d'imitare gli accenti della voce umana; in termini più essenziali, Rousseau mostra che nel suono prodotto dalla vibrazione di un corpo vibrante — cioè proprio nel fenomeno sul quale Rameau aveva inteso fondare la teoria armonica — c'è già del rumore. Commentando il testo rousseauiano, questo articolo intende mostrare in che senso questa intuizione viene a trovarsi in linea con il progetto di esplorazione della materia sonora perseguito dagli spettralisti nel Novecento; ma evidenzia anche in che senso questa intuizione non può essere considerata come una vera e propria anticipazione, fondandosi su una concezione più statica (e tipicamente settecentesca) dell'oggetto musicale.

Parole chiave: Rousseau; Rameau; Rumore; Imitazione; Armonia; Musica spettrale.

1. Introduzione

In genere suono e rumore, così come armonia e rumore, sono termini a esclusione reciproca: quanto più un suono, o l'accordo di più suoni, è considerato armonico o armonioso, tanto più manifesta, al suo interno, un ordine che lo distanzia dall'entropico universo del rumore. Nella sua polemica con Rameau, Rousseau mette in discussione questa opposizione di principio e suggerisce che suono, rumore e armonia sono più apparentati di quanto si possa immaginare. Questa intuizione anticipa un'osservazione che si ritrova in diverse poetiche musicali novecentesche, inclini all'integrazione del rumore e alla valorizzazione delle impurità implicite nella produzione del

suono strumentale¹. Ma in che senso vale esattamente questo rovesciamento di un luogo comune che sembra largamente fondato sul buon senso? E come dobbiamo interpretare quest'anticipazione? Come possiamo spiegare, se osserviamo più da vicino il contesto nel quale Rousseau ha formulato le sue osservazioni, la singolare attenzione che ha dedicato a questo fenomeno? Nelle pagine che seguono cercheremo una risposta a queste domande, nell'intento di esplorare le differenze fra i modi di concepire la teoria armonica nel secolo di Rameau e quelli di oggi.

2. Significati del rumore

Nel parlare comune il termine «rumore» assume diversi significati. Prima di addentrarci nel testo rousseauiano, cerchiamo di richiamarne alcuni, in particolare quelli che possiamo incontrare più facilmente quando parliamo di musica. In un senso che va dal più largo al più stretto, ci capiterà di constatare questi significati:

1. *Rumore come disturbo* — o più precisamente, *ogni sorta di segnale che confonde o intorbida la ricezione di un messaggio*. La definizione è tecnica e appartiene alla teoria dell'informazione, ma corrisponde al contempo a uno dei significati più correnti, nonché più larghi, del termine. Un significato spesso suggerito tramite una figura di stile della classe dei tropi, la metonimia (che consiste nel sostituire un nome comune con un altro con il quale si trova in una relazione logica). Per esempio, per due amici che s'incontrano al ristorante per scambiarsi le idee, la musica di sottofondo, se riprodotta a un volume troppo alto, è rumore — e potranno facilmente designarla in questo modo, a prescindere dai suoi connotati, riprodotto in sottofondo.

2. *Rumore come suono confuso e sgradevole*. Questo senso (psico-acustico) è, a prima vista, una sottoclasse del primo (che include per metonimia anche fenomeni che non hanno nulla a che fare con il suono). A seconda dei punti di vista, però, se ne può accentuare: (2.1) un significato

¹ Come sintetizza efficacemente Accaoui (2011, p. 620).

fenomenologico, puntando su certe proprietà del suono; (2.2) un significato più soggettivo, identificando nell'effetto prodotto una specifica reazione del soggetto.

3. *Rumore come suono complesso irriducibile — opposto a suono armonico.* Questo significato appartiene al lessico specificamente musicale. In questo senso, una musica può contenere intenzionalmente più rumore di un'altra; ed esistono, come è noto, generi che si presentano per definizione all'insegna del rumore, dalla musica futurista prodotta con gli «intonarumori» di Luigi Russolo fino alle distorsioni del *noise rock* di Lou Reed.

4. *Rumore come somma di oscillazioni irregolari, intermittenti o statisticamente casuali.* È il significato fisico-acustico del termine, che fa riferimento a una sorgente (causa) del rumore (corpi solidi oscillanti, colonne d'aria oscillanti, corpi in movimento rapido, gas rapidamente fuoriuscenti, incrementi rapidi di pressione) e a un mezzo elastico di propagazione (l'aria).

Questi significati possono essere concomitanti in uno stesso discorso: per esempio, un suono “sporco”, opposto a un suono armonico, può essere considerato il risultato, sul piano percettivo, di oscillazioni statisticamente casuali e al contempo come un suono sgradevole e una fonte di disturbo del segnale — come quando, durante l'esecuzione di un quartetto di Haydn, al posto della nota che ci aspettavamo, udiamo un fastidioso stridio generato dalla corda sfregata con troppa pressione dell'arco. Conviene tuttavia mantenere sullo sfondo questa distinzione, perché le logiche argomentative e i giochi linguistici ai quali corrisponde il termine, per quanto possano manifestare concordanze, similarità o somiglianze, manifestano anche una larga autonomia di funzionamento (posso riflettere un senso senza implicare necessariamente gli altri).

3. L'armonia come rumore

Avviciniamo ora gli scritti di Rousseau. « Bruit » vi ricorre spesso, e quello che forse colpisce maggiormente è che Rousseau gli dedica una voce del *Dictionnaire de musique* (1768), assumendolo quindi a tutti gli effetti come

un termine del lessico musicale. Prima di leggere questo interessante articolo — autentico *apax* nella musicografia settecentesca — può essere utile passare in rassegna alcune ricorrenze nelle sue opere precedenti e in particolare in due scritti chiave nell'elaborazione della sua filosofia musicale: la *Lettre sur la musique française* (1754) et l'*Essai sur l'origine des langues* (ca 1760).

Nel celebre *pamphlet* con il quale Rousseau aveva preso partito per la musica italiana nella *querelle des Bouffons*, un passaggio descrive l'attività d'ipotetici musicisti che si troverebbero nell'impossibilità di trasformare in canti gradevoli le espressioni di una lingua « qui ne seroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nazales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations » (Rousseau 1753, p. 292). La soluzione — secondo un ragionamento che pervade l'intera macchina argomentativa rousseauiana — è in una forma di «supplenza»: al posto di una bella melodia, tanti ornamenti, un accumularsi di dettagli, una cura del dettaglio armonico, un moltiplicarsi degli accompagnamenti. Insomma: « pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion ; ils croiroient faire de la musique et ils ne feroient que du bruit » (Rousseau 1753, p. 293).

In quest'affermazione, ribadita in un passo successivo², cogliamo tipicamente il primo significato del termine, introdotto in senso apertamente polemico, più che con l'intenzione di descrivere o di delimitare un fenomeno: la mancanza di un segnale compiuto (vista la povertà della melodia francese), è supplita da un proliferare di segnali che generano confusione.

Nel sistema argomentativo rousseauiano, questo genere di supplenza corrisponde di solito a due termini: armonia e contrappunto (o più in generale

² « Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoiqu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas ; desorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit » (Rousseau 1753, p. 305).

scrittura a più voci, un artificio paragonato alla sussistenza dei portali gotici nell'architettura religiosa)³. Vi si aggiunge il caso (complementare, sempre di armonia si tratta) dell'accompagnamento al basso continuo, quando questo è troppo riempito (alla maniera francese) invece di ridursi all'essenziale (alla maniera italiana)⁴. Rousseau ne è talmente convinto, da farne un principio che ha il suo fondamento in natura: « toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression : ce qui est précisément le caractère de la Musique Française » (Rousseau 1753, p. 313).

Il capitolo dell'*Essai* dedicato all'armonia rincara la dose, con dettagli che portano sotto i riflettori un presupposto fondamentale della teoria di Rameau. Il punto consiste nel chiedersi se l'armonia possa considerarsi come fondata in natura. In un certo senso lo è, ma si tratta allora della natura nel senso più generico, vale a dire pre-umano. A distinguere l'uomo dall'animale è la parola, e ancora più nello specifico, secondo Rousseau, la lingua intonata, il canto delle origini. In questo senso, la natura dell'uomo si rispecchia nei caratteri della voce e nella varietà delle lingue. Non solo l'armonia raggiunge un fondo che non è la vera natura (umana), ma finisce per deformarlo, per corromperlo: a ben vedere, infatti, quelle che a noi appaiono come delle consonanze (naturali) altro non sono che bellezze convenzionali alle quali ci siamo abituati. A delle «orecchie rustiche» (cioè non educate) esse apparirebbero come del rumore⁵.

Il ragionamento è congetturale, non si accompagna a un'autentica verifica

³ Cfr. Rousseau (1754, p. 308).

⁴ « Quoi! disois-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos Accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons fait plus d'harmonie, ou du moins rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! » ; Rousseau (1754, p. 312).

⁵ Rousseau (ca 1760, p. 415). L'affermazione è ribadita più avanti (cap. XV, p. 418) con riferimento all'orecchio di un abitante dei Caraibi.

sperimentale. Rousseau però lo dà per buono e osserva che se quelle consonanze suonano come del rumore, è perché si sono alterate le proporzioni naturali. L'osservazione intende colpire al cuore la teoria di Rameau: in senso stretto le proporzioni naturali sono state *tradite* e non *valorizzate* dall'invenzione gotica dell'armonia. Come si spiega allora quest'alterazione? Ecco la risposta:

Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concomitans, dans les rapports de force et d'intervalle qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoutez-y la tierce ou la quinte ou quelque autre consonance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez ; vous laissez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une consonance et non pas les autres vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature vous faites plus mal. Vos oreilles et votre goût sont gâtés par un art malentendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson (Rousseau ca1760, p. 415).

In senso lato l'armonia può considerarsi, come aveva mostrato la *Génération harmonique* (Rameau 1737), fondata sul fenomeno della risonanza del corpo sonoro: ma il fatto di raddoppiare gli armonici naturali (la decima e la dodicesima), o di trasportarli all'ottava inferiore per costruire le triadi, altera i rapporti fra i suoni stabiliti dalla natura. Ecco perché l'armonia, che si crede naturale, altro non è che un artificio al quale l'orecchio finisce per abituarsi.

4. Rumore e imitazione

Oltre a rinforzare l'argomento della *Lettre*, l'*Essai* ne sviluppa uno che mette in luce un altro significato del termine rumore. Il suo fulcro è costituito dall'idea d'*imitazione della natura*, una nozione cardinale nel dibattito sull'arte fin dall'antichità (riportata in auge nel Settecento e applicata anche alla musica da Batteux 1746). Rousseau incomincia a osservare che con la

sola armonia è difficile imitare i fenomeni naturali che presentano una natura rumorosa (come il tuono, la tempesta o il mormorio delle acque). Il punto che gli preme sottolineare, però, non è questa incapacità, ma una sorta di regola più generale. Il solo rumore, scrive Rousseau, non dice granché all'*esprit*; perché questo avvenga, è necessario

que les objets parlent pour se faire entendre, il faut toujours dans toute imitation qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières ; apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant, que s'il faisoit croasser des grenouilles il faudroit qu'il les fit chanter ; car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression (Rousseau ca1760, p. 417).

Il genere di supplenza implicato dalla musica — il fatto di trasformare tutto in una specie di discorso — sembra escludere la possibilità di accogliere qualsiasi emissione sonora presente in natura. Il rumore è un fondo oscuro, sordo, indeterminato, al quale non si può dare cittadinanza musicale.

Ci sarebbe quindi un dentro e un fuori della (vera) musica. Al suo interno, il rumore non avrebbe alcuna funzione. Queste conclusioni, rilevanti nel mostrare la compiuta elaborazione della filosofia musicale di Rousseau, non suscitano sorpresa, confermando: 1) un modo comune di concepire il rumore come disturbo; 2) un quadro tradizionalmente scettico nei confronti della possibilità d'integrarlo nell'espressione musicale.

5. Il rumore nell'armonia

Tenendo sullo sfondo queste conclusioni, avviciniamo ora l'articolo « Bruit » del *Dictionnaire de musique* (1768, p. 671-672). L'obiettivo — dettato dal contesto, vale a dire la redazione di una voce di dizionario — è una descrizione degli usi del termine. Rousseau fa riferimento a due modi di

considerare il rumore: il primo (di maggiore sviluppo nell'articolo) è quello che, in musica, risulta dalla sua opposizione concettuale rispetto al suono (possiamo riferirci al significato 1.3 ma poi le osservazioni toccano anche 1.2 e 1.4). Rousseau si chiede se questa opposizione sia giustificata e cerca di contraddire alcuni argomenti che la sostanziano. Il secondo modo di considerare il rumore (trattato nelle righe finali dell'articolo) coincide con il suo significato più generico (1.1), vale a dire come disturbo nella ricezione di un segnale, dovuto, come già osservato negli scritti precedenti, all'eccessivo accumulo d'informazione di una musica fondata sull'armonia.

Concentriamoci sul primo modo di considerare il rumore. La riflessione muove dall'ipotesi che l'opposizione di suono e rumore consista nel fatto che il primo « n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques », mentre il secondo « ne l'est point parce qu'il en est dépourvu » (Rousseau 1768, p. 671). Come si spiega questa premessa? Si tratta della ripresa di una discussione che Rousseau aveva già avviato nell'articolo *Son*, scritto molti anni prima e pubblicato nell'*Encyclopédie*. Il riferimento è alla *Génération harmonique* (1737) di Rameau, e in particolare a un'ipotesi, già ripresa da Diderot nei suoi *Principes généraux d'acoustique*, secondo la quale « un Son ne peut être appréciable sans le secours de la résonnance d'un certain nombre fixé de ses parties aliquotes »⁶. Più in particolare, Diderot aveva osservato che « Le bruit est un; le son au contraire est composé: un son ne frappe jamais seul nos oreilles; on entend avec lui d'autres sons concomitants, qu'on appelle ses harmoniques » (Diderot 1748, p. 265).

Questa tesi è contrastata con alcune semplici osservazioni. La risonanza per simpatia di una corda vibrante mostra che le aliquote sono sollecitate sia in presenza di un suono sia in presenza di un rumore. Il che fa supporre che il rumore non sia affatto di una natura diversa da quella del suono. L'alternativa si presenta nella forma di un'originale congettura: non potremmo forse

⁶ Rameau 1737, p. 24. Il riferimento dell'articolo « Son » a Rameau e a Diderot è stato analizzato da Cernuschi (2000, p. 233).

ipotizzare che lo stesso rumore non sia altro che « la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois, et contrairement, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations ? »⁷.

Insomma, il rumore non conterrebbe meno ma più aliquote del suono. È eventualmente quest'ultimo — come Rousseau aveva suggerito nell'articolo *Son* per l'*Encyclopédie* — che va inteso come una sottospecie del primo, vale a dire « une espèce de bruit permanent et appréciable »⁸. Il *Dictionnaire* perfeziona così questa definizione: se ogni sensazione prodotta sull'organo uditivo dall'agitazione dell'aria scossa dalla collisione di due corpi può intendersi genericamente come del rumore (secondo un modo d'intendere il fenomeno che peraltro apparteneva già all'acustica del secolo precedente)⁹, il suono non sarebbe altro che un rumore « résonnant et appréciable » (Rousseau 1768, 1047). Dove la risonanza va ancora intesa come una forma di permanenza o di prolungamento nel tempo; mentre il carattere « apprezzabile » (l'« apprezzabilità ») consiste (come chiarisce un altro lemma, « Appréciable », 1768, p. 644) nel poter identificare l'unisono e poter così calcolare gli intervalli rispetto al suono in questione. Insomma, riportandoci al quadro iniziale, siamo chiaramente nel significato 3) del rumore.

L'ipotesi secondo la quale il suono — e ancora più in particolare il suono armonico — si ritaglia una regione nel campo più generale del rumore (al quale nondimeno appartiene) trova conferma in un altro semplice esperimento di risonanza per simpatia: un rumore prodotto nelle vicinanze di un clavicembalo, fa risuonare più corde insieme : « parce qu'il n'y en a pas

⁷ Rousseau (1768, p. 671). Commenta così questo passo Castanet (1999, p. 312): « A l'instar d'un John Cage, d'un Mauricio Kagel ou d'un Luc Ferrari, Rousseau aurait-il eu des vues anticipatrices sur la loi d'hétérophonie qui a sévi dans non folles années d'après 1945 ? ».

⁸ Cfr. Cernuschi (2000, p. 226).

⁹ In effetti, come ha osserva Cernuschi (2000, p. 228), Claude Perrault, uno dei fondatori delle ricerche sul suono all'Académie des Sciences, aveva utilizzato il termine «bruit» per indicare il suono in senso generico (nel suo *Traité du bruit* del 1680).

une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques » (Rousseau 1768, p. 672).

Per ridurre la distanza di principio fra suono e rumore, Rousseau osserva poi che con il suono è possibile produrre rumore: per esempio, schiacciando insieme tutti i tasti di un clavicembalo. Si ha analogamente l'impressione di un rumore quando il suono è troppo intenso¹⁰, come quando ascoltiamo una grande campana all'interno di un campanile.

Si dirà che i due fenomeni sono diversi, essendo riconducibili a parametri come l'intensità e la frequenza. L'interesse dell'argomento di Rousseau consiste tuttavia proprio nel cercare una spiegazione comune. Anzitutto, notiamo che nello spiegare questo cambiamento di statuto, il suo discorso si fonda, più che sull'identificazione di un modo di parlare, su ragioni fisiche e percettive. L'ipotesi è che l'intensità delle vibrazioni finisce per rendere sensibile la risonanza di un numero più elevato di suoni parziali: precisamente questa mescolanza di suoni tanto diversi fra loro (non solo i primi armonici, ma quelli corrispondenti a sezioni della corda come la settima, la nona o la centesima parte) ci avvicina al rumore. Nei suoi termini: « tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois, et voilà comment le Son devient *Bruit* » (Rousseau 1768, p. 672).

Ora, è vero che l'impressione di rumore che Rousseau può aver avvertito si potrebbe spiegare anche considerando lo strumento sul quale è svolto l'esperimento: pensiamo al (non trascurabile) rumore meccanico che accompagna la produzione di un cluster su un clavicembalo. Ma la riflessione è ingegnosa: da un lato mostra che il confine fra suono (armonico) e rumore non può essere tracciato in modo netto, essendo fondata su una differenza di grado e non di principio; dall'altro evidenzia che nel suono prodotto dalla vibrazione di un corpo vibrante — cioè proprio nel fenomeno sul quale

¹⁰ Nelle fonti precedenti il testo di Rousseau, «rumore» designa in effetti soprattutto un'emissione sonora di volume eccessivo (cfr. Accaoui 2011, p. 620, che si riferisce a sua volta a Charles-Dominique 2006).

Rameau aveva inteso fondare la teoria armonica — di fatto, se vogliamo, c'è già del rumore: basta saperlo scovare e ingrandire.

Rousseau non formula alcuna ipotesi sulle conseguenze di questo fenomeno in musica. Ma è interessante osservare che la sua intuizione viene a trovarsi in linea con quella che, due secoli più tardi, avrebbe animato il progetto di esplorazione della materia sonora perseguito dagli spettralisti: di fatto, l'analisi microscopica del suono prodotto da uno strumento rivela che, accanto alla presenza degli armonici principali — sui quali Rameau aveva imperniato la sua teoria — esistono dei parziali inarmonici la cui amplificazione traccia il passaggio progressivo all'impressione di un suono/rumore. È l'intuizione che fa da sfondo al progetto di una nuova e radicale integrazione di suoni complessi e del rumore nella logica musicale¹¹.

Va osservato che questa intuizione vale come un'anticipazione solo in un senso piuttosto generico. Non solo si direbbe che l'analisi di Rousseau non coglie le potenzialità simboliche ed espressive insite nel progetto di valorizzare la periferia rumorosa del suono; ciò che sostanzia maggiormente la differenza è l'assenza, nella sua prospettiva così come in qualsiasi altra teoria musicale settecentesca, di una considerazione propriamente *dinamica* del fenomeno sonoro. Nel mostrare che suono e rumore sono della stessa natura, il discorso sembra fotografare due istanti fuori dal tempo: dalla somma delle aliquote effettivamente rese percettibili si può desumere che il corpo vibrante sta producendo suono o rumore. Nel punto di vista dell'acustica novecentesca (pensiamo in particolare alla psico-acustica di Emile Leipp), in linea con un presupposto che fa da sfondo alle produzioni musicali (ma anche teoriche) dell'*Itinéraire*, invece, la complessità dei suoni si desume dalla loro natura intimamente dinamica e temporale: è isolando e ingrandendo la fase inarmonica, vale a dire i transitori di attacco o di estinzione, che viene esplorato il suono nascente o residuo, rendendo così sensibile, all'ascolto, la

¹¹ Cf. Dufourt (1997, p. 311) e Murail (2004 p. 25-29). Per altre concordanze e divergenze del modello spettrale rispetto al discorso di Rousseau, cf. Arbo (2004, p. 46-49).

sua periferia rumorosa.

Questa prospettiva mostra non solo che il suono contiene il rumore, ma che il suo stesso modo di essere, o come è stato spesso osservato, la sua «vita interna», è in una dimensione temporale che fonda tanto l'armonia quanto il timbro. Su questo punto, bisogna riconoscerlo, siamo lontani da Rousseau, per il quale in fondo l'unico elemento in grado di assicurare al suono musicale un'autentica dimensione temporale è quello che ne garantisce anche il potere imitativo, vale a dire la melodia. Per scoprire fino a che punto il rumore è annidato nel suono e nell'armonia, c'era bisogno di entrare nella sua natura dinamica.

In un secolo che ha segnato l'apoteosi della teoria musicale di Rameau e in particolare dell'idea che l'armonia possa considerarsi fondata sul fenomeno fisico della risonanza di una corda vibrante, le considerazioni trasversali di Rousseau manifestano nondimeno un sicuro interesse: se proseguiamo nell'osservazione della serie delle aliquote, il rumore ci apparirà non come l'opposto del suono, ma in un certo senso come la sua ombra¹². Questa coscienza — unita al proposito di assumerlo come un termine del lessico musicale — segna anche un passo verso il riconoscimento della necessità di allargare le frontiere dell'ascolto. I mezzi di amplificazione (elettrica ed elettronica) del suono avrebbero definitivamente dischiuso quegli orizzonti che Rousseau sembra aver intuito grazie a una congettura che, come spesso nella sua opera, si rivela geniale di là dalla parzialità del discorso: nelle micro-proprietà inarmoniche del suono si manifesta la sua prossimità al rumore. In fin dei conti, la frontiera fra i due è più incerta di quanto la teoria di Rameau ci avesse indotti a pensare.

¹² Il riferimento è alla metafora introdotta da Grisey (2008, p. 103-104).

Bibliografia

- ACCAOUI C. (a cura di) (2011), *Eléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Actes sud/ Cité de la musique, Arles/Paris.
- ARBO A. (2004), *Breve storia del rumore, da Rousseau a Grisey*, in G. Borio e P. Michel (a cura di), *Son et Nature : composition et théorie musicale en France : 1950-2000*, «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», n. 1, 2004, pp. 29-51.
- BATTEUX C. (1746), *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris (rist. Slatkine Reprints, Genève, 1969).
- CASTANET P.-A. (1999), *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris.
- CERNUSCHI A. (2000), *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Etude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Honoré Champion, Paris.
- CHARLES-DOMINIQUE L. (2006), *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, CNRS, Paris.
- DIDEROT D. (1748), *Principes généraux d'acoustique (Mémoires sur différents sujets de mathématiques, I, 1748)*, in D. Diderot, *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot et al., vol. II, Paris, 1975.
- DUFOURT H. (1997), *Musica, potere, scrittura*, trad. it. di E. Napoli, Ricordi/LIM, Milano/Lucca (*Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris, 1991).
- GRISEY G. (2008), *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, a cura di G. Lelong, con la collaborazione di A.-M. Réby, MF, Paris.
- MURAIL T. (2004), *Modèles et artifices*, a cura di P. Michel, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- RAMEAU J.-P. (1737), *Génération harmonique*, Prault Fils, Paris.
- ROUSSEAU J.-J. (1753), *Lettre sur la musique française*, in *Œuvres complètes*, vol. V, a cura di B. Gagnebin et M. Raymond, con la

collaborazione di S. Baud-Bovy, B. Boccadoro, X. Bouvier, M.-E. Ducheze, J.-J. Eigeldinger, S. Kleinman, O. Pot, J. Rousset, P. Speziali, J. Starobinski, C. Wirz et A. Wyss, Gallimard, Paris, p. 289-328.

ID. (ca1760), *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes*, vol. V cit., pp. 373-429.

ID. (1768), *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, vol. V cit., p. 605-1191.

Il manifestarsi della musica.

Osservazioni intorno all'estetica filosofica di Guenter Figal

Augusto Mazzoni

Abstract

In his work *Erscheinungsdinge. Aesthetik als Phaenomenologie* (2010), Guenter Figal brings hermeneutical aesthetics back to phenomenology. Art cannot be reduced to philosophical truths. On the contrary, it is the manifestation of beauty. Artworks are appearances that simply show themselves. They show in them and with them a decentered order that stands for itself as an appearance.

The present paper focuses on Figal's philosophy of art from a musicological point of view. The main objective is to understand how a musical work can be an appearance that in its phenomenological structures shows itself as a decentered order. In this critical examination some crucial questions arise. Is indeed the musical work a thing (*Ding*) or is it an acoustic phenomenon? Can the rhythmic play be considered as the musical form *par excellence*? Which are the relationships between music and space?

Keywords: Guenter Figal; Phenomenology; Aesthetics; Art; Music.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Nella sua opera *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia* (2010) Guenter Figal riconduce l'estetica ermeneutica di nuovo alla fenomenologia. L'arte non può essere ridotta ad alcune verità filosofiche. Al contrario, essa è manifestazione del bello. Le opere d'arte sono manifestazioni che mostrano sé stesse. Mostrano in esse e con esse un ordine decentrato che si pone per sé stesso come una manifestazione.

Il presente articolo concentra l'attenzione sulla filosofia dell'arte di Figal da un punto di vista musicologico. L'obiettivo principale è comprendere come un'opera musicale possa essere una manifestazione che nelle sue strutture fenomenologiche mostra sé stessa in quanto ordine decentrato. In tale disamina critica emergono alcune questioni cruciali. L'opera musicale è davvero una cosa (*Ding*) o piuttosto è un fenomeno acustico? Il gioco ritmico può essere considerato come la forma musicale per eccellenza? Quali sono le relazioni tra musica e spazio?

Parole chiave: Guenter Figal; Fenomenologia; Estetica; Arte; Musica.

1. Tra fenomenologia ed ermeneutica

Guenter Figal appartiene a quel movimento filosofico che tra fenomenologia ed ermeneutica, attraverso le opere di Husserl, di Heidegger e di Gadamer, ha rappresentato la spina dorsale per il pensiero tedesco del Novecento e più in generale del pensiero continentale contemporaneo. Quale erede di una tradizione così rilevante, egli è certo una delle figure più importanti nel panorama filosofico attuale.

Nel suo lavoro *Il manifestarsi dell'arte* (2010), opera che segue di pochi anni il suo testo fondamentale *Oggettualità* (2006), Figal ha elaborato una riflessione inerente all'estetica che aggiunge una parola decisiva per quanto riguarda gli ultimi sviluppi della fenomenologia. Qui tutta una serie di considerazioni sull'arte che fa capo per l'appunto agli illustri predecessori di Figal sembra pervenire infine a una sintesi complessiva. Parrebbe quasi la

chiusura di un cerchio in quel tragitto contorto che dalla fenomenologia di Husserl ha condotto, attraverso la radicalità del pensiero di Heidegger, all'ermeneutica di Gadamer e che vede ora con Figal l'elaborazione di un tratto ulteriore.

Che ci sia una sorta di riconversione alle origini appare evidente se si considera in quale maniera Figal proceda personalmente a erigere la sua filosofia dell'arte in quanto estetica filosofica. Si tratta di una netta svolta. Nelle riflessioni di Heidegger e di Gadamer era dominante la sottolineatura del nesso tra arte e verità. Nell'importante saggio intitolato *L'origine dell'opera d'arte* (1935-6/1950), l'opera d'arte era definita da Heidegger come “messa in opera della verità”, di una verità pensata come disvelamento essenziale. In *Verità e metodo* (1960) Gadamer indicava nell'arte un esempio fondamentale di verità extra-metodica. Nelle riflessioni di entrambi i filosofi prevalevano inoltre i nessi tra arte e storicità o tra arte e linguaggio, che entravano a fare tutt'uno con quello tra arte e verità.

In Figal lo scenario cambia notevolmente. Il nesso tra arte e verità lascia il posto a quello, in un certo senso più tradizionale, tra arte e bellezza. Anche i nessi tra arte e storia o tra arte e linguaggio si allentano. La dimensione ermeneutica dell'arte sembra restringersi. Non c'è più la pretesa gadameriana che l'estetica debba risolversi in ermeneutica, bensì ritorna piuttosto l'idea, secondo quanto comunicato da Husserl in una lettera a Hofmannsthal del 1907, di una stretta affinità tra estetica e fenomenologia. Di fronte a un'opera d'arte, in quanto bella, si riafferma il primato della percezione piuttosto che il primato dell'interpretazione e della comprensione.

2. Manifestazioni cosali: ordine, forme, natura, spazio

Con la sua estetica filosofica, oltre che una sorta di ritorno a Husserl, Figal mette in atto addirittura un ritorno a Kant. La rilettura della terza critica kantiana è cruciale. La riconsiderazione di quanto esposto nella critica del giudizio estetico, e più in particolare nell'analitica del bello, offre spunti decisivi per la trattazione. Figal, basandosi direttamente sulle osservazioni

kantiane in merito, finisce per identificare il bello con un ordine decentrato presente nell'opera d'arte: un ordine dinamico che non è mai riassumibile in una regola. “Non può esserci alcun concetto che organizza in maniera unitaria un ordine bello. L'ordine è comprensibile in base a ciascuno dei suoi elementi e quindi *decentrato*” (Figal, 2010, p. 89).

Il bello si caratterizza kantianamente come ordine decentrato. Ma la sua caratteristica più essenziale è la sua peculiare manifestatività. L'opera d'arte, nell'ordine decentrato della sua bellezza, si staglia manifestandosi. Questo è il punto centrale dell'intera estetica di Figal. Le opere d'arte sono manifestazioni in senso eminente, cioè fenomeni che trovano risalto nel loro intrinseco rilievo percettivo. “Le opere d'arte sono fenomeni *par excellence*, dato che si rivelano da sé come fenomeni” (Figal, 2010, p. 110). Ma soprattutto esse si presentano quali oggetti che si manifestano o meglio come cose manifestative/manifestazioni cosali. “Sono le uniche manifestazioni che come tali sono anche un qualcosa che si manifesta” (Figal, 2010, p. 116).

L'essenza manifestativa delle opere d'arte significa che esse si impongono da sé nel loro rilievo percettivo. Con ciò però le opere non soltanto manifestano sé stesse, ma, nel loro imporsi come fenomeni in senso eminente, manifestano qualcosa. Nel loro mostrarsi infatti esse, in pari tempo, mostrano sempre qualcosa. Perciò si può dire che il manifestarsi dell'arte, oltre a un carattere di automanifestazione, possiede un carattere deittico e ostensivo.

Rimarcando il carattere deittico e ostensivo dell'arte Figal sembra avere presente soprattutto le arti figurali o comunque quelle arti che contengono un elemento di ordine rappresentativo. Può darsi che questo sia in parte vero. Ma è altrettanto vero che egli cerca di evitare la riduzione dell'arte a semplice rappresentazione figurale. A tal proposito dedica un esame articolato alle diverse forme artistiche nelle arti visive, nella musica e nelle arti poetiche.

La forma artistica dell'immagine predominerebbe nelle arti visive con le sue determinazioni di compiutezza, esclusività, totalità e simultaneità. Nella musica invece predominerebbe il gioco ritmico. Nelle arti letterarie predominerebbe la forma poetica in quanto compagine testuale di senso. Va

notato tuttavia che, a parte le specifiche predominanze, ognuna delle arti partecipa delle diverse forme artistiche. Nelle arti visive, oltre alla forma di immagine, vi può essere un gioco ritmico e una compagine poetica; nella musica, oltre al gioco ritmico, forme di immagine e forme poetiche; nelle arti letterarie, oltre alla compagine testuale poetica, forme di immagine e un gioco ritmico.

Approfondendo l'idea dell'opera d'arte come cosa manifestativa/manifestazione cosale, oltre alla questione del nesso tra arte e bellezza, riaffiorano altre questioni che erano tipiche dell'estetica tradizionale. Un altro tema fondamentale trattato da Figal riguarda in particolare il rapporto tra arte e natura. Pur escludendo ogni riconduzione diretta dell'arte alla natura, giacché si tratta piuttosto di un rapporto di delimitazione e di inclusione reciproca, la questione della naturalità dell'arte si traduce principalmente nel prendere in considerazione il carattere di manifestazione primordiale propria delle opere d'arte. Il manifestarsi dell'arte, nella sua fenomenicità eminente, si basa sulla primordialità percettiva dei propri materiali. Tale materialità mette in essere un'autentica testura a partire dalla quale può emergere, inseparabile da essa, il testo dell'opera nel manifestarsi delle sue forme artistiche. Con ciò viene a crearsi una sorta di libero gioco tra testo e testura. “Tuttavia, dato che questo gioco tra testo e testura è fondato nella testura e viene di continuo da questa, il testo non può staccarsi nella sua comprensibilità. Solo a partire dalla testura questo gioco è manifestazione primordiale” (Figal, 2010, p. 249).

La trattazione di Figal si chiude con un altro tema importante, in cui riecheggia il nucleo di tutto il suo pensiero più recente. Un ultimo capitolo della sua estetica è quello che concerne il rapporto tra l'arte e lo spazio. Le opere d'arte per risultare come cose manifestative hanno bisogno necessariamente di uno spazio in cui possano manifestarsi e mostrarsi. Ogni arte sarebbe, in definitiva, intrinsecamente spaziale: non solo le arti visive, ma anche la musica e le arti letterarie. In particolare, in quanto cosa che si

oppone oggettualmente a uno spettatore, ogni opera d'arte necessiterebbe di una distanza rispetto a lui e quindi, in senso peculiare, di uno spazio vuoto.

3. L'opera musicale è una cosa?

Dopo aver esposto così in estrema sintesi i capisaldi dell'estetica di Figal, ci si può porre ora qualche domanda dal punto di vista musicologico. Non c'è dubbio che il baricentro delle sue riflessioni sia costituito dalle arti visive: architettura, scultura e pittura. Gli esempi analitici di maggiore estensione interessano soprattutto queste arti, in accordo con la prevalenza di concetti generali riguardanti gli aspetti spaziali e figurati. Questo peraltro corrisponde a un chiaro depotenziamento del nesso tra arte e linguaggio, nesso che invece sussisteva senz'altro con forza prevalente in Heidegger e in Gadamer. Ma che ne è della musica?

Per valutare il portato musicologico della trattazione di Figal conviene analizzarne punto per punto le idee principali, a cominciare dall'idea che il bello comporti un ordine decentrato. Bisogna riconoscere che la concezione della bellezza come ordine decentrato pare adattarsi perfettamente alla sfera musicale. L'ordine compositivo delle migliori opere musicali è tipicamente quello di una forma concreta, di una conformazione che inerisce dinamicamente agli elementi sonori nella loro reciproca e varia complessione. Tale ordine, pertanto, non è mai definibile in base a una regola. Non esiste una formula astratta che nella sua applicazione conduca meccanicamente alla composizione di un brano. Recuperando da Kant l'idea di un ordine decentrato Figal fa riecheggiare un tema che certo si sposa bene con una riflessione sulle forme compositive della musica.

Anche l'idea cardinale che l'opera d'arte sia una manifestazione in senso eminente si adatta plausibilmente alla musica. L'arte musicale si alimenta di un rilievo fenomenico del suono. I suoni musicali sono quelli che più si manifestano risuonando. In essi finisce per concentrarsi al massimo grado l'essenza percettiva del fenomeno sonoro. Il suono musicale è quel suono che nel suo apparire reclama un'attenzione percettiva continua.

L'opera musicale, in quanto opera d'arte, è manifestazione sonora per eccellenza. Essa impone le sue qualità estetiche all'ascoltatore, dispiegandosi di fronte a lui nell'apparire della sua bellezza. In tal modo diviene oggettuale più di qualsiasi altro evento acustico. Sottolineare tuttavia l'oggettualità dell'opera musicale non è ancora parlare di essa come di una cosa. Davvero per la musica si può parlare di una cosalità? Davvero l'opera musicale è, come suggerisce Figal, una cosa manifestativa/manifestazione cosale? Questo è un interrogativo importante che racchiude diverse problematiche.

Un primo nodo problematico a cui si può far riferimento è quello del rapporto fenomenologico tra suono e cosa, intesa come cosa fisica reale e materiale. Figal non tocca dettagliatamente tale argomento che comporterebbe, tra l'altro, una comparazione tra le modalità fenomeniche dei colori e quelle dei suoni. Qui si può accennare soltanto a un aspetto che dovrebbe emergere da tale confronto. Un attento esame fenomenologico mostra come ai suoni non inerisca la caratteristica, propria invece dei colori, di riempire una superficie cosale aderendovi. Da ciò discendono parecchie conseguenze. Per brevità, senza svolgere ulteriori approfondimenti, si può affermare che il rapporto tra suono e cosa si presenta in maniera assai più lasca rispetto a quello tra colore e cosa.

Un secondo nodo problematico riguarda il rapporto tra musica e scrittura. Quando Figal dice che non solo le opere d'arte visive ma anche quelle musicali e quelle letterarie sono cosali, fa appello soprattutto al loro statuto di testi scritti. "A mo' di cosa [*dinghaft*] sono non solo immagini, sculture o edifici, ma anche poesie e composizioni, che non esisterebbero senza fissazione per iscritto" (Figal, 2010, pp. 114-115). Nel caso della musica è la partitura che, fissando l'opera grazie alla notazione musicale, ne determinerebbe in modo decisivo l'essere cosa. L'osservazione di Figal è alquanto fugace e non si addentra in tutta una serie di questioni ontologiche che concernono il rapporto tra opera, partitura ed esecuzione. Sorge perciò facilmente il sospetto che la sua estetica, facendo sintesi tra una concezione tradizionale fondata su un nesso stretto tra opera d'arte e bellezza e una

concezione ermeneutica fondata sulla centralità dell'interpretazione/comprendimento di un testo, trascurando acquisizioni importanti della più recente ontologia della musica. Il suggerimento che il bello musicale si debba basare su un testo fissato in una partitura sembra svalutare altri modi di registrazione o dimenticare le manifestazioni musicali basate sull'improvvisazione.

4. Gioco ritmico o figure gestaltiche?

Forse, a dispetto di quanto dichiara Figal, si potrebbe sostenere che nel suo vivo manifestarsi un'opera musicale è più un oggetto fenomenico che un'autentica cosa. Comunque sia, è certo che la musica, in quanto manifestazione estetica quale è senza dubbio, presenta delle forme caratteristiche proprie del suo ambito artistico. Figal individua particolarmente nel gioco ritmico la forma artistica che caratterizzerebbe la musica. “Il musicale è *gioco ritmico*” (Figal, 2010, p. 168). A tal proposito egli ripercorre quanto sostenuto da Nietzsche che, a partire da alcune osservazioni in appendice a *Umano, troppo umano* (1879), esaltò la motilità ritmica contro il fluire indistinto della melodia infinita in Wagner. Il gioco ritmico, in quanto forma libera ma ordinata della motilità, è determinazione caratteristica che predomina nella musica: forma determinante che però si può ritrovare, oltre che nella musica e nella danza, in tutte le altre arti.

Figal decide di esaltare la motilità ordinata del ritmo in una contrapposizione al flusso continuo della melodia. Non c'è tuttavia qualcosa di unilaterale in questa scelta? Al di là del riferimento a Nietzsche, il discorso andrebbe senz'altro arricchito. Resta viva l'esigenza di cogliere una maggiore complessità delle forme artistiche proprie della musica. Infatti, ciò che più contraddistingue la musica d'arte è proprio la completa integrazione tra l'elemento ritmico e gli altri elementi compositivi (melodici, armonici ecc.).

Per cercare di allargare la questione intorno alle forme della musica, si può seguire una traccia kantiana, oltre che nietzschiana, insita nell'analisi di Figal. L'elemento ritmico è definito specificamente come gioco. Tale definizione,

oltre a racchiudere una risonanza gadameriana, sembra riprendere, ancorché a un livello superiore, l'idea kantiana della musica come “bel gioco di sensazioni”. Certo in tal caso interviene l'idea, tutta nietzschiana, del ritmo come impronta formale che riesce a fornire misura alla musica senza cristallizzarne la mobile vitalità. Ma resta significativa la differenziazione con la forma di immagine figurale propria delle arti visive.

Da una parte il gioco ritmico è forma determinante caratteristica della musica, dall'altra l'immagine-figura è forma determinante caratteristica delle arti visive. In musica possono comparire momenti figurali, come invece nelle arti visive momenti di gioco ritmico. Tuttavia, si profila una rispettiva predominanza delle differenti forme artistiche. Tutte queste sono considerazioni da cui risulta evidente come la trattazione di Figal si muova alla ricerca di un difficile equilibrio tra differenziazione e mescolanza nella caratterizzazione formale delle arti.

Forse qui ci sarebbe bisogno di un ulteriore passo teorico. Per capire più a fondo la polivalenza delle forme artistiche bisognerebbe tentare di sormontare l'apparente contrapposizione tra gioco e figura, o meglio tra *Spiel* e *Bild*. Qui dovrebbe imporsi piuttosto la centralità della *Gestalt* come gioco figurale privo di riferimenti rappresentativi. Ciò si adatterebbe molto bene a indicare un tratto essenziale che accomuna le arti visive astratte e la musica.

Nella musica avviene la piena integrazione dell'elemento ritmico con gli altri elementi compositivi. Ciò vuol dire che a determinare e a caratterizzare la musica non c'è tanto il puro gioco del ritmo, ma piuttosto forme gestaltiche melodico-ritmiche che si stagliano, cioè per l'appunto si manifestano, entro un campo armonico-metrico.

Le figure gestaltiche della musica affiorano come forme melodico-ritmiche in un campo dinamico che è sia armonico che metrico. Ma non si coglierebbe la concretezza figurale di tali forme se si ponesse l'accento solo sulla potenzialità dinamica del campo all'interno del quale si mostrano. Piuttosto è utile ricollegarsi ancora a quello che Figal individua come rapporto di coappartenenza tra testura e testo. Anche nella musica, anzi

particolarmente in essa, si può dire che dalla stessa manifestazione primordiale del materiale percettivo risulta una compagine di senso. Dal tessuto denso del materiale sonoro risultano infatti quelle forme gestaltiche che costituiscono nel loro complesso, o meglio ancora nel loro ordine decentrato, la compagine di senso della composizione.

Se la coappartenenza tra testura e testo vuole indicare l'inseparabilità tra materia e figura nell'opera d'arte, ciò vale esemplarmente giustappunto per la musica. La compagine di senso della composizione è data da concrete forme gestaltiche che sono inerenti alla stessa materialità percettiva dei suoni. Con l'opera musicale le forme compositive si manifestano nel loro risultare dal mostrarsi fenomenico dei suoni che si dispiegano nello spazio acustico.

5. La spazialità della musica

Con il tema della spazialità si perviene al punto conclusivo dell'estetica di Figal, con l'impressione, pure in questo caso, che la musica sia subordinata a un predominio delle arti visive. L'insistenza sullo spazio, anziché sul tempo, non tradisce infatti l'essenza profonda dell'arte musicale, la quale, come hanno sottolineato molti filosofi, consiste soprattutto nella sua intrinseca temporalità? Un'opera musicale, nel momento in cui viene eseguita, si sviluppa in un decorso sonoro. L'oggetto estetico musicale tende perciò a coincidere con qualcosa che non ha la stabile fissità di un'oggetto spaziale ma è piuttosto un oggetto temporale o, più precisamente, un processo. La pluralità delle esecuzioni di un'opera musicale è il risvolto della natura fugace e transeunte intrinseca alla temporalità processuale dei fenomeni sonori.

Figal non si sofferma sulla temporalità come caratteristica peculiare dell'opera musicale. Il tema però è racchiuso nella definizione stessa del gioco ritmico come caratteristica determinante della forma artistica propria della musica. Il gioco ritmico è viva motilità quindi, in fondo, processualità di ordine temporale, sia pure dotata di misura. Di fatto, comunque, nella trattazione finale di Figal le considerazioni più esplicite riguardano, anziché la dinamica temporale, l'attribuzione di una spazialità essenziale anche alla

musica. “La musica risuona nello spazio; la fattura dello spazio è essenziale perché un brano musicale risuoni in maniera adeguata. Solo nello spazio appropriato i suoni possono dispiegarsi. Ma se è così, suonano spazialmente. È vero che l’esecuzione di un brano si attua nel tempo, ma il brano emerge solo nell’intervallo dei suoi suoni, nella vicinanza e lontananza delle voci. Il suo succedersi viene tenuto insieme dall’unitarietà del suono nello spazio; ogni accadere esperito come temporale è temporale nello spazio, così che il tempo, come pare, è una possibilità dello spazio” (Figal, 2010, p. 253).

La spazialità sarebbe il vero tratto fondamentale che accomunerebbe tutte le arti nella loro cosalità manifestativa. Esaminando la questione un po’ più da vicino, si può cercare di cogliere uno spunto proficuo dalle osservazioni di Figal sulla spazialità dell’arte. Pur rimanendo laconico a proposito dell’intrinseca temporalità della musica, egli riesce, puntando l’attenzione sulla spazialità musicale, a mettere in evidenza un aspetto che altrimenti rischia di essere trascurato. Raramente, infatti, si riflette sulla natura spaziale della manifestazione estetica dell’opera musicale. Si può dire che per manifestarsi l’opera musicale, come tutte le altre opere d’arte, richiede un luogo. Essa deve poter aver luogo, nel senso che, per poter accadere come processo sonoro, esige un opportuno spazio acustico: non solo quello spazio metaforico che è dato dal campo armonico-metrico ma altresì uno spazio fenomenico reale che si accordi all’opera stessa.

La musica si dà soltanto in uno spazio di esecuzione, in cui dispiegandosi possa risuonare. Il suono si diffonde nello spazio acustico. Ciò peraltro significa che l’esecuzione musicale abbisogna di un ambito raccolto ma libero e vuoto: qualcosa che forse potrebbe ricordare, per citare Heidegger, una radura dell’essere dove l’opera possa riuscire disvelata. Il vuoto qui è una cavità spaziale che consente la migliore risonanza dell’opera: il suo peculiare ed eminente riverberare. Ma è altresì quel vuoto temporale che dà salienza al suono nel risalto fornito dai silenzi che incorniciano l’esecuzione e dalle pause che la articolano. “Anche nello spazio acustico ci sono spazi intermedi; nessuna musica può risuonare senza pause. Qui la pausa non è mera

interruzione. E non è nemmeno una lacuna in cui manca qualcosa - come se la pausa di semiminima fissata nella partitura indicasse una semiminima possibile in questo punto, ma di fatto non annotata. La pausa non è *suono*, nemmeno suono possibile. Considerata a partire dallo svolgimento musicale, è un arrestarsi, che a sua volta non è un cessare. Ma non è nemmeno un silenzioso passaggio da un suono che è risuonato a quello che risuona successivamente, come se il suono che è risuonato continuasse ad echeggiare e annunciasse il prossimo o ne producesse l'attesa. Piuttosto, nella pausa emerge il silenzio che rende possibile il suono. Le pause rendono riconoscibili come tali i suoni, le frasi e i movimenti. In esse è il silenzio dello spazio, che fa essere articolato il suono, rendendo così possibile la musica e differenziandola da un rumore costante" (Figal, 2010, p. 283).

Non c'è dubbio che le osservazioni di Figal sminuiscono alcuni importanti aspetti della temporalità musicale: in particolare il gioco di ritenzioni e protenzioni proprie della musica, allorché fenomenologicamente, in una rete di rimandi e anticipazioni, si attua il decorso temporale dei suoni. Tuttavia, questa trascuratezza ha un corrispettivo positivo, che consente di far venire bene alla luce le molteplici prerogative della spazialità musicale.

Lo spazio, il vuoto e poi lo stare a distanza: anche l'opera musicale, come qualsiasi opera d'arte, nella sua oggettualità manifestativa implica lo stacco spaziale in una differenziazione tra suono e silenzio e in una contrapposizione con il fruitore. Non si può ascoltare la musica né troppo da vicino né troppo da lontano. L'oggetto estetico è qualcosa che manifestandosi si staglia a opportuna distanza nel suo opporsi a chi ne fruisce. La musica rivela la sua bellezza come suono che si dispiega nello spazio acustico, risuonando nella sua piena fenomenicità là dove la sua materialità sonora lascia venire avanti le forme articolate e le compagini di senso che le sono proprie. La musica è là nella sua riverberante bellezza, di fronte all'ascoltatore: compagine di forme gestaltiche inseparabili dalla testura sonora, ordine decentrato che si manifesta appieno nello spazio acustico.

Bibliografia

- FIGAL, G. (2010), *Erscheinungsdinge. Aesthetik als Phaenomenologie*, Mohr Siebeck, Tuebingen, tr. it. di A. Cimino, *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia*, Mimesis, Milano, 2015.
- ID, (2006), *Gegenstaendlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Mohr Siebeck, Tuebingen, tr. it. di A. Cimino, Bompiani, Milano, 2012.
- GADAMER, H.-G. (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzuege einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tuebingen, tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.
- HEIDEGGER, M. (1950), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M., tr. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.
- HUSSERL, E. (1994), *Edmund Husserl an Hugo von Hofmannsthal (12.01.1907)*, in *Briefwechsel*, VII, Kluwer, Dordrecht, tr. it. di G. Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, “Fenomenologia e scienze dell'uomo”, 1985/2, pp. 203-207.
- KANT, I. (1790), *Kritik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin, tr. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari, 1906.
- NIETZSCHE, F. (1879), *Menschliches, Allzumenschliches*, II, Schmeitzner, Chemnitz, tr. it. di S. Giametta, *Umano, troppo umano - II*, Adelphi, Milano, 1981.

Intimità sonore. Lineamenti di una prossemica sonora

Elia Gonnella

Abstract

How can sound and space be connected not only in a metaphorical sense? Over the last decades, philosophy of sound, aesthetics, and musicology have shown increasing interest in space inquiry. However, the way we interact with each other, communicate in space, and gather information about/in space is rooted in sound in a completely different way from those of musical metaphors. In this paper, I present an analysis of the role sound plays in the constitution of both space and relations of intimacy within it. Starting from the wealthy tips that E. T. Hall gives to us in order to delineate a new understanding of proxemics that includes sound experience, I argue that sound, silence, and noise are essential to determine the intimate space and the way we interact with it. Moving from a classical proxemics perspective, the analysis will focus on the intimate relation between sound, space, and body, dialoguing with phenomenology, anthropology, semiotics, and philosophy of space.

Keywords: Proxemics; Sound; Silence; Auditory Horizons; Phenomenology of Sound; Philosophy of Sound.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Come possono essere connessi il suono e lo spazio al di là di una posizione prettamente metaforica? La filosofia del suono, l'estetica e la musicologia da decenni hanno mostrato un interesse crescente per la ricerca sullo spazio. Il modo in cui interagiamo, comunichiamo e raccogliamo informazioni sullo/nello spazio è radicato nel suono in un modo completamente differente da quello della metaforica musicale. Nell'articolo propongo un'analisi del ruolo che il suono riveste nella costituzione sia dello spazio sia delle relazioni d'intimità che vi si installano. A partire dagli spunti che E. T. Hall ci dà per delineare una nuova comprensione della stessa prossemica che includa l'esperienza sonora, sostengo che suono, silenzio e rumore siano necessari per delineare lo spazio intimo e il modo in cui vi interagiamo. Muovendo dal punto di vista della prossemica classica l'analisi verte quindi sulle relazioni tra suono, spazio e corpo dialogando con la fenomenologia, l'antropologia, la semiotica e la filosofia dello spazio.

Parole chiave: Prossemica; Suono; Silenzio; Orizzonti sonori; Fenomenologia del suono; Filosofia del suono.

1. Introduzione

Il padre della prossemica Edward T. Hall suggerisce qualche spunto per uno sviluppo del rapporto che le relazioni di prossimità istituiscono attraverso la dimensione del sonoro¹. La prima lezione che il sonoro ci dona nel creare delle *pareti di intimità* è che queste, ovviamente, sono culturalmente variabili (cfr. Hall, 1969, pp. 214 sgg).

¹ Premessa terminologica: con sonorità non si rimanda a una distinzione tra suono e rumore quanto alla base pre-differenziata comune e causa necessaria per l'emergere dell'uno quanto dell'altro. Il mondo è in questo senso sonoro.

I giapponesi, per esempio, mentre usano una gran quantità di schermi visivi, si accontentano di schermi acustici che sono pareti di carta: passare una notte in un albergo giapponese, mentre nella stanza accanto si svolge una festa, è una esperienza sensoriale veramente nuova per un occidentale! I tedeschi e gli olandesi, invece, usano difendersi dai rumori con muri spessi e con doppie porte, e incontrano difficoltà se devono confidare soltanto sui propri poteri di concentrazione per sfuggire alle interferenze acustiche (Hall, 1996, p. 67).

Se effettivamente la differenza sostanziale tra culture, per la quale «l'intimità diventa una questione di spessore di muri» (La Cecla, 1988, p. 68), è tale per cui si possa parlare, in alcuni casi del tutto occidentali, di mito del legame privacy-intimità (cfr. *ibid.*), dobbiamo certo rilevare che la variabilità sta vertendo verso un'uniformazione non indifferente, per cui vi è un nucleo comune intorno a cui si radunano e verso cui puntano le differenze. Assistiamo a una standardizzazione dei modelli di vita e questo comunque non elimina il fatto che «come risultato della globalizzazione dei mercati e dell'incremento della cooperazione internazionale, una migliore comprensione dell'impatto dello spazio personale [*personal space*] potrebbe portare ad accordi internazionali migliori e più rispettosi» (Beaulieu, 2004, p. 794).

La seconda lezione che Hall ci dona è, però, di estrema delicatezza e interesse: lo spazio può essere vissuto in *modo sonoro*. In modo sonoro significa *attraverso il suono e nel suono*. Questo il motivo per cui risulterà necessaria un'indagine sulle modalità e le conseguenze che un'effettiva introduzione del sonoro comporta alla prossemica e ai suoi concetti. In che modo si può parlare di un rapporto tra suono e spazio? In che modo il suono si istituisce nell'orizzonte entro cui viene a costituirsi uno spazio che il soggetto indica e sente come proprio e personale? E, ancora, che rapporto instaura con lo spazio l'opposto del suono – o suo apparentemente diretto opposto – il silenzio?

2. Per una prossemica sonora

L'uomo comunica attraverso il suono. Questo viene usato come veicolo d'informazione nel modo in cui sta a significare qualcos'altro, e in tal senso il suono diviene un *segno* che sta per qualcosa. Il sonoro che accompagna l'esistenza si fa veicolo d'informazione attraverso i modi in cui è impiegato e le pareti d'intimità personale si dilatano in un orizzonte che più sconfinando più ottiene un risultato.

Ma quale risultato? La produzione ed emissione di rumore come presenza quotidiana, dallo stereo come presenza poco musicale e molto comunicativa, che richiede l'uso del volume al massimo producendo stordimenti, alle modificazioni tecniche di parte dei mezzi di locomozione, come la marmitta, per amplificare e aumentare tale produzione, ci dicono di un tentativo più o meno riuscito di comunicazione.

Nel caso del rumore delle motociclette [...] “questo rumore per il conducente non costituisce affatto un male facilmente evitabile; costituisce piuttosto una manifestazione acustica del conducente stesso, un'autoelevazione del singolo, un grande allargamento della sua sfera individuale e di gruppo” (Portmann, 2000, p. 261; Sloterdijk, 2015, p. 360).

La sofferenza delle modalità espressive, il non interesse a comporre un brano musicale, un quadro, una poesia, si esplica nella presenza costante del rumore, di un *essere qui* che trova la sua ragione esclusivamente nella dimensione rumorosa. L'espressione come conferma della *presenza* dei soggetti avviene allora in modo prettamente sonoro. Il premere fuori, l'*ex-primere* latino, che nel tedesco diviene *Ausdruck* (da *aus-drücken* letteralmente «premere fuori»), proprio dell'*espressione*, rende l'idea del movimento manifestativo che attraversa la produzione sonora.

L'espressione sonora non è più relegata alla produzione artistica *stricto sensu*, ma a tutta una distribuzione (sonora) nell'intorno che la tecnica consente. Il rumore e i suoni ad alto volume diventano modi per estendere l'orizzonte personale a un raggio, idealmente, infinito. Infatti, questi:

amplificatori di suono, ormai comunissimi e a buon mercato, procurano un potere simbolico, consentono una rivincita sull'ambiente o sulla sorte, oppure contribuiscono a un'iscrizione identitaria all'interno dello spazio, nell'indifferenza o nel disprezzo per gli altri (Le Breton, 2007, p. 123; cfr. Bull, 2000).

La presenza della musica nei contesti urbani ha permesso un allargamento delle possibilità esecutive consentendo, di fatto, un maggiore accesso a un numero di persone non immaginabile prima (cfr. Nettle, 2006). Questo permise un utilizzo personalistico che si declinò, ma ancora oggi, nel modo – e nei differenti modi – in cui le persone usano la musica (cfr. Crafts et al., 1993).

Tuttavia, al contempo, è accaduto che questa presenza venisse utilizzata come uno strumento comunicativo e simbolico: qualcosa che sta per qualcos'altro. La *medializzazione (medialisation)*, il farsi mezzo, avvolge l'ambito del sonoro nelle sue riproduzioni tecniche, poiché nella macchina con l'impianto stereo a massimo volume «all'interno riesce impossibile parlare, ma non è questo che conta, perché si vuol dare soltanto una dimostrazione di potenza personale» (Le Breton, 2007, p. 123). I modi in cui il sonoro può divenire un mezzo di allargamento del proprio orizzonte si inseriscono all'interno della dimensione propria del sonoro. Se la vista può essere bloccata da pareti, palazzi e da un campo visivo limitato, il suono omnidirezionale si espande nel mondo circostante. Invaso il vicinato il soggetto si sente pieno di forza per aver esteso la propria presenza e ordine a un sonoro che quotidianamente sfugge. Sottolinea Le Breton che «il suono è pacificazione, richiamo rassicurante del ronzio continuo della vita intorno a sé» (ivi, p. 120). Attraverso la produzione sonora viene infatti pacificato e

acquietato un ronzio costante che caratterizza il mondo ordinario di cui altrimenti si è solamente ascoltatori.

Sembra, allora, che nonostante la sua espandibilità e imprevedibilità, al contempo il sonoro si ponga come muraglia avvolgente per ritirarsi dal mondo. Mentre vista, tatto, olfatto e una decisa propriocezione continuano a restare costanti e lineari – senza soluzione di continuità – la possibilità di disattivazione, come sottrazione e mai annullamento totale, dell'udito porta a sospendere la presenza dell'esser-qui. «Il rumore a volte può anche essere un paravento che consente di ritirarsi dal mondo e di isolarsi da contatti indesiderati. Il giovane si costruisce una muraglia sonora con la sua autoradio, con il lettore CD o con il walkman nei suoi spostamenti quotidiani o in discoteca» (ivi, p. 127). Se questo isolamento uditivo comporta una sospensione della presenza e della responsabilità, per cui il soggetto non è più coinvolto nell'invito sonoro del mondo, ossia nell'ascoltare nel tendere l'orecchio (*tendre l'oreille*), che è culturalmente ed ecologicamente diretto al comprendere², d'altro canto denuncia una rinuncia e un netto rifiuto di ciò che, di fatto, non può controllare. Invece dello stupore, il ritrovarsi in un mondo sonoro porta a una crisi dell'informazione per cui il soggetto «rifiuta l'imposizione di un universo sonoro di cui non ha il controllo» (Le Breton, 2007, p. 127). Allora, non senza un certo risentimento, il soggetto cerca l'isolamento uditivo. Se è vero che la modernità è avvento del rumore (cfr. Le Breton, 2018, pp. 11 sgg.), e che «il rumore è diventato una forma di espressione del risentimento» (ivi, p. 12), e ammettendo quindi che la modernità sia colma di risentimento, questo è rappresentato anche

² Si veda la puntuale posizione di Nancy sul tendere l'orecchio (2004, or. pp. 17-18; trad. it., pp. 10-11). Queste tematiche analizzate in una prospettiva sia temporale che prettamente spaziale erano già materia di indagine di Giovanni Piana per cui l'«ascolto del suono è *teso*», Piana (2005, p. 156). L'orecchio è catturato dal suono, il suono attrae e questa attrazione è dovuta al movimento nello spazio e a quello nello spazio dell'immaginazione (ivi, p. 331). Mentre «nel momento in cui indugiamo presso di essi prestando il nostro ascolto, avvertiamo così il germinare di un *senso* attraverso le determinazioni dell'essere» (ivi, p. 330).

dall'assentarsi dal sonoro-comune attraverso un isolamento uditivo. Nel suono il vissuto trova «un modo di apparire senza mediazione alcuna: incontrandosi con esso, il vissuto, anziché mirare al mondo, fuori di sé, ripiega su se stesso e si appaga in questo ripiegamento» (Piana, 2005, p. 148).

Nei casi in cui, invece, questo isolamento uditivo non è sufficiente ci si sente invasi. L'appartamento moderno, il monolocale come co-isolamento di cui parla Sloterdijk (2015, p. 549), è il luogo per antonomasia in cui sorge il «problema della vicinanza», «quell'isolamento acustico insufficiente che smentisce spiacevolmente l'illusione di autonomia della cellula abitativa»³. L'alloggio umano che si fa *intérieur* (cfr. *ivi*, p. 477), diviene uno spazio *container* per «le relazioni con sé del suo abitante, il quale si organizza nella sua unità abitativa come consumatore di un *comfort*» (*ivi*, p. 548). Per l'abitante lo spazio funge da «spazio operativo della sua cura di sé e come sistema immunitario in un campo gravido di contaminazioni e fatto di *connected isolations, alias* le vicinanze» (*ibid.*). L'appartamento moderno sarebbe l'esternazione del «contenitore autogeno», quindi di quelle dimensioni di intimità autoprotetta che nello spazio interno consentono l'interazione reciproca tra umani – essendo questo, lo spazio interno umano, «costituito di corpi vuoti paradossali o autogeni che sono contemporaneamente ermetici e con delle falle che devono giocare una volta il ruolo del contenente e l'altra quello del contenuto» (Sloterdijk, 2009, p. 131)⁴ nei travasi reciproci. Ma nella facoltà dell'abitare⁵ questa intimità si

³ Già Simmel notava come la relazione tra gli abitanti fosse dell'ordine dei sensi e che questa potesse essere piacevole o spiacevole, di eccitazione o di quiete, benessere o malessere a prescindere dal contenuto di senso dell'informazione sonora quanto, piuttosto, in base alle proprietà stesse del suono che ci investe. Si veda Simmel (2020).

⁴ La questione suona paradossale «perché in ogni luogo agisce la differenza allotopica: noi siamo, come siamo qui, solo perché venendo sempre da lì, nel qui abbiamo con noi il lì» (Sloterdijk, 2014, pp. 183-184).

⁵ La Cecla parla di una coltivazione dello spazio, della presenza di un «*uso* di questo stesso spazio, cioè servirsi dell'intorno come di uno strumento, uno strumento involucro, una protesi

scontra con qualcosa, l'ossimorico isolamento condiviso o condizione di co-isolamento. In tale condizione la cellula del monolocale, o dell'appartamento, comunica con il resto del palazzo tramite corridoi, scale, pareti, aria, quindi attraverso il sonoro. E attraverso questo costante collegamento la descrizione idealtipica di una condizione d'isolamento crolla.

Facendo un passo in avanti, Le Breton (2007, p. 125) ricorda proprio che «nella percezione dei suoni provenienti dall'esterno della propria casa, si impone una prossemica simbolica». Il sonoro arriva, giunge: i suoni e rumori che invadono il campo d'intimità vengono sentiti come fastidiosi o piacevoli, hanno un valore e comunicano qualcosa. Il martello pneumatico invade la nostra intimità e allora il di-fuori irrompe. Se raggiunge il proprio campo d'influenza viene vissuto come un'«intrusione: ogni suono esterno è una violazione di sé» (ivi, p. 126). Mentre, al contrario, l'uccellino che cinguetta può essere una piacevole distrazione che il di-fuori ci dona. Una distinzione grezza tra suoni e rumori potrebbe portare a concludere che nei rumori «il fenomeno uditivo genera urto e fastidio» (Piana, 2005, p. 112) ci respinge e ci allontana, mentre nei suoni ciò che sentiamo «è piacevole per l'orecchio e attira per questo la nostra attenzione percettiva» (*ibid.*; Id., 1988, p. 222). La distinzione concettualmente in difficoltà trova nelle reazioni comportamentali, «ad esempio, ci si ritrae dal rumore con una qualche reazione caratteristica» (Id., 2005, p. 112), una possibile via risolutiva. Un'interpretazione, questa, poggiante nel comportamento interazionale e relazionale con il sonoro, ma restante nell'ordine della descrizione e non della definizione.

L'ambito di una prossemica sonora è pertanto il punto di convergenza di una doppia direzionalità (ciò che produciamo ed emettiamo nell'esterno da una parte e ciò che giunge e invade dall'esterno dall'altra)⁶. Da una parte i

della presenza corporea» (1988, p. 94) che definisce l'abitare come vera e propria facoltà (cfr. *ivi*, pp. 76-77).

⁶ Alla base dei due vi è il fatto che i suoni ci pervadono: se possiamo chiudere gli occhi con facilità, per tappare le orecchie si richiede un'energia maggiore, con spesso scarsi risultati. È

soggetti usano e gettano suoni nell'orizzonte circostante allargando il loro campo d'influenza; dal lato opposto il mondo risponde con altrettante stimolazioni, cosicché si constata la presenza di una relazione bidirezionale. «L'acustico (*Akustische*) ci perseguita, non possiamo sfuggirli, siamo in sua balia» (Straus, 2005, p. 46). Questo *ricevere* può comportare una sovrainformazione del mondo sonoro che crea disagio per la sua imprevedibilità e incontrollabilità.

Per cui, coloro che non riescono a confrontarcisi:

per sfuggire all'angoscia, gridano o fischiano, cantano rumorosamente, oppure portano con sé una radio o le cuffie stereo. Il loro comportamento ostentato s'impone in una situazione altrimenti insopportabile. Ripristinando l'impero del rumore, cercano di ristabilire i diritti di un'umanità sospesa [...]. Il rumore esercita un effetto narcotico e rassicurante perché, disponendo di segnali tangibili di riconoscimento, dà prova della turbolenza senza fine di un mondo sempre presente (Le Breton, 2018, p. 249).

Se quindi il sonoro non è controllabile il sorgere del disagio può avvenire per ciò che sfugge, come quando non essendo individuabile la fonte sonora crolla l'immediata l'istituzione di una relazione segnica e il suono non sta più per qualcos'altro, impedendo l'individuazione della fonte.

In un certo qual modo «ciò basta a generare una sorta di ansiosa inquietudine» (Piana, 2005, p. 84), provando «fino a che punto i suoni

qui che risiede una delle differenze strutturali tra suoni e colori, e tra vista e udito. «Una nostra difesa può subentrare qui solamente in una fase successiva, può iniziare solamente quando si è già stati afferrati, mentre in ambito ottico la fuga inizia prima che si venga afferrati» (Straus, 2005, p. 46). Don Ihde ad esempio ricorda come «quando sono dati, essi penetrano la mia consapevolezza così che se io volessi sfuggirgli dovrei ritirarmi “in me stesso” cercando di “chiuderli fuori” psichicamente» [when they are given they penetrate my awareness such that if I wish to escape them I must retreat “into myself” by psychically attempting to “close them out”] (Ihde, 2007, p. 108).

facciano parte della connessione e della compattezza della realtà stessa» (*ibid.*)⁷. Ma l'inquietudine sorge soprattutto in relazione a quanto concerne la sfera dell'*inatteso*. Un regime sonoro in cui si lascia emergere «la voce del mondo» nella sua dimensione d'imprevedibilità, unendo l'elemento incontrollabile con il potenziale inatteso, è ciò che può generare inquietudine. Qualcosa che si può sperimentare nel silenzio, inteso come assenza di un ordine sonoro imposto. Nel silenzio, infatti, non vi è solo quiete, ma timore di ciò che potrebbe succedere.

3. Il suono, l'inquietante e la quiete

Il silenzio può essere causa di estraniamento, di disturbo. Il silenzio, nelle cui metafore vi vediamo la solitudine, non ci appare sempre come avvolgente, come parete d'intimità, ma al contrario in quanto suo esatto opposto: parete inquietante (*unheimlich*). Come scrive Freud in *Das Unheimliche*,

da che cosa deriva il senso di turbamento causato dal silenzio, dalla solitudine, dall'oscurità? Non alludono forse questi elementi alla parte che ha il pericolo nella genesi del perturbante, sebbene siano proprio queste le condizioni che determinano più frequentemente nei bambini le manifestazioni di paura? (1984, p. 70)

Qui il silenzio è sottrazione di qualcosa di positivo. *Unheimliche* è ciò che non (*un*) è più familiare (*heimisch*) – la cui radice è condivisa con il luogo familiare per eccellenza la *Heimat* (patria). In questo passo Freud ci dice che ciò che è perturbante non è solo legato a qualcosa di familiare che è stato rimosso (*verdrängt*), piuttosto è legato al pericolo (*Gefahr*). Freud specifica

⁷ Quando non si riconosce la fonte sonora vi è quell'attenzione inquieta per cui si ha una tendenza in cui si «cerca di ricostruire nessi causali reali, e tuttavia essa va incontro ad uno *scacco* che induce un balzo nell'immaginario» (Piana, 2007, p. 37) non essendovi evidenze percettive cui agganciarsi, il suono, e lo spazio in cui questo è esperito, si pongono sulle «vie dell'immaginario» (ivi, p. 38).

che per il silenzio, la solitudine e l'oscurità «possiamo dire soltanto che sono veramente le situazioni alle quali è legata l'angoscia infantile di cui la maggior parte degli esseri umani non riesce a liberarsi mai completamente» (ivi, pp. 84-85). Il silenzio, come assenza di un sonoro determinato e conoscibile, può incutere terrore e spavento poiché di fronte all'inaspettato si può generare fastidio e timore. La produzione di rumore viene allora adoperata come mezzo per scongiurare angoscia e solitudine attraverso il ristabilimento di un impero sonoro controllato (cfr. Le Breton, 2018, p. 252). Il silenzio così inteso è ciò che lascia entrare l'inquietante che nel rumore è tenuto a bada e scongiurato. In quei momenti, insomma, l'inaspettato viene tenuto sotto controllo attraverso il rumore, almeno per coloro i quali sono «terrorizzati da un mondo messo a nudo dall'irruzione di un silenzio che annienta le tracce sonore di cui la loro tranquillità era foderata. Per questi ultimi il rumore è un velo di senso che li protegge» (Id., 2007, p. 132). Il regno del sonoro ristabilisce un ordine minato alla base dal sorgere dello sconosciuto che il silenzio rappresenterebbe (cfr. ivi, pp. 132-133).

In alcuni casi, tuttavia, «a inquietare è un regime sonoro non abituale, una rottura dell'ordine consueto del mondo» (ivi, p. 138). In questo caso è il silenzio a dare pace e il rumore a costituire l'inaspettato. Lo scricchiolio presente in una casa poco conosciuta genera inquietudine sia per il suo essere evenemenziale e porre l'uomo in una postura d'ascolto e attenzione, sia perché il suo reiterarsi continuo genera fastidio. Il rumore può arrivare fino a compromettere il normale svolgersi delle giornate e così «irrita, mobilita una vigilanza, uno stato di allerta faticoso. Forma insistente di uno stress, il rumore suscita disagio, fastidio, impedisce di godere pienamente dello spazio» (ivi, p. 120). Lo spazio cessa di essere familiare e accogliente, non perché un cattivo odore o una vista spiacevole lo invadano o circondino, ma perché rumori disturbanti lo penetrano. Il familiare che diviene non-familiare

per un regime sonoro non abituale consolida la tesi di fondo che la relazione con il mondo sia una relazione di ordine sonoro⁸.

L'impossibilità di negare l'onnipresenza del sonoro si manifesta nell'ammissione della condizione in cui «i rumori s'intrecciano e accompagnano tutti i momenti della vita del cittadino: auto, camion, ciclomotori, autobus, tram, cantieri, sirene di ambulanze e della polizia, allarmi [...]. La modernità conosce la permanenza della sonorità [...]. La radio o la televisione non tacciono mai» (ivi, p. 122), e se questo ci invade avviene perché il sonoro «non rimane relegato alla sua fonte ma si diffonde a macchia d'olio» (*ibid.*). Il silenzio come quiete e assenza di intensità sonore, e non come la (non esperibile) totale assenza del sonoro, si pone come possibile strumento per un rapporto d'intimità con lo spazio abitato.

4. Perdersi sonoro

Abbiamo visto come sia l'assenza di un ordine sonoro conosciuto, sia una sua eccessiva presenza, possano essere elementi di stravolgimento dell'intimità. Il sonoro che inquieta o la sua assenza perturbante disorienta l'uomo. Quando egli si perde, quando ci perdiamo, sentiamo che «improvvisamente tra noi e l'intorno c'è un vuoto, una soluzione di continuità, siamo sospesi come nel vuoto ed esso è un “gorgo” potenziale» (La Cecla, 1988, p. 89). Il perdersi è delineato proprio da questa discrepanza tra la familiarità abituale e il messaggio contrastante che in quel momento si riceve (cfr. *ibid.*). Ma la questione si pone in un'ottica ben precisa: si «può stare male in un luogo che non riusciamo a sentire o a fare nostro proprio perché il nostro corpo si aspetta

⁸ Anche nei casi dei non udenti la percezione delle vibrazioni sonore resta una costante. Come dimostrò il premio Nobel per la medicina del 1961 Georg von Békésy la percezione uditiva avviene anche grazie alla conduzione ossea. La dimensione aptica e vibratile del sonoro, il suo passare per la pelle, il corpo, la carne e le ossa dell'ascoltatore, al di là di ogni discorso sulle bande di frequenza, informa di una dimensione spaziale del suono che non esclude di farsi percepire anche da chi non ha un corretto funzionamento dell'apparato uditivo auricolare.

una affinità con le presenze fisiche circostanti» (*ibid.*). In questa mancata affinità ci troviamo disorientati nel modo in cui «il mondo che ci circonda diventa ambiguo e insopportabile» (*ibid.*). Essere a proprio agio, come sottolinea Agamben, «indica infatti, secondo il suo etimo, lo spazio accanto (*ad-jacens, adjacentia*), il luogo vuoto in cui è possibile per ciascuno muoversi liberamente, in una costellazione semantica in cui la prossimità spaziale confina col tempo opportuno (*ad-agio, aver agio*) e la comodità con la giusta relazione» (Agamben, 1990, p. 19). Allora nel silenzio, quando l'aspettativa del sonoro è alta e perturbante, o, al contrario, nel rumore, quando questo disturba la quiete a cui siamo abituati, può succedere che non ci si senta adiacenti allo spazio che ci avvolge e ci sentiamo persi.

Oppure ancora, il silenzio come assenza di stimoli emergenti può permettere di vivere quell'agio che caratterizza le relazioni d'intimità con lo spazio. *L'uomo senza ambiente* è però colui che non riesce a sentire proprio quell'orizzonte avvolgente che lo definisce, e lo definisce proprio perché attraverso la sua variazione vive un disturbo e non vi si riconosce più. La *Umwelt* e la *Umgebung*, ossia il mondo-intorno, l'ambiente, e ciò che sta intorno, i dintorni, definiscono infatti l'uomo e l'animale nel modo in cui questi vi interagiscono attivamente (cfr. Uexküll 2010)⁹. Quando ci si perde crollano le coordinate orientative e il mondo sfuma di significato.

Perdersi può tuttavia significare altro. «"Perdersi" può avere un altro esito diverso dal disorientamento. Può consentire quel "fuori-di-luogo" per cui sia[m]o costretti a ricostruire i nostri punti di riferimento, a misurarci e a ridefinirci rispetto ad un altro contesto» (La Cecla, 1988, p. 92).

Reinstallare un orizzonte è il compito dell'uomo nel momento del *post-smarrimento*. O, più precisamente, lo smarrimento si conclude nel ri-disegnare un orizzonte. La presenza nello spazio «ha dunque a che fare con i

⁹ Nel caso dell'uomo, a differenza degli animali per cui ogni specie condivide un ambiente, è il singolo individuo ad avere il proprio ambiente (ivi, pp. 13 e 28) ed è colui che può entrare in ambienti diversi dal suo (ivi, p. 32). L'uomo che interagisce, che fa «mente locale», modifica i luoghi che «vengono ridefiniti da chi vi si riambienta» (La Cecla, 1988, p. 93).

sensi, con la *percezione*, con la percezione che proviene [...] da tutto il corpo» (ivi, p. 94). È con tutto il corpo che ci posizioniamo e sentiamo l'avvolgerci dello spazio entro cui ci posizioniamo ed è con tutto il corpo che i suoni ci arrivano, ci incontrano: li sentiamo con le orecchie e ci vibrano nel corpo. Il suono c'è quando risuona (cfr. Piana, 2005, p. 334) e la sua presenzialità si fa costante poiché se l'orecchio è un «veicolo attraverso cui si manifestano proprietà e relazioni profonde, che appartengono all'obiettività stessa in cui i fenomeni sonori sono radicati» (ivi, p. 258), il suono non si limita a quell'organo, «c'è un aspetto profondamente fisico-corporeo nell'esperienza sonora. Il suono sta a fior di pelle» (Piana, 2007, p. 13). È così che il suono entra in gioco nella costituzione di uno spazio che viene sentito come proprio. Questo perché sentiamo uno spazio nel modo in cui vi è un'interazione sonora con questo stesso che si radica nel corpo, nel modo in cui ci segna e ci modifica a livello somatico (Schön, Akiva-Kabiri, Vecchi, 2018, p. 98; Schön, 2018, p. 119). Inoltre – le coordinate sono sempre due – vi è «anche *definizione* dello spazio intorno, tracciamento su di esso delle proprie intenzioni, dei propri movimenti» (La Cecla, 1988, p. 94). Il rapporto uomo-spazio si esplica quindi attraverso un *percepire* ciò che è legato allo spazio, ciò che lo riempie e forma, attraverso il corpo e i sensi, e un *definire* questo spazio attraverso i modi in cui vi interagiamo. Quindi, in definitiva, vi «è anche *uso* di questo stesso spazio, cioè servirsi dell'intorno come di uno strumento, uno strumento involucro, una protesi della presenza corporea» (*ibid.*). La Cecla definisce questa capacità «mente locale» e parla di vera e propria coltivazione dello spazio: l'abitare, come abbiamo accennato, è una vera e propria facoltà¹⁰ attraverso cui l'uomo localizzato e orientato si definisce.

Questa facoltà, osservava Mircea Eliade (1979, p. 13), segna gli albori dell'esperienza umana nel mondo. L'importanza dell'*orientatio* è tale per cui:

¹⁰ Si veda ivi, pp. 88 sgg. Per la facoltà umana dell'abitare cfr. inoltre la nostra n. 5.

lo spazio può essere organizzato intorno al corpo umano come se si estendesse davanti, dietro, a destra, a sinistra, in alto e in basso, rispetto a tale corpo. A partire da questa esperienza originaria – sentirsi ‘gettati’ in mezzo ad un’estensione apparentemente illimitata, sconosciuta, minacciosa – si elaborano i vari mezzi di *orientatio*; infatti non si può vivere a lungo nella vertigine provocata dal dis-orientamento (*ibid.*).

Su questa «esperienza originaria» si legge in nota che «l’esperienza dello spazio orientato è ancora familiare all’uomo delle società moderne, sebbene egli non sia più cosciente del valore ‘esistenziale’ di essa» (ivi, p. 13, n. 1). L’esperienza ha infatti valore esistenziale proprio perché, per dirla con Merleau-Ponty (1965, p. 383), se «lo spazio è esistenziale; avremmo potuto dire altrettanto propriamente che l’esistenza è spaziale». In altre parole, si può parlare di esistenza solo in relazione allo spazio, un’esistenza *nello* spazio. L’esperienza dello spazio riveste per l’uomo un valore esistenziale essenziale, attraverso l’orientamento vive lo spazio con la giusta relazione, muovendovisi liberamente, trascinando il proprio agio in ogni suo movimento – o, se questo è compromesso, ricercandolo. Quanto detto non vale solo per il nomade che attua uno «srotolare il tappeto delle proprie mappe mentali, simboliche, culturali in corrispondenza ai luoghi del territorio che si attraversano» (La Cecla, 1988, p. 23), ma per chiunque: poiché l’orientamento non è solo sapersi orientare e saper ritrovare la direzione ma è «la base su cui si possono costruire associazioni emotive» (ivi, p. 22), non è solo l’immediata ricostruzione del percorso, l’indirizzamento dei movimenti nello spazio, quanto una «struttura generale di riferimento all’interno della quale un individuo può agire e a cui può appigliare la propria conoscenza» (ivi, p. 23)¹¹.

¹¹ Diversi autori riferibili al contesto della fenomenologia hanno evidenziato l’importanza del corpo e del suo posizionamento. Questo, sicuramente, può trovare le sue basi in Max Scheler e le sue analisi sulla *Wertnehmung* come condizione per una percezione diretta dell’altro e dell’interazione corporea, tanto da poter parlare di una vera e propria

Le coordinate a partire da cui si forma la struttura di riferimento (vicino, lontano, alto, basso, ecc.) sono radicate nel corpo come *punto zero* del mondo, della spazialità e della sua conoscenza. A partire dal *Nullpunkt* del corpo si incontrano le cose nello spazio peripersonale e nell'orizzonte (cfr. Merleau-Ponty, 2021, p. 177; Foucault, 2020, p. 43). E il corpo, allora, si fa centro percettivo in cui il sonoro assume un ruolo di strumento cardine del processo relazionante con il mondo.

Anzitutto è attraverso questo corpo che io vedo le cose, le posso toccare, cogliere il loro movimento o la loro quiete, udire dei rumori o dei suoni, sentire degli odori. Questo corpo è attivo, sia nel senso che esso è a mia immediata disposizione sia nel senso che il suo essere si esplica costantemente in un'attività percettiva nella quale si costituisce per me un mondo di cose, un ambiente materiale che mi si presenta, attraverso il corpo, con certi caratteri e certe qualità (Piana, 2000, p. 141).

biosemiotica. Si veda Cusinato (2018), per la percezione diretta e la *Wertnehmung* (pp. 116 sgg). Per Scheler, infatti, «ancora prima dell'intuizione interna rivolta a noi stessi, il vissuto emerge dal flusso globale della vita non immediatamente, bensì solo attraverso l'effetto esercitato sullo stato del *corpo vivo*. Su questo punto non sussiste in linea di principio alcuna distinzione tra la percezione di sé e dell'altro» (Scheler, 2010, p. 236). Il *Leib* si differenzia dal *Körper* proprio in virtù della sua relazionalità con l'altro e con un ambiente in cui si è, per necessità, inseriti. In *Wesen und Formen der Sympathie* Scheler identifica, in rapporto alla relazione tra soggetti, la condizione che consente questa diretta relazionalità nell'espressione (*Ausdruck*) attraverso cui si percepisce il vissuto (*Erlebnis*) altrui. L'analisi trova quindi il suo fondamento nel caso dell'*unipatia* (*Einsfühlung*) che consente il sentire unipatico. Tematiche così stringenti si notano sempre in Merleau-Ponty fino a Mikel Dufrenne (2004) e nella fenomenologia della *chair*. Ovviamente queste basi erano già presenti in Edmund Husserl – si parta da *Ideen II* – e una fenomenologia così attenta è rintracciabile anche in Michel Henry per cui, in definitiva, si può concludere che la presa di coscienza della corporeità e del suo posizionarsi è elemento fondamentale delle analisi fenomenologiche. Cfr. inoltre i temi intrecciati con l'autoriflessione e la rappresentazione evidenziate da Ismael (2007).

L'ambiente, ciò che sta intorno, quando è conosciuto per mezzo della dimensione sonora che in esso si diffonde, diviene la maglia di una rete di significati e orientamenti (Giuriati, 2015). I suoni arrivano come segnali di un mondo fisico che ci circonda e la loro presenza si fa densa di significato creando un intreccio di relazioni in cui il soggetto si riconosce orientandosi sempre a partire dal proprio corpo. «Il suono *si diffonde* intorno. Provenienza e irraggiamento. Il suono *irraggia* dalla fonte e si diffonde nello spazio circostante. In qualche modo lo riempie. Sensibilmente lo avvertiamo con le orecchie. Ma tutto il nostro corpo è *avvolto* dal suono» (Id., 2007, p. 34). La voce, ad esempio, non è percepita come «suono nel mondo», ma come intelaiatura proprio-percettiva da cui non si scinde l'oggettualità sonora. È nell'eco che la voce diventa informazione e relazione spaziale, e si fa suono *del* mondo. Come «la voce in eco, il suono aleggia nell'aria diffondendosi nello spazio intorno» (Id., 2005, p. 81). Il suono è proprio quella materia ambientale da cui si traggono informazioni circa l'ambiente, «il suono è materia che si irradia e che, irradiandosi, si espande nello spazio profondo con il quale il suono, quando c'è, entra subito in relazione» (ivi, p. 90). Detto diversamente, vi è un «diffondersi del suono nella profondità dello spazio» (Id., 1988, p. 224) che determina la possibilità di usare i suoni come segnali spaziali, i quali, pertanto, «contrassegnano rapporti di prossimità e di distanza» (*ibid.*). Questi rapporti di prossimità e distanza costituiscono lo spazio discreto entro cui prende forma la prossemica sonora.

Il grado entro cui le cose sonore prendono significato passando da sfondo sonoro indistinto a elementi densi di significato costituisce poi la soglia e l'orizzonte della scena percettiva dell'intimità sonora spaziale.

5. Orizzonti sonori e soglie di significato

L'esistenza, abbiamo detto, si dà in relazione allo spazio. Lo spazio prima che essere spazio vissuto è uno spazio vivo. È *lively* nel modo in cui ci si relaziona e vi interagiamo dinamicamente (emettiamo sempre qualcosa nello spazio sonoro e riceviamo sempre qualcosa da questo spazio), ma è vivo in quanto

sede dell'imprevedibile. Nel silenzio emerge un grido, un cinguettio, un tonfo; il cinguettare si interrompe improvvisamente.

Lo spazio-intorno in cui ci si sente a proprio agio non è solo ciò di cui l'uomo fa esperienza diretta; quindi, dove si possa attuare l'interscambiabile azione della mano, occhio e orecchio. Esso si dilata in un orizzonte (*horizon*) di forma più complessa. Non è sufficiente che ciò che minaccia l'essere a proprio agio sia individuabile direttamente come una radio accesa nella stanza accanto, la quale si sente, è visibile e viene toccata per essere spenta. Ciò che disturba l'agio, che poi è un disturbo della solitudine – intesa nuovamente come isolamento (sonoro) e non come condizione emotiva – e dell'intimità, può essere un evento sonoro distante. L'eremita che sente ogni giorno lo scorrere e il vociare della folla, i suoni delle fabbriche, per quanto separato spazialmente da questi non sarà mai solo e a proprio agio se la vallata gli dona gli echi della comunità. Per cui l'immagine evocata da Bachelard (1975, p. 59) risulta puntuale.

L'eremita è *solo* davanti a Dio e la sua capanna è l'antitipo del monastero. Intorno ad una simile solitudine concentrata, si irradia un universo che medita e che prega, un universo fuori dell'universo. La capanna non può ricevere alcuna ricchezza «da questo mondo», essa gode di una felice intensità derivante dalla povertà.

Lo spazio religioso dell'eremita è disturbato dalle invasioni sonore. Questo ci porta a riconoscere che lo spazio dell'agio, lungi dall'essere un accanto adiacente è un accanto circostante. In che modo, allora, l'uomo mappa orizzonti sonori? E in che modo si può parlare di orizzonte affidato prettamente al suono? Il modo in cui si parla di orizzonte, nota Don Ihde in *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, ci fa asserire che rispetto a questo «diviene possibile notare che ha un forma indefinita ma rotondeggiante [*roundish*]; il suo “bordo” come limite continua a sfuggire all'attenzione (diretta) mentre si allontana [*recedes*]» (2007, p. 105).

L'orizzonte (*horizon*) si presenta come tendente al rotondeggiante e il suo bordo ha un raggio d'azione che sfugge a una presa diretta proprio perché in movimento con noi. Il modo in cui il sonoro si distende nello spazio si differenzia dal colore poiché, mentre le dimensioni di una macchia di vernice sono tangibili, con il sonoro ci si confronta con qualcosa di omnidirezionale (*omnidirectional*): il suono è avvolgente e ne abbiamo un'esperienza globale (cfr. *ivi*, p. 42). Con orizzonte non ci si riferisce quindi alla «linea dell'orizzonte» ma a ciò che di volta in volta mappiamo e portiamo con noi nello spazio percettivo in cui ci muoviamo.

Ordinariamente si ignora l'orizzonte sonoro e le questioni relative al campo (*field*) rimangono solo latenti e implicite nell'esperienza, poiché ci si limita al *focus*, allo stadio più prossimale dell'esperienza uditiva (cfr. *ivi*, pp. 106-107). Mentre occorre distinguerli nel modo in cui, muovendoci e interagendo, mappiamo un cerchio con un centro di posizionamento. Il *field* si differenzia dall'*horizon* poiché di fronte alla presenza di un centro dove siamo posizionati il primo coincide con il raggio in cui ancora distinguiamo e osserviamo la fonte sonora, e quindi trascende solamente la cosa (*thing*) (cfr. *ivi*, p. 107), quando il secondo include il *field* e quindi riposiziona e avvolge il campo d'esperienza. Siamo nell'ambito di cerchi concentrici e se al centro c'è il soggetto e la cosa individuabile avvolti dal *field*, l'*horizon* viene a essere assimilabile al mondo (*World*) verso cui attua un'apertura (*opening*) (cfr. *ibid.*) che la trascende sempre. In questo senso l'orizzonte è incontrollabile, almeno rispetto al modo in cui lo è il campo d'esperienza (diretta).

Ciò che è interessante per una prossemica sonora è che nell'analisi dell'orizzonte notiamo che «siamo così situati [*situated*] “dentro” al campo auditivo [*auditory field*] che la sua estensione indefinita (*indefinite extent*) non è percepita primariamente nella spazialità» (*ivi*, pp. 107-108). Non controlliamo direttamente l'orizzonte sonoro la cui estensione può essere sferica (*spherical*) nel modo in cui si estende verso ciò da cui siamo circondati (*surrounded by*), e quindi l'apertura (*opening*) attuata si estende in modo

indefinito, e non ben determinato, verso quest'esterno che ci circonda (cfr. *ivi*, p. 108). Non lo controlliamo proprio perché l'orizzonte si presenta come la parte più periferica (*fringe*) nel quadro dell'esperienza uditiva. Ihde nel testo parla di *focal* e *fringe*, non di distale (*distal*): l'orizzonte è qualcosa della periferia e del margine uditivo come un getto che raggiunge uno spazio ampio, ma non determinabile; esso mappa un circostante.

«Vi è, inoltre, una *resistenza* attuata dall'orizzonte. Questo si allontana [*recedes*] continuamente da me» (*ibid.*). Se cerchiamo di individuare i suoni notiamo che non li possiamo portare – forzare (*force*) – alla propria presenza, come succede nel *field*. «Devo *aspettare* il loro giungere, il loro *darsi*» (*ibid.*), ma una volta dati penetrano la consapevolezza (*awareness*) e la sensibilità così tanto che se volessimo sottrarcene dovremmo «ritirarci in noi stessi» provando a tenerli fuori, a «chiuderli fuori (*close them out*)» (cfr. *ibid.*). Ecco che le due costanti che abbiamo individuato riemergono. Produciamo un campo e un orizzonte sonoro e al contempo il mondo, i suoni, rispondono e ci pervadono tanto che l'operazione di sfuggirvi richiede sforzo. E l'orizzonte è proprio quello spazio particolare da noi prodotto/modificato in cui al contempo vi siamo inseriti come uditori. Una volta *datosi*, non ci si può sottrarre. Il martello pneumatico dietro l'angolo¹² non è nel mio *field*, non lo posso individuare come conosco la posizione della radio della stanza accanto e non posso forzarlo alla mia presenza nel modo in cui faccio con quest'ultima. Il martello pneumatico resta qualcosa che sento, mi invade, ma essendo nell'orizzonte è fuori dal mio campo d'esperienza diretta. Ed è

¹² Dietro l'angolo e non sotto la finestra, nel cui caso, affacciandomi, potrei individuarlo tramite una collaborazione di vista e udito. Qui ci riferiamo, piuttosto, a ciò che mappano i suoni *nello* spazio in relazione alle condizioni di prossimità del soggetto. Per la collaborazione vista-udito si veda Nudds (2001). Questo esempio viene riportato anche da Don Ihde quando scrive che «per sfuggire ad un rumore indesiderato (*unwanted*) dobbiamo o rimuovere noi stessi dalla sua vicinanza (*from its vicinity*) o costruire un ambiente protettivo che lo tenga fuori (la casa ordinaria non è una protezione sufficiente a non far entrare il suono del martello pneumatico [*the sound of the jackhammer*])» (Ihde, 2007, p. 82).

proprio questo nodo delle problematiche esperienziali che il suono solleva e stringe.

Il suono si distribuisce nello spazio in modo così potente e presente, ma al contempo irraggiungibile e indeterminato, per cui i significati spaziali si intrecciano con una dimensione per la quale «dicendo “vicino” o “lontano” intendiamo la vicinanza spaziale *solo nella misura in cui questa vicinanza sostiene valenze immaginative molteplici*. Il vicino è qualcosa che incombe, che è vivacemente presente; il lontano si perde nelle brume del passato» (Piana, 2007, p. 40). La presa che le relazioni d'intimità (vicinanza e lontananza) attuano rispetto al sonoro crea scene percettive in cui l'incombenza costituisce il vicino, ciò che ci raggiunge e invade, e l'esonero il lontano, ciò che non ci riguarda, ciò da cui siamo dispensati. Il *field*, ossia ciò che è presente (*present*), è definito come ciò che è «nella *distesa* (*abiding expanse*) *in cui le cose sono raccolte*» (Ihde, 2007, p. 109)¹³. L'orizzonte che si traccia, invece, è un *intorno* avvolgente quanto sfumato.

Sono solo in cima ad una collina alla luce del giorno, osservando il panorama sottostante nel pieno di una tempesta di vento. La sento ululare e ne sento il freddo ma non posso vedere il suo contorto avvolgersi nonostante mi circonda con la sua invisibile presenza. Non importa quanto intensamente io guardi, non posso vedere il vento, *l'orizzonte della vista è invisibile* (ivi, p. 51)¹⁴.

¹³ Come si sarà notato dal *World (Welt)*, per Ihde un linguaggio propriamente heideggeriano è la corretta proposta per confrontarsi con la questione dell'*horizon*. Questo si spiega principalmente nell'ottica della lettura fenomenologica di Ihde per cui vi sarebbe una prima fenomenologia ascrivibile a Husserl e una seconda coincidente con Heidegger. Lo spartiacque, per Ihde ma non solo, che potrebbe già essere individuabile nella *Lebenswelt* husserliana, è costituito dall'incontro con il mondo, dal «lasciar essere le cose». Il fare emergere questo e il lasciare parlare le cose, in un'ottica sonora, costituisce l'ossatura della proposta d'indagine sul mondo sonoro.

¹⁴ Il testo originale suona così: «I stand alone on a hilltop on the light of day, surveying the landscape below in a windstorm. I hear its howling and feel its chill but I cannot see its

Non solamente per quanto riguarda l'orizzonte che si dà all'udito non ci si può affidare alla vista, ma non essendo determinabile e tracciabile è qualcosa che si avverte e avvolge, che è presente, ma che tende a sfuggire. L'indeterminatezza intrinseca all'orizzonte non è però sufficiente a non garantirne un utilizzo e un ruolo specifico: all'interno dell'orizzonte si raccolgono suoni ricchi di significato. Le campane, ad esempio, sono lo strumento nel cui orizzonte di suono si raccoglie una comunità (cfr. Le Breton, 2007, pp. 138 sgg.). Vi si costituisce una soglia di significato nei cui bordi spazio-temporali si hanno due situazioni antitetiche. Prima del suono l'assenza di senso; dopo, nel superamento della soglia sonora, il significato sorge e si fa suono: l'ora della cerimonia è comunicata a una comunità (dimensione spaziale) in un determinato momento (dimensione temporale).

Dalla prima campana datata 1250 a.C. in Cina fino a oggi, le campane sono usate per numerosi scopi, presentando svariati sensi, «dare un segnale, avvertire la comunità, seguire lo spostamento degli animali, scandire le cerimonie religiose, purificare lo spazio, richiamare gli dei o gli spiriti, ecc.» (ivi, p. 138). Quell'universo sonoro parla di qualcos'altro che sta avvenendo o è in procinto di realizzarsi; quindi, lo spazio in cui si inserisce la campana è colmo di significato, e il mezzo di comunicazione di questo significato è eminentemente affidato al suono. «La campana afferma un significato comune e specifico del gruppo, partecipa al legame sociale attraverso le informazioni che dispensa nello spazio e la competenza auditiva che esige dai suoi membri» (ivi, pp. 145-146).

Nonostante il *field* sia ridotto rispetto all'orizzonte, e sia proprio questo il campo d'esperienza (*field of experience*), il secondo, nel modo in cui i suoni raggiungono una certa soglia di tracciabilità, accoglie scene di senso e soglie

contorted writhing though it surrounds me with its invisible presence. No matter [h]ow hard I look, I cannot see the wind, *the invisible is the horizon of sight*».

di significato – il suono adesso denota (*bedeutet*) qualcosa ed è quindi ricco di significato (*Bedeutung*).

Si tratta di un vero e proprio linguaggio sonoro dove non solo il significante è suono, come in tutte le lingue parlate, ma il significato stesso è affidato a un preciso rimando contestuale che si fa suono. Il modo in cui le campane suonano – a morto, a festa, ecc. – darà significati differenti fino ad annunciare cose del tutto diverse; allora ciò che sono le «peripezie locali si ripercuotono nello spazio attraverso un linguaggio sonoro» (ivi, p. 146). È solo nello spazio sonoro – inteso come la prossemica sonora ci sta dicendo, quindi come traccia spaziale che il suono mappa¹⁵ – che il messaggio stesso

¹⁵ Con spazio sonoro ci si riferisce, come lo abbiamo fin qui cercato di intendere, alle relazioni tra spazio e suono che ne formano un intreccio inscindibile per cui la conoscenza di entrambi diviene compatta: lo spazio si fa suono e il suono si fa spazio. Ci si avvicina così ad alcune impostazioni come l'acustica ecologica (Gibson, 2014; Gaver, 1993; Truax, 2001; Torgue, Augoyard, 1995), l'estetica e l'antropologia del paesaggio sonoro su cui torneremo (Schaefer, 1985; Colimberti, 2004; Minidio, 2005; Bull, Beck, 2008; Fabiano, Mangiameli, 2019). Il campo metaforico e il legame con l'immaginazione verranno poi presi in considerazione come momenti percettivi inscindibili dall'esperienza del soggetto. Tuttavia questo non deve ridurre l'analisi spaziale sui campi e gli orizzonti di senso di cui il mondo sonoro è impregnato alla metafora nell'analisi musicale (Di Stefano, 2022). Se «il suono si muove ed è proprio per questo che esso attrae, nello stesso modo in cui l'occhio è attratto da ciò che si muove nel campo visuale» (Piana, 2005, p. 328), il dinamismo interno al suono, per cui vi può essere «mobilità interna, di un dinamismo interno alla sostanza sonora» (ivi, p. 222), che definisce una nozione, prima che un dato (ivi, pp. 224-225), si riferisce alla struttura fenomenologica propria al suono come continuum differenziato, fatto di sfumature progressive (ivi, p. 229), in cui emerge una chiusura fenomenologica dello spazio sonoro che riguarda il fenomeno uditivo come tale, «avvertita e colta nella percezione come un carattere del flusso sonoro stesso» (ivi, p. 230; si veda inoltre Id., 2007, p. 91). È proprio per mezzo di questa regione chiusa, o in questa, che «ci sentiamo a casa» (ivi, p. 93). Ora, lo spazio sonoro oltre a essere lo spazio del con-suonare (Id., 1988, pp. 232 sgg.), o, per dirla con Zuckerkandl, di inter-penetrazione (*interpenetration*) e non di giustapposizione (*juxtaposition*) (Zuckerkandl, 1973, pp. 293 sgg.; 1971), che è il luogo del divenire fluente del sonoro in cui «lo stesso suono diventa di continuo un altro» (Piana, 1988, p. 232) evidenziando un'«essenza trasmutante del suono» (*ibid.*), è uno spazio conosciuto per mezzo *del* sonoro.

si può fare *medium*, che il *medium* accoglie in sé il messaggio: una situazione in cui «un medium dato costituisce di per sé l'intero contenuto della comunicazione» (Sloterdijk, 2015, p. 357).

Le campane danno anche indicazioni temporali sulla scansione della giornata, creano scansioni temporali che si fanno spaziali: una temporizzazione dello spazio in cui «un linguaggio sonoro recita le notizie del giorno e fornisce un calendario nello spazio» (Le Breton, 2007, p. 147). Le campane sono quindi uno degli esempi sonori tra i tanti impiegati per infondere nello spazio soglie di significato affidate al suono. In questi casi la relazione semiotica, lo scarto tra significante e significato, si contorce su se stessa. Da una parte il suono sta per qualcos'altro in un modo arbitrario e culturalmente determinato – le campane «suonano a morto» –, dall'altro il suono emesso racchiude in sé il significato senza necessità di accogliere un ulteriore codice – come, ad esempio, avviene veicolando un linguaggio parlato. Il significato si esaurisce nel suono che traccia degli orizzonti.

Una simile condizione, per dirla con Peirce, si estremizza nel processo di un passaggio del segno da simbolico a iconico.

6. Iconicità del sonoro: un esempio kaluli

La possibilità di fare semiotica musicale è stata legata prevalentemente alla produzione privilegiata dell'espressione musicalmente strutturata¹⁶. In tal senso si è potuto parlare di *codice* che, rispetto alla cogenza del linguaggio, è termine più neutro. La codificazione «è in via di principio un'operazione convenzionale, la produzione di un codice è una produzione altamente artificiosa» (Piana, 2007, p. 198), pertanto «solo coloro che conoscono la regola sono in grado di decodificare (“comprendere”)» (*ibid.*). In un simile

L'uso precedente di *spazio sonoro* dovrebbe essere inteso come *sonoro spaziale*, un sonoro che si fa alto, basso, che si dà nel movimento, e in cui le relazioni d'intimità che si istituiscono nelle dimensioni spaziali trovano nel suono la loro struttura evidente.

¹⁶ Si veda Nattiez (1987; 1989; 1990). La letteratura è sterminata, per un inquadramento dei problemi in chiave sonora si veda Lomuto, Ponzio (1997).

panorama l'indagine finisce per essere dell'ordine neumatico, dello spartito e del testo musicale (cfr. Monelle 2000, pp. 10-11 e pp. 147 sgg.).

Quando nel suo dizionario personale, scritto – sotto stimolo del direttore della rivista *Le Débat* Pierre Nora – per far fronte ai problemi di traduzione, Milan Kundera (1988, pp. 169 sgg.) giunge alla voce «Libro», per spiegare l'intensità e l'altezza con cui alla radio pronunciano la frase «comme je le dis dans mon livre» ricorre a uno spartito (ivi, p. 189). Kundera mostra che tra «mon» e «livre» vi è un salto d'ottava, situazione ben diversa da «comme c'est l'usage dans ma ville» dove il salto è solo di quarta (cfr. *ibid.*). L'emissione sonora vocale accoglie un movimento musicale che costituisce il colore della comunicazione. Quando si parla invece propriamente di suoni in un ambiente non si è legati alla struttura di un codice determinato in quanto tale, la questione si lega all'orizzonte e alle forme manifestative del sonoro. Pierre Schaeffer parlava di ascolto indicale, di indice (*indice*) (1966, cap. 15.4) oltre che di segno (*signe*), segnale (*signal*) e, ovviamente, segnale fisico (*signal physique*), ma non di icona (*icône*) né tantomeno di iconicità (*iconicité*). L'ascolto è *iconico* quando le componenti contestuali della produzione sonora sono ridotte al minimo e l'attenzione è rivolta al suono. A questo si contrappone l'ascolto *indicale* in cui l'attenzione è inserita in un contesto di significato individuabile, in cui vigono relazioni, appunto, indicali e semantiche del contesto di significato e quello *simbolico* in cui vi è un rapporto arbitrario tra suono e significato (cfr. Lombardo, Valle, 2008, pp. 420 sgg.). La distinzione la si deve a Peirce che come è noto divideva il segno in *icona*, *indice* e *simbolo*, in cui la prima ci parlerebbe della cosa per cui sta in virtù di somiglianze sue proprie: qualcosa è icona di qualcosa a cui assomiglia ed è usata come segno di quest'ultima (il ritratto assomiglia alla persona a cui si riferisce); la seconda si riferirebbe a qualcosa nel modo in cui è da questa determinata (il fumo è indice del fuoco che sta bruciando); mentre il terzo si ricollegerebbe a qualcosa in virtù di una *legge*, avendo carattere di arbitrarietà (parole, segni convenzionali, segnaletica stradale) (Peirce 1980, 2.247-2.249, pp. 139-141).

Le icone, che qui ci interessano, possono poi essere suddivise in ulteriori tre sottocategorie: *immagini*, *diagrammi* e *metafore* (cfr. *ivi*, pp. 156 sgg.). In questa suddivisione di fondo emerge una distanza metodologica con le analisi qui svolte, a cui si può in buona fede istituire un ordine esplicativo dovuto alla preminenza, adesso, del sonoro. Se si attua uno spostamento in direzione del suono, alcuni degli assunti inevitabilmente legati al visivo si ritrovano risemantizzati, non pertinenti o semplicemente indifferenti. Entrando nel vivo degli esempi, cerchiamo di far chiarezza attraverso un caso che annoda produzione linguistica e suono ambientale.

Steven Feld (1988; 1996; 2009), noto per le indagini tra i Kaluli della Nuova Papua Guinea, si è interrogato sulle dimensioni sonore con cui si relazionano i Kaluli i cui risultati, lungi dal circoscriversi all'etnomusicologia, si situano nel dibattito di un'intimità spaziale vissuta per mezzo del sonoro¹⁷. Feld sostiene che ci siano aspetti del linguaggio in cui l'arbitrarietà «viene rimpiazzata da una relazione iconica tra suono e significato» (Id., 2009, p. 161). Ad esempio, il termine kaluli che indica le «parole sonore», «traduce l'onomatopea poetica, in cui i suoni descrivono cose o atti per imitazione» (*ibid.*). Tra i Kaluli «vengono conati nuovi termini, usando le vocali per significare luogo, movimento, o spazio» (*ibid.*). Questa iconicità trova la sua espressione nei contrasti dello spazio vocalico, articolato in altezza e profondità (cfr. *ivi*, p. 162).

Ciò che interessa sottolineare è che ciascuna vocale «indica iconicamente un aspetto semantico della qualità sonora» (*ivi*, p. 164). Ad esempio, la vocale *u* indica la sensazione di un movimento verso il basso e *gu*, infatti, è il termine generico per il suono della cascata (cfr. *ivi*, p. 186).

I Kaluli hanno poi un'espressione (*dulugu ganalan*) per indicare ciò «che suona sollevato al di sopra», che per Feld è riconducibile al *groove* e al loro

¹⁷ Necessario citare anche un suo contributo decisivo: l'unione tra acustica ed epistemologia, l'acustemologia che è un modo di indagare il luogo del suono e il suono del luogo (Feld, 2010; cfr. inoltre Palombini, 2018).

proprio *sound* (cfr. Id., 1988, pp. 76-77). La questione rilevante risiede nel fatto che questo modello sonoro non si limita al processo e alla forma della canzone kaluli ma «richeggia e riverbera anche in altre modalità espressive e interazionali» (ivi, p. 76) e, nelle sue impostazioni più spazialmente plateali, «viene esplicitamente collegato all'ecologia acustica della foresta pluviale, rivelando una co-evoluzione estetica ed ecologica» (ivi, p. 77). *Dulugu ganalan* è una metafora acustico-spaziale, «un'immagine visiva in forma sonora e un'immagine sonora in forma visiva» (ivi, p. 78) che si trova intrecciata e relazionata agli «altri suoni circostanti, intenzionalmente o non intenzionalmente co-presenti» (ivi, p. 79) e, quindi, ai «suoni ambientali circostanti compresenti (a esempio tuono, pioggia, uccelli, animali, insetti)» (*ibid.*).

Un termine che possa indicare la tessitura che si manifesta nel *dulugu ganalan* è *eterofonia*, indicando, questo, l'esecuzione simultanea di versioni differenziate dello stesso materiale sonoro. Nonostante per Feld l'espressione non sia propriamente pertinente (cfr. ivi, p. 82), le eterofonie, come le eterotopie, parlano di una presenza e di una spazialità innervate e co-presenti nelle altre – presenze e spazialità. L'azione di «sollevare al di sopra» rimanda infatti ad «un'azione di gruppo, fluida, stratificata, sincrona ma non gerarchica» (ivi, p. 84).

Feld racconta come all'alba, durante la registrazione dei suoni circostanti, un abitante si fosse riferito a quell'orizzonte sonoro con il termine *dulugu ganalan* e ciò che *suonava* erano «suoni di nebbie leggere, vento, corsi d'acqua, insetti, uccelli, persone, maiali, cani, tutti collocati in uno spazio indefinito ma acusticamente co-presente» (ivi, p. 87). Il punto è che quell'abitante avrebbe potuto parlare così in altri momenti, probabilmente in qualsiasi altro momento, ma ciò che intendeva è che in quel dato momento, di cui la registrazione porta testimonianza – giocoforza anche in altri – «la foresta pluviale è come un diapason, in quanto fornisce segnali familiari che indicizzano, marciano e coordinano lo spazio» (*ibid.*). I suoni provenienti dall'intorno donano agli abitanti della foresta un'impressione di

immediatezza (cfr. *ibid.*), nonostante, o forse proprio perché, la tessitura e l'amalgama sonoro siano impressionanti. All'interno di questa densità multipla vi è un'unità omogenea, «la qualità del suono della foresta è al tempo stesso densa e omogenea, multidimensionale ma unificata» (*ibid.*), questo perché i suoni forniscono costantemente informazioni sulla distanza, sulla profondità e sull'altezza della foresta (cfr. *ivi*, pp. 87-88). La spazialità sonora propria dell'interazione kaluli con l'esterno si esplica in *dulugu ganalan* della foresta con cui gli abitanti si sintonizzano di continuo attraverso il dentro (*sa*), il sotto (*hego*) e i riflessi (*mama*) di questi suoni circostanti (cfr. *ivi*, p. 88). Allora:

il coinvolgimento – entrare nel *groove* – vuol dire percepire *hego* (il “sotto”) e *sa* (il “dentro”) delle figure sonore che si “sollevano al di sopra” e interpretare i loro *mama* (“riflessi” o “ombre”) sentendo la loro potenza e le loro possibilità associative (*ivi*, p. 89).

Questa potenza e possibilità associativa implica un'interpretazione *locale* ben determinata. La funzione, come caratteristica ben differente dall'uso¹⁸, richiama infatti, nel caso dei Kaluli, una percezione in cui le metafore

¹⁸ Senza cadere in nessuna impostazione funzionalista, piuttosto indagando le prospettive proprie della cultura osservata, che con un'espressione ormai scivolosa possiamo indicare con *emico*. Sul rapporto funzione-uso cfr. Merriam (2000, pp. 212 sgg). E per una critica e impostazione dei problemi cfr. Nettl (2005, pp. 244 sgg). Per la *thick description* Geertz sottolineava proprio come «le affermazioni generali, come quella a cui sono fortunatamente pervenuto nel saggio sulla *thick description* [...], in antropologia hanno senso solo se riferite a indagini specifiche» altrimenti «sembrano mere cambiali, scatole vuote, possibilità possibili» (2019, p. 14). Quanto sosteneva era un ricercare allo scopo «di trarre grandi conclusioni da fatti piccoli, ma fittamente intessuti: di sostenere affermazioni generali sul ruolo della cultura nella costruzione della vita collettiva, confrontandole nei dettagli con l'analisi di casi specifici. Così non è solo l'interpretazione a scendere al più immediato livello di osservazione, ma anche la teoria da cui tale interpretazione concettualmente dipende» (*ivi*, p. 47).

«vengono percepite essere naturalmente reali, ovvie, complete e perfette, esse diventano iconiche» (ivi, p. 93). L'iconicità diventa il *bello kaluli*, un bello coincidente con la naturalità dell'orizzonte sonoro, e questo secondo modalità e interazioni che «aiutano a farci sentire a nostro agio» (*ibid.*), in cui la parola *sentire* diventa la chiave di volta: vi è un fare proprio il circostante in cui ci si trova immersi.

Questo «fare nostro» consiste nel piacere travolgente e apparentemente spontaneo – a prescindere che sia prevedibile o no – che deriva dal sentire la naturalezza dell'insieme, mentre troviamo noi stessi nella e attraverso la musica e troviamo la musica in e attraverso noi stessi. Più la metafora è iconica [...] più è affettiva la sua risonanza, più è intuitiva la sua invocazione e più è intensa la sua radiosità (ivi, pp. 93-94).

Inoltre, la pregnanza sonora dei rapporti d'intimità tra i Kaluli prende forma concreta nello spazio condiviso. Tra i Kaluli l'ascolto è qualcosa di pubblico (cfr. ivi, p. 99) da mettere in relazione all'ambiente sonoro e agli abitanti sonori di questo ambiente. Quando Feld si ritirava nelle sue cuffie per chiudersi in intimità mono-diretta, i Kaluli lo comprendevano solo perché avevano imparato a conoscerlo, per loro però l'ascolto sarebbe stato partecipatorio. «L'isolamento sonoro e sociale rappresentato dalle cuffie, e le lunghe ore passati seduti o sdraiati indossandole, erano una parte ovvia del mondo “molto diverso” (*mada kole*) di noi “pelli gialle” (*dogof wanalo*)» (*ibid.*). Le persone, secondo i Kaluli, non necessitano di un isolamento fisico ricercato attraverso una protesi fisica, piuttosto devono essere disponibili alle altre persone e fonti sonore quando ascoltano sia separatamente che ovviamente in comunità (cfr. *ibid.*). L'idea occidentale per cui, come abbiamo visto, intimità e isolamento percettivo coincidono si scontra adesso con la costante necessità di esperire l'intorno sonoro. I Kaluli sono molto più produttivi e rilassati quando non deprivati sensorialmente dell'intorno (cfr. ivi, p. 100). L'attenzione dei soggetti era maggiore quando veniva mantenuta

una compresenza della tessitura sonora esterna e del suono che dovevano mettere in evidenza attraverso l'ascolto in cuffia (cfr. *ibid.*).

Pertanto la dimensione sonora del *dulugu ganalan*, ciò «che suona sollevato al di sopra», si sviluppa in una doppia relazione, «da un lato fra suoni e ambiente, e dall'altro fra sonorità e relazioni sociali» (ivi, p. 102). Il suono si relaziona all'ambiente in cui è situato mantenendo attiva la tessitura e stratificazione necessaria all'agire dei Kaluli e, al contempo, questo processo relazionale si riversa nelle interazioni sociali, il tutto sotto la stretta egida del sonoro.

Le intimità sonore dei Kaluli mostrano come i punti cardine di una prossemica occidentale si trovino contrastati, o auspicabilmente arricchiti. Ciò che risulta rumoroso, nel modo in cui è compresenza ridondante di un sonoro costante e non sempre identificabile (localizzabile, significabile e controllabile), per i Kaluli è la dimensione propria dell'interazione e della comprensione. Questo risulta quanto di più necessario per la produzione sonora, l'organizzazione umana dei suoni¹⁹, e quanto di più necessario per l'interazione sociale.

Si tratta di una tessitura che trova il suo senso performativo nel *dulugu ganalan*, quella dimensione sonora che secondo i Kaluli è presente anche in *Nefertiti* di Miles Davis (cfr. ivi, pp. 100-102), quel *groove* unico e pluridromo al contempo, che determina l'ossatura dell'esperienza spaziale e dell'interazione paesaggistica dei Kaluli.

7. Spazio sonoro vissuto

Le interazioni con lo spazio sonoro che trovano una corrispondenza nello spazio sonoro vocale, sono il correlato di una percezione in cui, come abbiamo detto, le metafore vengono percepite come reali, complete, iconiche. Ne *La poétique de l'espace* Gaston Bachelard (1975) istituisce le relazioni esistenziali che prendono vita con i luoghi e gli spazi. Queste formano una

¹⁹ Ossia il suono umanamente organizzato, cfr. Blacking (1986, pp. 27 sgg.).

fenomenologia dello spazio vissuto la cui vividezza si estende attraverso le dimensioni sonore.

Per chi sa ascoltare la casa del passato, questa non è forse una geometria di echi? Le voci, la voce del passato, risuonano diversamente nella grande stanza e nella piccola camera. Diversamente ancora si ripercuotono appelli nella scala. Nell'ordine dei ricordi difficili, ben al di là delle geometrie del disegno, è necessario ritrovare la tonalità della luce, poi vengono i dolci odori che permangono nelle camere vuote, conferendo un aereo scenario a ciascuna delle camere della casa del ricordo. Andando ancora oltre, è possibile restituire non semplicemente il timbro delle voci, "l'inflessione delle voci care che ora tacciono", ma anche la risonanza di tutte le camere della casa sonora? In tale estrema tenuità dei ricordi, ai soli poeti si possono chiedere documenti di psicologia raffinata (ivi, p. 87).

Le «tonalità» di ricordi che emergono oltre a essere visive sono sonore. L'eco dolce e preciso che solo «quella stanza» aveva, risuona identico nel presente muoversi nello spazio e ciò avviene, vividamente, in simultanea al ricordo visivo. Anzi, è proprio nell'ordine dell'emergere del sonoro che il ricordo visivo si fa vivo. Cosicché non sappiamo più di che natura sia il ricordo, o ne emerge la vera natura, un'intelaiatura di suoni, immagini – oltre che odori, sapori e percezioni tattili. Il suono rievoca uno spazio ormai abbandonato come quando entrando nelle scale di un palazzo riviviamo altre scale che condividono lo stesso agglomerato di riverbero. Questo perché il suono si muove nello spazio e nello spazio dell'immaginazione (cfr. Piana, 2005, p. 331). È con il sonoro che si fa vivo uno spazio *non più presente*. Non viviamo lo spazio solo attraverso gli occhi e non ricordiamo solo attraverso immagini: viviamo lo spazio per mezzo dell'orecchio e lo riviviamo attraverso i suoni. Proprio perché gli «uomini sono creature che partecipano a spazi di cui la fisica non sa nulla» che li radicano in «luoghi radicalmente diversi, coscienti e incoscienti, diurni e notturni, onorevoli e scandalosi» (Sloterdijk, 2009, p. 127). Questo spazio interno (*Innenraum*), consente il ri-

vivere attraverso una «corrispondenza tra l’immensità dello spazio del mondo e la profondità dello “spazio del dentro”» (Bachelard, 1975, p. 240). Tuttavia questo spazio-interno che è corrispondente-a non è copia esatta dell’esterno, perché i due inscenano un continuo intreccio in cui anche l’interno si getta nell’esterno. Foucault ne *Les hétérotopies* e *Les corps utopique*²⁰, ricorda come lo spazio non sia vissuto come neutro, impalpabile, inemotivo, piuttosto «si vive, si muore, si ama in uno spazio quadrettato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie, dislivelli, scalini, avvallamenti» (Foucault, 2020, p. 12). Gli spazi completamente altri, le eterotopie, si oppongono agli altri, ritagliano quadrati a questi interni, li compensano o li cancellano. Sono gli spazi delle «utopie localizzate» (ivi, pp. 12-13), luoghi di pura singolarità, ma anche di condivisione. Lo spazio interno si declina quindi anche e soprattutto nei modi in cui è vissuto lo spazio esterno. La soffitta, ad esempio, è l’angolo dell’intimità singolare, luogo della fantasia del bambino, delle *rêveries*:

tutti gli spazi delle nostre passate solitudini, gli spazi in cui abbiamo sofferto la solitudine, goduto della solitudine, desiderato la solitudine, sono incancellabili in noi, precisamente perché l’essere non vuole affatto cancellarli, sa istintivamente che gli spazi della sua solitudine sono costitutivi. Anche quando tali spazi sono per sempre aboliti dal presente, resi estranei ormai a ogni promessa d’avvenire, anche quando non c’è più soffitta e si è perduta la mansarda, rimarrà sempre il fatto che si è amata una soffitta e si è vissuto in una mansarda (Bachelard, 1975, pp. 37-38).

La soffitta, luogo vissuto come campo d’esplorazione, d’immaginazione, luogo del tedio «proprio come i bambini che lasciano il gioco per andare ad

²⁰ *Les hétérotopies* e *Les corps utopique* sono due conferenze radiofoniche tenute nel 1966. *Des espaces autres* fu la seconda versione della prima conferenza tenuta al Centre d’études architecturales nel 1967 e pubblicata nella revue *Architecture, Movement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. Si veda Foucault (1994, texte n° 360). La traduzione consultata (2020) è condotta a partire dalla trascrizione di François Rey presente in Foucault (2005).

annoarsi in un angolo della soffitta» (ivi, p. 44) e che continueranno a pensare anche una volta cresciuti, è un luogo che non coincide con la sua cartina fisica. Questi contro-spazi e contro-luoghi (*contre-emplacements*) non riguardano solo i bambini, «la società adulta ha organizzato anch'essa, e ben prima dei bambini, i suoi contro-spazi, le sue utopie situate, i suoi luoghi reali fuori da tutti i luoghi» (Foucault, 2020, p. 13). E ogni società ha le sue eterotopie, o la sua eterotopia, quei «luoghi, cioè, che la società organizza ai suoi margini» (ivi, p. 16). Gli spazi altri (*espaces autres*), allora, sono luoghi reali fuori da tutti i luoghi, o ritagliati dentro gli altri: giardini, cimiteri, manicomi. Luoghi in cui si circoscrive uno spazio interno ad altri più comuni e frequentati cosicché si può dire che viga la regola «di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero essere incompatibili» (ivi, p. 18).

Questo spazio-altro è soprattutto lo spazio *che esperiamo* e «rispetto al quale la geometria piana si rivela del tutto cieca» (Griffero, 2010, p. 40), ossia non pertinente nello spiegare l'ampiezza «del silenzio domenicale o l'angustia di un soggiorno» (*ibid.*). Quegli spazi vissuti che ci ancorano ai nodi che intrecciano la materialità alle dimensioni emozionali evocate. Quelli che danno:

tanti spazi e tanti tempi quante sono le immagini che possono essere sentite e vissute in senso spazio-temporale: [...] tanti spazi della casa quante sono le case, e infine ancora tanti spazi della stessa casa quanti sono gli attimi di un'[sic]approfondimento interiore e attivo della manifestazione spaziale della forma casa (Klages, 2005, p. 24).

Sono quegli spazi che Bachelard ci conduce a riconoscere tra le metafore del mondo vissuto e tra le corrispondenze che portano a realizzare come lo spazio del dentro sia presente quanto l'immensa estensionalità dell'esterno e soprattutto come questi – interno ed esterno – si influenzino reciprocamente.

Incessantemente i due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano, per così dire, nella loro crescita. Designare lo spazio vissuto come uno spazio affettivo, come fanno giustamente gli psicologi, non significa, tuttavia, giungere alla radice dei sogni della spazialità (Bachelard, 1975, p. 236).

Nel rivolgere l'attenzione a ciò che lo spazio evoca e a ciò *di cui* parla notiamo uno spazio che si dispiega e si contrae nel modo in cui è vissuto. Piana (2005, p. 329) parlava di un «campo dell'*immaginoso*», per cui ogni singola determinazione sonora può essere «punto di innesto per le operazioni valorizzanti dell'immaginazione» (*ibid.*), divenendo, così, vettore dell'immaginazione. Questo valore proprio del suono consente da una parte la messa in evidenza della non staticità del suono, o la sua mera giustapposizione, quindi «un'inclinazione dinamica, in una tendenza al movimento, nella manifestazione di una direzione» (*ivi*, p. 330). Dall'altra evidenza come lo spazio sonoro ricordato, rivissuto in chiave sonora, sia impastato con lo spazio esterno: alle fondamenta dell'incontro con lo spazio fisico c'è un'atmosfera che ci portiamo dietro e che le cose evocano (Griffero 2010; 2016).

In ogni determinazione vissuta dello spazio che si fa suono la sua concettualizzazione non è un tentativo di poeticizzare proprietà altrimenti determinabili in modo oggettivo, secondo lo spazio fisico, piuttosto si tratta di «qualificazioni soggettive nelle quali resta una traccia di quel senso che ogni determinazione oggettiva non potrebbe non cancellare senza residui» (Piana, 2005, p. 331).

Il suono, allora, allarga e dilata lo spazio percepito e vissuto quando, ad esempio, l'eco risuona ondeggiante nell'orizzonte; ma lo comprime e restringe quando il battere martellante del vicino si fa troppo *prossimo*. Il suono (*Ton*) «non si estende in una direzione singola ma si avvicina a noi, penetra, riempie e omogeneizza lo spazio (*durchdringt und erfüllt, homogenisiert den Raum*)» (Straus, 2005, p. 39), questo si muove, «ci

raggiunge, ci afferra, passa ondeggiando, riempie lo spazio» (*ibid.*) e ce lo fa vivere in modi differenti. Erwin Straus distingue, prima tacitamente, poi espressamente, tra suono (*Ton*) e rumore (*Geräusch*), facendoli rientrare entrambi nell'ambito più ampio del sonoro (*Klang, Schall*)²¹. Anche il rumore «penetra e riempie lo spazio» e quando lo fa «omogeneizza lo spazio rendendo più difficile l'orientamento e accrescendo la sensazione di confusione e spaesamento» (ivi, p. 40). Per una determinazione prossemica del sonoro, suono e rumore vengono accolti dal modo in cui vengono vissuti in uno spazio e il vivere lo spazio avviene nel modo in cui questo non si dà come statico ma dinamico in virtù della stessa interazione (sonora) che prende forma. L'interazione parla dell'esistenza di una «sensibilità allo spazio basata su di un contatto con il circostante sentito come malleabile e pieno di suggestioni» (La Cecla, 1988, p. 96). Dove questa sensibilità vissuta non è neutra ma valoriale e vige un vero e proprio «rapporto tra il proprio corpo e lo “spazio involucro” circostante» (*ibid.*). Il vivere lo spazio, l'abitarlo, diventa allora denso di significato proprio in virtù delle maglie di senso sonoro che si stendono nel legame con il circostante. Non camminiamo nel corridoio per raggiungere una stanza ma risuoniamo con esso, battiamo i piedi e la geometria propria del corridoio risponde nelle risonanze, cosicché lo spazio abitato non è mai silenzioso, ma sempre uno spazio sonoro, risuonante. Come ricordava Elias Canetti:

Il ritmo è originariamente ritmo dei piedi. Ogni uomo cammina, e poiché esso cammina su due gambe toccando alternativamente il suolo con i piedi, poiché avanza soltanto quando tocca ripetutamente il suolo, nasce un suono ritmico indipendentemente dal fatto che sia intenzionale o no. I due piedi non premono mai il suolo con forza esattamente uguale (1981, p. 37).

²¹ Cfr. Id., *Psychologie der menschlichen Welt*, (2005 or., S. 147). E per specificare il suono musicale parla di «musikalischen Klang» (*ibid.*), mentre prima aveva contrapposto più genericamente *Klänge* a *Geräusche* (si veda ivi, S. 143).

La ritmicità del camminare rende lo spazio uno spazio abitato dai suoni – e dagli echi e riverberi che questi generano – come dai ritmi – il 2/4 delle marce militari scandito dai tamburi serviva proprio a rendere il più omogenea e binaria possibile tale naturale ritmicità. Dall’altro polo questo stesso spazio risponde, vi siamo relati nel modo in cui si appropriano del nostro camminare una chiesa o le scale di un palazzo. E allora i «qui» di cui facciamo esperienza, oltre a essere determinati dal soggetto dell’esperienza, sono inseriti in degli spazi immersi in pareti sonore. Il suono si sottrae alle sintesi immaginativo-fenomenologiche di un’esperienza scorporata proprio perché la sua ricezione è strumento d’informazione della spazialità. Le sintesi, percettive e immaginative, collaborano sempre alla costituzione di uno spazio vissuto per mezzo del sonoro. «Il fatto è che ci sono tanti “qui” quanti i soggetti o i luoghi che fanno esperienza dello spazio circostante. [...] Si tratta di uno spazio la cui densità e distanza è in relazione all’esperienza» (La Cecla, 1988, pp. 45-46). Il «qui» si differenzia da chi lo pronuncia e da dove, chi quel «qui» ha vissuto, lo ha vissuto.

L’esperienza del suono si inserisce pertanto nel contesto spaziale in cui quel suono si dà e di cui il suono ci informa. Al contempo, lo spazio ci informa del suono e delle sue proprietà nel modo in cui ne consente il propagarsi e il modificarsi.

La complessità non si ferma qui. L’esperienza, come abbiamo detto, forma e struttura i modi in cui riviviamo e rincontriamo lo spazio²², come quando nel salire le scale di un palazzo viene prodotto un suono: esse risuonano in modo simile ad altre scale di cui si evoca la presenza. Questo significa che l’interagire con lo spazio di ordine sonoro segna vivide le impressioni e ne

²² Alcuni esempi interessanti Bachelard li rinviene negli oscillamenti tra i presentificarsi degli spazi vissuti. Visto che di associazionismo non si parlerebbe si deve accogliere i fenomeni per quello che (e come) si mostrano. Quando Philippe Diolé vive il deserto come se questo fosse acque profonde attua – e ci dà prova di – una tale forza esperienziale (cfr. 1975, pp. 239-243).

salda i sedimenti. Quando l'esterno invade – quando lo spazio non risponde alla produzione con eco o riverbero ma investe di altra presenza – il rievocare altri spazi vissuti nel suono intesse una rete tra vissuto e percepito i cui nodi densi di presenza si ergono con così estrema vividezza da disinnescare il dato presente.

Quando l'insonnia, male dei filosofi, viene accresciuta dal nervosismo dovuto ai rumori della città, quando, a piazza Maubert, nel cuore della notte, le automobili rimbano e il procedere fragoroso degli autocarri mi fa maledire il mio destino di cittadino, riesco ad acquietarmi vivendo le metafore dell'oceano. È noto che la città è un mare rumoreggiante, si è detto spessissimo che Parigi fa sentire, nel pieno della notte, il mormorio incessante dei flutti e delle maree. Da tali luoghi comuni, ricavo allora un'immagine sincera, un'immagine che mi appartiene, proprio come se la inventassi io stesso, seguendo la dolce mania di credere di essere sempre il soggetto di quanto penso. Se il rumore delle automobili diventa più insostenibile, mi ingegno a ritrovarvi la voce del tuono, di un tuono che mi parla, mi sgrida. [...] D'altra parte, tutto mi conferma che l'immagine dei rumori oceanici della città è nella «natura delle cose», è un'immagine vera, e che è salutare naturalizzare i rumori per renderli meno ostili (Bachelard, 1975, pp. 55-56).

Quando i rumori invadono, quando invadono l'intimità, l'evocare un altro spazio e trasformare l'invasione di uno spazio pesante in uno spazio quieto avviene sempre sotto l'egida del sonoro. Allora il rumore del traffico diviene pacifico e «così mi addormento, cullato dai rumori di Parigi» (ivi, p. 56).

Possiamo poi rintanarci nell'intimità dello spazio vissuto grazie al ricordo d'*intimità*, quello grazie al quale ci si protegge, rannicchiati, in un angolo di pace dove vi è «da ascoltare, nel silenzio della veglia, la stufa che ronfa, mentre il vento assedia la casa, per sapere che al centro della casa, sotto il cerchio di luce della lampada» (ivi, pp. 58-59) si vive *nella e la* propria intimità. Perché queste *rêveries* d'intimità possono avvenire in uno spazio

sonoro? «Nel nostro ricordo, da quale intima valle risuonano ancora i corni di un tempo e per quale motivo accettiamo immediatamente la comune amicizia del mondo sonoro» (ivi, p. 60)?

Questo succede perché l'interagire con il mondo e con lo spazio avviene in *modo sonoro* e lo spazio vissuto che si mappa si fonda su una base sonora. Si vive la propria camera come spazio d'intimità quando la quiete del circostante penetra serena e non vi sono disturbi invadenti. «L'intimità della camera diventa la nostra intimità e, correlativamente, lo spazio intimo è diventato così tranquillo, così semplice che in esso si localizza e si centralizza tutta la tranquillità della camera» (ivi, p. 261). Ma, nuovamente, viene vissuta come invasa dal fastidio quando a penetrare sono rumori fastidiosi non apprezzabili in quanto leggeri e soffusi brusii, o accoglibili per mezzo di una naturalizzazione e ricontestualizzazione come con l'ondeggiare del mare. Questa doppia relazione, per cui intimità e spazio si trovano a interagire, affida al sonoro la sua esistenza nel modo in cui decide il procedere e il bilanciamento tra una serena tranquillità e un'invadente non-familiarità.

Parlando di una poesia di Tristan Tzara, Bachelard ricorda che:

Per accettare l'immagine e per sentirla, occorre vivere quello strano ronzio del sole che entra in una camera in cui si è soli, perché, ed è un fatto, il primo raggio *colpisce* i muri. Tali rumori li sentirà anche chi – al di là del fatto – sa che ogni raggio di sole trasporta api. Allora tutto ronzia e la testa è un alveare, l'alveare dei rumori del sole (ivi, p. 262).

Nel leggere righe di questo tipo notiamo come vi sia un'immaginazione «attraverso cui il mondo esterno conferisce al profondo del nostro essere spazi virtuali assai vividi» (ivi, p. 263). Proprio la poesia si fa corretta esternazione del vissuto poiché «immediatamente noi singolarizziamo tale immagine generale, la abitiamo, vi penetriamo» (ivi, p. 264). È il momento in cui anche il ronzio, il brusio, può concedere allo spazio una sua tranquillità. È quel vivere lo spazio che si manifesta senza filtri nell'esperienza del bambino che

nella notte, quando il sonoro si fa inquietante, risemantizza tutto quanto udito tramite una figura materna e il sonoro da non-familiare diviene accogliente.

Ecco in questo silenzio passi felpati: la madre ritorna per proteggere il suo bambino, come un tempo. Ella restituisce a tutti i rumori confusi e irreali il loro senso concreto e familiare. La notte senza fine cessa di essere uno spazio vuoto (ivi, p. 265).

Lo spazio assume un senso e si configura grazie all'interazione che presenza e corpo vi intraprendono, per cui il «qui», lungi dall'essere descrivibile solamente in termini di rapporti tra oggetti e dimensioni – il mondo geometrico –, è inserito in un quadro dove a istituire quelle relazioni sono soggetti vivi – relati anch'essi agli oggetti. È così che lo spazio si riempie e «cessa di essere uno spazio vuoto». Ed è proprio quell'essere «qui» che per i casi patologici di relazione, come per lo schizofrenico, non significa più niente (cfr. Maldiney, 2005, p. 130).

La contrazione dello spazio vissuto, che non lascia più al malato nessun margine, non fa più posto al caso. [...] Questo secondo spazio che si estende attraverso lo spazio visibile è quello che il nostro modo proprio di proiettare il mondo compone in ogni momento, e il disturbo dello schizofrenico consiste semplicemente nel fatto che questo progetto perpetuo si dissocia dal mondo oggettivo quale è ancora offerto dalla percezione, e si ritira, per così dire, in se stesso (Merleau-Ponty, 1965, pp. 375-376).

A mancare è proprio il riequilibrio percettivo a onta del raccoglimento di nuove informazioni interazionali. L'assenza di un'interazione dinamica con l'orizzonte e il suo centro, quindi la sua disarticolazione, segna per contrasto l'importanza di alcuni dei gesti che accompagnano la nostra esistenza. Il movimento che avviene in un ambiente riconosciuto come proprio viene modulato attraverso l'interazione, «è una modulazione di un ambiente già

familiare» (ivi, p. 364). Anche nella scoperta di uno spazio nuovo, proprio nel vivere attivamente il costante ingresso informazionale, il legame tra percepito e vissuto accoglie costantemente delle rimodulazioni. E in queste può, per degli attimi, inserirsi una frattura e prendere forma lo scioglimento dell'intreccio ordinario tra percepito e vissuto nell'arricchimento delle possibilità esperienziali: come quando «il giradischi che suona nella camera attigua e che non vedo espressamente conta ancora per il mio campo visivo» (ivi, p. 365). Allora, attraverso i modi in cui viviamo lo spazio attivamente, questo diviene qualcosa che non si esaurisce in ciò che viene visto come ciò che sta «di fronte», piuttosto si dirama in una serie di rimandi per cui è presente anche ciò che non è «di fronte», poiché di fronte sono anche le presentificazioni che, da uno sguardo esterno, non dovrebbero essere «di fronte». È una presenza (*présence*) «nel senso di un “in presenza di” che, però, non è un “esser in vista di”, né un “esser di fronte a”. È un “in presenza di” (*en présence de*)» (Nancy, 2004, pp. 21-22).

Pertanto, «oltre alla distanza fisica o geometrica che esiste tra me e tutte le cose, una distanza vissuta mi collega alle cose che contano ed esistono per me e le collega tra esse» (Merleau-Ponty, 1965, p. 375). Le cose dello spazio intimo vengono associate attraverso le relazioni che vi istituimo e, «come lo spazio, la causalità è fondata sulla mia relazione alle cose ancor prima di essere una relazione fra gli oggetti» (*ibid.*). Lo spazio intimo, infine, accoglie relazioni di ordine sonoro quando si unisce e omogeneizza nelle sue forme extra-visive attraverso l'interazione sonora, la quale, nel movimento e nella rimodulazione, consente il sorgere delle relazioni spaziali tra noi e le cose e di quelle emotive dello spazio vissuto.

8. Conclusioni

Abbiamo iniziato constatando la presenza tacita dell'ambito del sonoro in quella che è una prossemica classica. Hall non si dedicò solo al visivo e al gestuale, ma notò come le regioni d'intimità e, in definitiva, di relazionalità con l'altro e il mondo passassero per il regime del sonoro. Questo ha portato

a chiederci in che modo il suono divenga mezzo per «comunicare altro» e cosa possa comunicare. L'uomo usa il suono e il rumore per distribuire nell'orizzonte sonoro la propria presenza ricca di significato. Abbiamo visto come lo spazio, lungi dall'essere luogo del visivo, è uno spazio sonoro. L'assenza di questo, infatti, è *inquietante*; tanto quanto lo è una sua presenza esasperata o inattesa. Inoltre, questo *vivere lo spazio* porta a notare quanto la dimensione di uno spazio sonoro si espliciti in un vivere ricco di sensibilità e affetti tanto da dover dire che lo spazio e il sonoro sono usati, esperiti e si intrecciano proprio *in quanto* vissuti e riemergenti nel ricordo e nell'immaginazione, quindi nelle sintesi che si danno (percezione, immaginazione, memoria, ecc.).

Il suono ci parla dello spazio e lo spazio ci parla del suono che, essendo da questo attraversato, ci permette di conoscerlo e viverlo. Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Mille plateaux* racchiudono quanto detto attorno a un nucleo unico:

Nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando. Cammina, si ferma al ritmo della sua canzone. Sperduto, si mette al sicuro come può o si orienta alla meno peggio con la sua canzoncina. Essa è come l'abbozzo, nel caos, di un centro stabile e calmo, stabilizzante e calmante. [...] Ora, le componenti vocali, sonore, sono molto importanti: un muro del suono, in ogni caso un muro in cui alcuni mattoni sono sonori. [...] La radio o la televisione sono come un muro sonoro per ogni famiglia e delimitano territori (il vicino protesta quando il volume è troppo alto) [...] si traccia un cerchio (2003, pp. 439-440).

In questo passo troviamo condensata la maggioranza dei punti sopra tracciati: comunicazione prettamente sonora (par. 2), il legame con paura e l'inquietante (par. 3) e la rassicurazione sonora (par. 7). Le invasioni d'intimità e la presenza dei mezzi di comunicazione contemporanei (par. 2), la costituzione di uno spazio prevalentemente sonoro (parr. 5 e 6) e il perdersi

e riorientarsi (par. 4). Il vivere lo spazio attraverso il suono (par. 7) e infine il tracciare un orizzonte (par. 5).

Sono questi gli attributi delle relazioni di prossimità che si istituiscono attraverso il sonoro ed è qui che sorge lo spazio discreto per la delineazione di una prossemica sonora.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (1990), *La comunità che viene*, Einaudi, Torino.
- BACHELARD G. (1975), *La poetica dello spazio*, traduzione di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari (ed. or. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957).
- BEAULIEU C. M. J. (2004), *Intercultural Study of Personal Space: A Case Study*, «Journal of Applied Social Psychology», 34, 4, pp. 794-805.
- BLACKING J. (1986), *Come è musicale l'uomo?*, traduzione di Domenico Cacciapaglia, Ricordi, Milano (ed. or. *How Musical is Man?*, University of Washington Press 1973).
- BULL M. (2000), *Sounding out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Berg, Oxford and New York.
- BULL M., BACK L. (a cura di) (2008), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford, 2003).
- CANETTI E. (1981), *Massa e potere*, traduzione di Furio Jesi, Adelphi, Milano (ed. or. *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960).
- COLIMBERTI A. (a cura di) (2004), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli, Roma.
- CRAFTS S. D., CAVICCHI D., KEIL C. (1993), *My music. Explorations of music in daily life*, Wesleyan University Press, Middletown.
- CUSINATO G. (2018), *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris. In dialogo con Max Scheler*, Franco Angeli, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2003), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione di Giorgio Passerone, Cooper-Castelvecchi,

- Roma (ed. or. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980).
- DI STEFANO N. (2022), *The spatiality of sounds. From sound-source localization to musical spaces*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 15, 1, pp. 173-185.
- DUFRENNE M. (2004), *L'occhio e l'orecchio*, traduzione di Claudio Fontana, Il Castoro, Milano (ed. or. *L'œil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal 1987).
- ELIADE M. (1979), *Storia delle credenze e delle idee religiose. Volume I: Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, traduzione di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni, Sansoni, Firenze (ed. or. *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Payot, Paris 1975).
- FABIANO E., MANGIAMELI G. (a cura di) (2019), *Dialoghi con i non umani*, Mimesis, Milano-Udine.
- FELD S. (1988), *Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, «Yearbook for Traditional Music», 20, pp. 74-113; poi in S. Feld and C. Keil, *Music Grooves*, University of Chicago Press, Chicago 1994; traduzione it., *L'estetica come iconicità dello stile*, in S. Feld, *Il mondo sonoro dei Bosavi. Espressioni musicali, legami sociali e natura nella foresta pluviale della Papua Nuova Guinea*, traduzione di Melinda Meli, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2021.
- ID. (1996), *Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*, in S. Feld, K. H. Basso (eds.), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe (New Mexico), pp. 91-135.
- ID. (2009), *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, traduzione di Melinda Meli, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990).

- ID. (2010), *Acustemologia*, in G. Giuriati e L. Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, L'Epos, Palermo, pp. 33-44.
- FOUCAULT M. (1994), *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV, Éditions Gallimard, Paris.
- ID. (2005), *Die Heterotopien/Der utopische Körper*, übersetzt von Michael Bischoff, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ID. (2020), *Utopie Eterotopie*, traduzione di Antonella Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli (ed. or. *Les hétérotopies* e *Les corps utopique* sono due conferenze radiofoniche tenute nel 1966. *Des espaces autres* fu la seconda versione della prima conferenza tenuta al Centre d'études architecturales nel 1967 e pubblicata nella revue *Architecture, Movement, Continuité*, 5, octobre 1984, pp. 46-49, la traduzione italiana si basa sulla trascrizione di François Rey presente in M. Foucault 2005).
- FREUD S. (1984), *Il perturbante*, traduzione di Cesare L. Musatti, Edizioni Theoria, Roma-Napoli (ed. or. *Das Unheimliche*, «Imago», 5, 1919, pp. 297-324).
- GAVER W.W. (1993), *What in the World Do We Hear? An Ecological Approach to Auditory Source Perception*, «Ecological Psychology», 5, 1, pp. 1-29.
- GEERTZ C. (2019), *Interpretazione di culture*, traduzione di Eleonora Bona, Mulino, Bologna (ed. or. *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 2017 [I ed. 1973]).
- GIBSON J. J. (2014), *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, ed. it. a cura di Vincenzo Santarcangelo, Mimesis, Milano (ed. or. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, New York 1986).
- GIURIATI G. (2015), *Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 27, 2, pp. 115-128.
- GRIFFERO T. (2010), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.

- ID. (2016), *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini e Associati, Milano.
- HALL E. T. (1969), *Il linguaggio silenzioso*, traduzione di Gianni Celati, Bompiani, Milano (ed. or. *The Silent Language*, Doubleday & Company, Garden City, New York 1959).
- ID. (1996), *La dimensione nascosta. Vicino e lontano: il significato delle distanze tra le persone*, traduzione di Massimo Bonfantini, Bompiani, Milano (ed. or. *The Hidden Dimension. Man's Use of Space in Public and Private*, Doubleday, Garden City (NY) 1966).
- IHDE D. (2007), *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, Albany NY.
- ISMAEL J. T. (2007), *The Situated Self*, Oxford University Press, New York and Oxford.
- KLAGES L. (2005), *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*, traduzione di Giampiero Moretti, Christian Marinotti, Milano (ed. or. *Das Weltbild des Pelasgertums*, in Id., *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bouvier Grundmann, Bonn 1972, S. 1251-1415).
- KUNDERA M. (1988), *L'arte del romanzo*, traduzione di Ena Marchi e Anna Ravano, Adelphi, Milano (ed. or. *L'Art du roman*, Éditions Gallimard, Paris 1986).
- LA CECLA F. (1988), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.
- LE BRETON D. (2007), *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, traduzione di Maria Gregorio, Raffaello Cortina Editore, Milano (ed. or. *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Éditions Métailié, Paris 2006).
- ID. (2018), *Sul silenzio. Fuggire dal rumore del mondo*, traduzione di P. Merlin Baretter, Raffaello Cortina Editore, Milano (ed. or. *Du silence*, Éditions Métailié, Paris 1997).
- LOMBARDO V., VALLE A. (2008), *Audio e multimedia*, Apogeo, Milano.

- LOMUTO M., PONZIO A. (1997), *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari.
- MALDINEY H. (2005), *Riflessione e ricerca del sé, a proposito di alcune opinioni di Kimura sulla schizofrenia*, «Postfazione» a Bin Kimura, *Scritti di psicopatologia fenomenologica*, traduzione di Arnaldo Ballerini, Giovanni Fioriti Editore, Roma (ed. or. *Ecrits de Psychopathologie phénoménologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1992).
- MERLEAU-PONTY M. (1965), *Fenomenologia della percezione*, traduzione di Andrea Bonomi, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945).
- ID. (2021), *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione. Corso al Collège de France, 1953*, ed. it. a cura di A. C. Dalmasso, Mimesis, Milano-Udine (ed. or. *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes 1953*, MētisPresses, Geneve 2011).
- MERRIAM A. (2000), *Antropologia della musica*, traduzione di Elio Di Piazza, Sellerio Editore, Palermo (ed. or. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanstone 1964).
- MINIDIO A. (2005), *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Guerini, Milano.
- MONELLE R. (2000), *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- NANCY J.-L. (2004), *All'ascolto*, traduzione di Enrica Lisciani Petrini, Raffaello Cortina Editore, Milano (ed. or. *A l'écoute*, Éditions Galilée, Paris 2002).
- NATTIEZ J. J. (1975), *Fondements à une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris.
- ID. (1987), *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, ed. a cura di Rossana Dalmonte, Einaudi, Torino.

- ID. (1989), *Musicologia generale e semiologia*, traduzione di Francesca Magnani, E.D.T., Torino (ed. or. *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris 1987).
- ID. (1990), *Dalla semiologia alla musica*, traduzione di Roberta Ferrara, Sellerio, Palermo (ed. or. *De la sémiologie a la musique*, Université du Québec à Montreal, Montréal 1988).
- NETTL B. (2005), *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Champaign (Illinois).
- ID. (2006), *Musica urbana*, traduzione di Fulvia De Colle, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. VI, *Musica e cultura*, Einaudi, Torino 2003/Il Sole 24 ore, Milano, pp. 539-559.
- NUDDS M. (2001), *Experiencing the production of sounds*, «European Journal of Philosophy», IX, pp. 210-229.
- PALOMBINI G. (2018), *Dall'etnomusicologia all'acustemologia*, «Anuac», 7, 1, pp. 217-223.
- PEIRCE C.S. (1980), *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, traduzione di Massimo A. Bonfantini, Letizia Grassi, Roberto Grazia, Einaudi, Torino (ed. or. *Collected Papers*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1935).
- PIANA G. (1988), *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano.
- ID. (2000), *I problemi della fenomenologia*, II edizione a cura di Vincenzo Costa, Mondadori, Milano (I ed. 1966).
- ID. (2005), *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano (I ed. 1991).
- ID. (2007), *Barlumi per una filosofia della musica*, disponibile presso l'indirizzo:
http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/17-barlumi-per-una-filosofia-della-musica.
- PORTMANN A. (2000), *Um eine basale Anthropologie*, «Biologie und Geist», Burgdorf, Göttingen.

- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Seuil, Paris.
- SCHAFER M. R. (1985), *Il paesaggio sonoro*, traduzione di Nemesio Ala, Ricordi-Lim, Lucca (ed. or. *The Tuning of the World*, McLelland and Stewart Limited, Toronto 1977).
- SCHELER M. (2010), *Essenza e Forme della Simpatia*, ed. a cura di Laura Boella, traduzione di Luca Oliva e Silvia Soannini, Franco Angeli, Milano (ed. or. *Wesen und Formen der Sympathie*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1923).
- SCHÖN D., AKIVA-KABIRI L., VECCHI T. (2018), *Psicologia della musica*, Carocci, Roma (1° ed. 2007).
- SCHÖN D. (2018), *Il cervello musicale. Il mistero svelato di Orfeo*, Il Mulino, Bologna.
- SIMMEL G. (2020), *La sociologia dei sensi*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, traduzione di Francesco Peri, Einaudi, Torino (ed. or. *Soziologie der Sinne*, «Die Neue Rundschau», XVIII, 9, 1907, pp. 1025-36).
- SLOTERDIJK P. (2009), *Sfere I. Microsferologia. Bolle*, traduzione di Gianluca Bonaiuti, Meltemi, Roma (ed. or. *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998).
- ID. (2014), *Sfere II. Globi. Macrosferologia*, traduzione di Silvia Rodeschini, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. *Sphären II. Globen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999).
- ID. (2015), *Sfere III. Schiume. Sfereologia plurale*, traduzione di Gianluca Bonaiuti e Silvia Rodeschini, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004).
- STRAUS E. (2005), *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, traduzione di Paola Quadrelli, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di Andrea Pinotti, Mimesis, Milano (ed. or. *Die Formen des Räumlichen*, „Der Nervenarzt“, 3, 1930, S. 633-656, poi in

- Id., *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Julius Springer, Berlin 1960, S. 141-178).
- TORGUE H., AUGOYARD J.-F. (1995), *A l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Parenthèses, Marseille.
- TRUAX B. (2001), *Acoustic Communication*, Greenwood Publishing Group, USA.
- UEXKÜLL J. VON (2010), *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, traduzione di Marco Mazzeo, Quodlibet, Macerata (*Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Verständliche Wissenschaft, Einundzwanzigster Band, Verlag von Julius Springer, Berlin 1934).
- ZUCKERKANDL V. (1971), *The Sense of Music*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) [I ed. 1959].
- ID. (1973), *Sound and Symbol. Music and the External World*, Princeton University Press, Princeton.

Persecuzione e diaspora dei musicisti ebrei durante le leggi antisemite

Ludovica Fortunato

Abstract

In this essay, I illustrate how the fascist regime was related with the Jews, especially the Jewish musicians (e.g., Mario Castelnuovo-Tedesco), and how the Jewish musicians dealt with the fascist dictatorship in the early years until the advent of anti-Semitic laws, as they upset the world of music and musicians, with a reference to the actions of Arturo Toscanini.

Keywords: History; Fascist Regime; Castelnuovo-Tedesco; Massarani; Toscanini.

Sommario

In questo saggio, illustro come il regime fascista si sia rapportato, in un primo momento, con gli ebrei, in particolare gli ebrei musicisti, come Mario Castelnuovo-Tedesco, e come questi si siano rapportati con la dittatura fascista nei primi anni fino all'avvento delle leggi antisemite, come hanno sconvolto il mondo della musica e dei musicisti, con un riferimento alle azioni di Arturo Toscanini.

Parole chiave: Storia; Regime fascista; Castelnuovo-Tedesco; Massarani; Toscanini.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

1. Introduzione

All'inizio del Novecento molti musicisti e compositori italiani di origine ebraica erano perfettamente integrati nella vita musicale italiana. La situazione non cambiò con l'avvento del Fascismo, in quanto gli ebrei italiani, come il resto della popolazione italiana, si divisero tra fascisti e antifascisti.

In quegli anni già molti compositori ebrei erano attivi in Italia, ma anche coloro che, come Renzo Massarani (1898-1975), avevano appoggiato e costruito il regime fascista furono costretti a convivere con le leggi razziali che, a partire dal 1938, li isolarono nonostante, fino ad allora, non avessero conosciuto alcuna forma di discriminazione.

Molti musicisti e compositori furono coinvolti nell'Olocausto a causa della loro appartenenza "razziale" o in conseguenze delle loro idee politiche e del loro orientamento sessuale. La musica stessa divenne terreno di scontro, facendo così il Nazismo e poi il Fascismo promotore di un proprio distintivo stile musicale che bollava come "arte degenerata", il jazz, la dissonanza e ogni tendenza musicale anticonformista.

Già negli anni Trenta si era materializzata una strenua opposizione da parte di musicisti di origine ebraica, in particolare con la stampa che aprì una vera e propria campagna antisemita giornalistica che portò alla censura delle esecuzioni di composizioni di Maestri che fino a quel momento avevano lavorato senza problemi.

A partire dagli anni Quaranta molti gli ebrei emigrarono negli Stati Uniti, accompagnati da altri musicisti di origine non ebraica: tra questi ricordiamo Mario Castelnuovo-Tedesco, Vittorio Rieti, Hans Eisler, Arturo Toscanini e altri ancora. Essi non mancarono di farsi portavoce delle sofferenze dei milioni di vittime dell'Olocausto ed a incitare la lotta di liberazione antifascista.

Dopo la liberazione, la musica è diventata uno strumento di memoria per i superstiti dell'Olocausto e le generazioni successive, in una lunga serie di opere musicali ispirate a quest'ultimo: secondo il compositore Francesco Lotoro, esperto della musica della Shoah, fino ad oggi sono state raccolte

5.000 nuove "composizioni musicali" composte durante il periodo dell'Olocausto dalle varie categorie di internati.

2. Il fascismo e il primo rapporto con gli ebrei

Individuare la posizione del Fascismo delle “origini” verso gli ebrei è tutt’altro che facile, come sottolinea Renzo De Felice, nel suo saggio *Storia degli Ebrei italiani sotto il Fascismo*¹: infatti, se esteriormente il movimento fascista sembrava monolitico, interiormente era soggiogato da tutta una serie di giochi di potere ed equilibri interni, che in più occasioni si condizionarono le scelte del partito. Come sottolinea De Felice:

Lo stesso Mussolini, solo apparentemente Duce in contrastato, dovette continuamente fare i conti con queste forze e con la loro dialettica alle origini, al potere e alla fine talvolta contenendole e talvolta condizionandole, ma talvolta rimentendone lui stesso contenuto e condizionato².

Questa particolare caratteristica del movimento fascista si evidenzia soprattutto nella questione ebraica. L’antisemitismo in Italia era un fenomeno marginale e assolutamente poco diffuso nei primi anni del regime fascista, tanto che lo stesso partito non prese una posizione riguardo alla questione ebraica: lo dimostra il fatto che molti ebrei erano ai vertici dell’amministrazione fascista (per esempio Marghera Sarfatti fu condirettrice di Gerarchia, organo di stampa controllato direttamente da Mussolini e autrice della prima biografia ufficiale del Duce) e lo stesso Mussolini riconosceva agli ebrei tutta una serie di capacità e punti di forza che ne facevano un popolo di notevole rispetto³. Gli stessi ebrei italiani riposero nel regime fascista la

¹ R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, prefazione di Delio Cantimori, Terza edizioni riveduta e ampliata, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino, 1961 e 1972, p. 64.

²Ivi, p. 65.

³ Ivi, p. 67-68.

massima fiducia e Mussolini rassicurò più volte la popolazione sull'estraneità del Fascismo italiano da qualsiasi forma di antisemitismo politico e lo dimostrò accogliendo molti ebrei tedeschi a partire dal 1933⁴.

Nel campo musicale, nel periodo compreso fra le due Guerre Mondiali, i compositori ebrei furono molto attivi: possiamo ricordare i lavori di Renzo Massarani (1898-1975), compositore allineato con il regime fascista tanto da prendere parte alla “Marcia su Roma”. Egli fu uno dei compositori più attivi durante il regime e nel 1936, in piena campagna antisemita, prese parte, nella sezione musicale orchestrale, al concorso olimpico internazionale di musica di Berlino con “Squilli e danze atletiche”⁵. Insieme a Massarani spiccano anche i lavori di Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Vittorio Rieti (1898-1994), Mario Labroca (1896-1973) Aldo Finzi (1897-1945). Agli inizi degli anni '20 Massarani, Rieti e Labroca fondarono il gruppo denominato “*I Tre*”; il nome imitava quello de “*Le Six*”⁶, ai quali Rieti fu molto vicino durante il soggiorno a Parigi, città che insieme a Roma, rappresenta il luogo dove i compositori trascorrevano maggior parte del tempo⁷.

Riguardo a Mario Castelnuovo-Tedesco, fiorentino che aveva studiato con Idelbrando Pizzetti e che aveva ricevuto incoraggiamenti da Alfredo Casella, si evidenzia come anche Toscanini aveva manifestato un grande interesse per le sue composizioni, eseguendone alcune con la *New York Philharmonic*, e

⁴ E. CARPELLA, *Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Finzi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf (Ultimo accesso novembre 2021).

⁵ *Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani*, voce Renzo Massarani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-massarani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-massarani_(Dizionario-Biografico)/) (Ultimo accesso novembre 2021)

⁶ Fu un circolo musicale nato a Parigi nel 1920, del quale fecero parte i compositori francesi Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric e Louis Durey.

⁷ E. CARPELLA, *Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Finzi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf (Ultimo accesso novembre 2021).

con solisti come Jascha Heifetz e Gregor Piatigorsky. Durante gli anni Trenta, la musica di Castelnuovo-Tedesco era eseguita in Italia e fuori almeno altrettanto spesso di quella di qualsiasi altro compositore della sua generazione⁸.

Castelnuovo-Tedesco non aveva un grande interesse per la politica, sebbene la sua critica del neoclassicismo, pubblicata sulla rivista “Pegaso” contenga un’espressione resa ambigua dal doppio senso possibile della parola “regime”: «La vera opera d’arte nasce in regione della libertà, non di costrizione»⁹. Nonostante questo, Mussolini scelse Castelnuovo-Tedesco per scrivere le musiche di scena del dramma *Savoranola* scritto dal giornalista Rino Alessi, che fu presentato come sontuoso spettacolo all’aperto, in Piazza della Signoria a Firenze, nella primavera del 1935. Nelle memorie di Castelnuovo-Tedesco il compositore si espresse così nei confronti di Mussolini:

[...] non ho mai saputo né capito il perché [...] non gli [a Mussolini] avevo mai dedicato nessun lavoro (come facevano allora molti artisti italiani per ingraziarselo...); non l’avevo mai avvicinato; anzi (per una istintiva antipatia) avevo accuratamente evitato di trovarmi sul suo cammino: tanto che credo di essere stato uno dei pochissimi italiani che non abbiano mai visto Mussolini in carne ed ossa! [...] Credo che la sua scelta fosse determinata da due ragioni: dal fatto che io ero allora considerato «il musicista fiorentino» per eccellenza, e quindi potevo sembrare più adattato [sic] per quel tipo di lavoro; e probabilmente anche perché, sapendomi Ebreo, pensava che avrei avuto minori «scrupoli» nel caso si fossero presentate difficoltà con le Autorità

⁸ H. SACHS, *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d’orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 239.

⁹Ivi, pp. 239-240.

Ecclesiastiche (che allora si prospettavano, ma che furono poi evitate sottoponendo il testo all'approvazione del Cardinale Arcivescovo).¹⁰

A fianco dei musicisti ebrei, alla fine del secolo, si erano formati dei compositori italiani celebri come Giacomo Puccini, Pietro Mascagni e, in grado minore, Umberto Giordano e Francesco Cilea che, già a metà degli anni Trenta, erano stati riconosciuti dal regime come compositori adatti alla propaganda. Giacomo Puccini fu il solo compositore italiano che abbia contribuito con un intero corpus di lavori al repertorio operistico internazionale di maggior successo. All'epoca della Marcia su Roma, le opere *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *La Fanciulla del West* (1910), *La Rondine* (1917) e *Il Trittico* (1918) andavano in scena ogni sera in teatri sparsi in tutto il mondo.

Per quell'epoca Puccini rappresentava l'Italia nel mondo musicale, anche se visse solamente i primi due anni di regime. Nel 1919 scrisse l'*Inno a Roma*, brano musicale destinato a essere usato per la festa nazionale del 21 aprile che onorava il Natale di Roma, e il cui testo venne scritto dal poeta Fausto Salvestri. Puccini definì l'inno «una bella porcheria»¹¹, ma il nazionalismo enfatico e l'implicito imperialismo del testo attrassero i capi fascisti, dopo l'ascesa del potere. Nel 1936 l'inno di Puccini divenne una sorta di terzo inno nazionale, dopo la marcia reale *Giovinezza*¹².

In questi stessi anni oltre oceano stava nascendo un nuovo genere musicale, che oggi è conosciuto con il nome di jazz. La nascita del jazz è, ancora oggi una questione aperta per i musicologi e gli storici. Il jazz si sviluppò a New Orleans in un periodo abbastanza circoscritto, cioè tra la fine

¹⁰ M. CASTELNUOVO-TEDESCO. *Una vita di musica*, inedito, vol. I, pp. 329-330, cit. da: *ibidem*, p. 240.

¹¹ H. SACHS, *Musica e Regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 137.

¹² Ivi, pp 136-137.

dell'Ottocento e l'inizio del Novecento¹³. In questi anni New Orleans era una città cosmopolita. Il jazz si formò è costituito dalle bande di ottoni, definite le *brass band*, che erano molto diffuse in tutti gli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento¹⁴.

Il jazz è in parte figlio del ragtime¹⁵: musica dal carattere allegro suonato al piano e ballata con *cake walk*¹⁶. Esso fece il suo ingresso a New York con la *Original Dixieland Jazz Band*, un ensemble di musicisti bianchi di New Orleans che diede il via al jazz orchestrato¹⁷. Il jazz non rimase a lungo confinato a New Orleans: i musicisti cercavano altrove occasioni di lavoro, effettuando delle tournée nelle sale da ballo e nei teatri, seguendo le orchestre attive sui battelli fluviali. Le mete privilegiate erano, tra la fine del 1910 e il decennio successivo, la California, New York e soprattutto Chicago, che divenne negli anni Venti una sorta di capitale del jazz¹⁸.

In Europa i primi approcci diretti con il Jazz si ebbero nel 1910, con le prime orchestre *syncopated*, dedite a un repertorio di danza alla moda, ritmicamente vicine al jazz. Il clarinetista e sassofonista Sidney Bechet diffuse il Jazz in Europa portando nell'antico continente l'autentica tradizione musicale della sua città. Non fu facile per la cultura europea distinguere il jazz vero e proprio dalla musica di intrattenimento "sincopata"¹⁹.

¹³ A. VACCARONE, M. G. SITA' e C. VITALE, *Storia della Musica, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 1094.

¹⁴ Ivi, p. 1095.

¹⁵ Si tratta di quella musica suonata al pianoforte che venne coltivata dai musicisti di colore, interamente composta e diffusa essenzialmente attraverso gli spartiti. Le caratteristiche salienti sono le figurazioni sincopate seguite dalla mano destra contrapposte all'accompagnamento della mano sinistra basato sull'alternanza costante basso-accordo.

¹⁶ C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano, 2018, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ VACCARONE, SITA' e VITALE, *Storia della Musica, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, cit. p. 1097.

¹⁹ Ivi, p. 1111.

In Italia l'espansione del jazz fu più lenta rispetto ad altri paesi, trovò infatti diffusione dal 1924 fino al 1931, grazie al jazz bianco di New York. La stampa italiana mantenne fino al 1926 un atteggiamento oscillante nei confronti di questo nuovo genere musicale, ma a partire dal 1928 i giudizi si fecero sempre più negativi in quanto a questa musica venivano associate situazioni di perversione sessuale. Alla fine degli anni '30 il Jazz venne accostato a definizioni sempre più negative (Antonio Lualdi lo definì una «asma saxofonica»²⁰) e assunse connotati politici: il jazz fu considerato «musica ebraica» in contrasto con quella tradizionale e la razza italiana²¹. Il jazz fu denigrato come rappresentazione della società americana definita individualista. Infatti, la parola “Jazz” indicava gli USA e considerata sinonimo di capitalismo spregiudicato²².

3. L'introduzione delle leggi antisemite e l'alleanza con la Germania nazista

Nonostante le ripetute dichiarazioni di Mussolini riguardo la sua contrarietà alle politiche antisemite²³, nonostante la promulgazione della Legge Falco del 1930 a vantaggio delle comunità israelitiche italiane e a riprova di quanto sostenuto da Renzo De Felice, documentato nel precedente paragrafo, a metà degli anni '30, ritenendo che la soluzione migliore per l'Italia fosse allearsi con la Germania, lo stesso Mussolini ritenne opportuno allineare le proprie

²⁰ C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano, 2018, p. 18.

²¹ Ivi, p. 19.

²² Ivi, p. 22.

²³ «(...) S.E. ha dichiarato formalmente che il governo e il fascismo italiano non hanno mai inteso di fare e non fanno una politica antisemita, e che anzi deplora che si voglia sfruttare dai partiti antisemiti esteri ai loro fini il fascino che il fascismo esercita nel mondo.» M. AVAGLIANO, *Ebrei e Fascismo, Storia della Persecuzione*, <https://anpi.it/media/uploads/patria/2002/6/27-29%20.%20Avagliano.pdf> (Ultimo accesso novembre 2021).

politiche con quelle di Hitler. In tal senso i nazionalismi che erano stati arginati, all'interno del partito fascista, vennero gradualmente liberati e con loro anche i primi germi dell'antisemitismo che fino a quel momento erano rimaste voci marginali e minoritarie.

In Italia prende avvio un procedimento molto lento, ma inesorabile che arriverà alla persecuzione degli ebrei italiani. A partire dal 14 luglio 1938, viene pubblicato il “Manifesto della Razza”, firmato da un gruppo di professori, di cui il più autorevole è Nicola Pende, in cui si sostiene la teoria della “purezza” della razza italiana, prettamente ariana, il cui sangue va difeso da contaminazioni²⁴.

Per alcuni storici il R. D. L. 17 novembre 1938 n.1728 è da considerarsi come la *magna charta* del razzismo italiano anche se, quando venne stilato il testo non si aveva la minima conoscenza della realtà ebraica²⁵. La prima legge che venne applicata fu il D. L. 9 febbraio 1939 n. 126 relativa alle norme di attuazione e integrazione delle disposizioni di cui all'articolo 10 R. D. L. 17 novembre 1938-XVII, n. 1728, relative ai limiti di proprietà immobiliare e di attività industriale e commerciale per i cittadini italiani di razza ebraica²⁶. A questa prima legge se ne applicarono altre tre in giugno-luglio dove fu disciplinato l'esercizio delle professioni da parte degli ebrei, infatti essi non potevano praticare la professione di notaio e di giornalisti, mentre per quelle medico-chirurgiche il loro esercizio venne regolato secondo determinati criteri (esempio cancellazione dai rispettivi albi professionali, istituzione di elenchi aggiuntivi...). Una delle leggi più importanti, che venne presentata come una semplice norma integrativa del D. L. 17 novembre 1938, introduce

²⁴ M. AVAGLIANO, *Ebrei e Fascismo, Storia della Persecuzione*, <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo18.htm> (Ultimo Accesso novembre 2021).

²⁵ R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, prefazione di Delio Cantimori, Terza edizione riveduta e ampliata, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino, 1961 e 1972, p. 335.

²⁶ Ivi, p. 337.

una nuova figura, cioè quella del “arianizzato” che andava contro ogni logica, razzistica, religiosa o politica che si volesse.

In meno di dieci-dodici mesi la figura dell’ebreo venne dilatata nei suoi confini e vi furono incluse categorie di cittadini che al principio non erano considerati tali; infatti, a partire dal 9 febbraio del 1940 si cominciò a registrare un grande afflusso di ebrei che migrarono al di fuori dell’Italia. L’emigrazione ebraica provocata dalle leggi antisemite e, successivamente, dalle persecuzioni è stato uno dei fenomeni più rivelanti della storia italiana del Novecento.

4. I musicisti e le leggi antisemite

A partire dal 1936 si avviò una vera campagna antisemita giornalistica, che non attaccava solamente i campi sociali, spirituali e lavorativi, ma anche quelli artistici-musicali. La rivista di Preziosi, *La vita italiana*, offre l’esempio più che evidente di come la stampa si accanì nei confronti degli ebrei. Nel numero di gennaio 1938, sulla medesima rivista viene scritto: «È la razza e il suo pericolo che bisogna tenere sempre presenti, nella musica come nei campi sociali e spirituali, nella scienza e nella vita sociale»²⁷; mentre nel numero di aprile dello stesso anno venne pubblicato un articolo dal titolo “Ebraismo distruttivo: scienza, letteratura e musica” (l’autore si firmava sotto pseudonimo Arthos), dove sulla musica si diceva:

È mezzo-ebreo, anzitutto, il noto compositore Claude Debussy, che è stato considerato giustamente come il Bergson della musica. Egli è il creatore di una tendenza e di una tecnica nuova, prima combattuta ma oggi universalmente riconosciuta e ricca di seguaci: la si può caratterizzare come distruzione di ogni elemento architettonico nella musica e dissoluzione nel ‘fluido’, nell’impressionistico, nell’indefinito

²⁷ E. CARPELLA, *Musicisti ebrei nell’Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Finzi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf (Ultimo accesso novembre 2021)

— l'elemento sensitivo-descrittivo ne costituisce il centro, mentre la dissonanza entra in piena lotta contro le leggi più note dell'armonia tradizionale. Ma ciò è già nulla in confronto delle 'conquiste' della cosiddetta musica 'atonale' lanciata dall'ebreo Arnold Schönberg, la quale costituisce invero il limite dell'anarchia nella musica, il suo svuotamento definitivo e la sua sostituzione con una vera e propria algebra delle note e degli accordi, di là da ogni regola di consonanza e dissonanza. Su di un'altra direzione, l'ebreo Gustav Mahler si è poi incaricato di esasperare il processo di elefantiasi virtuosistica proprio all'epigonismo della musica sinfonica romantica. Il francese Darius Milhaud e il discepolo di Schönberg, Hanns Eisler (che come professione accessoria aveva quella di agitatore comunista) sono altri antesignani ebrei dell'avanguardia musicale. [...] Al musicista ceco Alois Hába si deve un'intera opera scritta in dissonanza; a Luis Gruenberg la scoperta dell'oratorio a base di jazz, come si deve a Gershwin una vera e propria sinfonia sulla stessa base (Rapsody of [sic] Blues). [...] Come statura, essi però spariscono dinanzi al capo-scuola Igor Stravinsky²⁸. La musica di Stravinsky è fra le più significative, poiché presenta successivamente i due motivi principali del 'genio d'Israele': quello dello scatenamento e quello della decomposizione²⁹.

La stampa a carattere musicale, invece, non prese apertamente posizioni riguardo alla questione; infatti, il regime fascista fu meno organizzato e meno sistematico nell'applicare restrizioni e censure³⁰. Comunque, con l'avanzata delle prese di posizioni di Mussolini, che mirava a escludere da rappresentazioni pubbliche gli artisti ebrei e le loro opere, si intraprese

²⁸ Da considerare che Stravinskij non era ebreo, ma in molta stampa italiana a carattere antisemita di quel periodo fu considerato tale, per via del suo modo di comporre che non era approvato dal regime.

²⁹ *Ibid.* Arthos. 'Ebraismo distruttivo: scienza, letteratura, musica', in: *La vita italiana*, aprile 1938, pp. 451-452.

³⁰ A. VACCARONE, M. G. SITA' e C. VITALE, *Storia della Musica, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 999.

un'oscura politica antisemita. Già nel 1935 Mario Castelnuovo-Tedesco rivela che uno dei primi cattivi presagi della campagna antisemita arrivarono nel gennaio del 1938, quando lo venne a trovare Giulio Bignami, un giovane violinista fiorentino, che aveva studiato il secondo concerto per violino del compositore per un'esecuzione alla Radio di Torino.

[...] con una faccia mogia e confusa [mi disse] che aveva avuto una chiamata dalla Radio di Firenze per parlare telefonicamente alla Direzione Generale di Roma «circa la richiesta di sostituzione del Concerto di Castelnuovo-Tedesco». [...] Lo assicurai e gli domandai chi fosse il direttore d'orchestra [...] e mi rispose che era un direttore tedesco e nazista [...] pensai allora che fosse il direttore stesso, che, ligio alla «dottrina del partito» avesse rifiutato di dirigere un lavoro di un compositore ebreo [...]. Consigliò dunque a Bignami di accettare la sostituzione. [...] Una quindicina di giorni dopo, ebbi una lettera del collega Renzo Massarani il quale mi avvertiva, allarmantissimo, di un'altra «proibizione» avvenuta telefonicamente; e questa volta si trattava del Concerto per violino di Mendelssohn [...]. Allora cominciai a preoccuparmi seriamente e cercai di informarmi se ci fossero disposizioni precise, scritte o se si trattasse dell'iniziativa personale di qualche zelante funzionario³¹.

Da questa testimonianza non si rivelava ancora nulla di allarmante per Castelnuovo-Tedesco, ma quando tornò in Italia nel 1938, da un breve viaggio in Svizzera, capì che la situazione stava sempre di più peggiorando e per evitare la censura ritornò in Svizzera mettendosi in contatto con i suoi colleghi Toscanini, Heifetz e Albert Spalding, che erano già emigrati negli Stati Uniti, chiedendogli aiuto per ottenere i visti che gli avrebbe permesso di emigrare in America, che avvenne nel 1939.

³¹ H. SACHS, *Musica e Regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, pp. 240-241.

[...] non credo alla fama, neppure alla notorietà: ho sempre avuto, in questo senso, poche ambizioni: ma, soprattutto, a 44 anni, ho visto interrotta la mia fortunata carriera, distrutto con un sol colpo di penna — ‘per decreto’ — l’edificio che avevo pazientemente costruito, mi sono domandato — *À quoi bon?* — e gloria e rinomanza mi sono apparse, come sono, *vanitas vanitatum*³².

Lo stesso destino ebbero i compositori Renzo Massarani e Vittorio Rieti, anch’essi ebrei si erano fatti un buon nome nel periodo tra le due guerre. Nel 1925 Pizzetti aveva definito Rieti, Massarani e Labrocca i più importanti compositori italiani sotto i trent’anni.

In un primo periodo Rieti si stabilì a Parigi, infatti il suo distacco dall’Italia non fu così drammatico come fu per Castelnuovo-Tedesco e con l’aiuto di Toscanini, emigrò negli Stati Uniti nel 1940, dove ricevette importanti incarichi d’insegnamento. Per Massarani la situazione fu più complessa per il fatto che egli era un ardente «fascista della prima ora»³³ che aveva partecipato alla Marcia su Roma, ebbe incarichi burocratici sotto il regime e collaborò con il giornale «L’Impero», ma nel momento in cui le leggi razziali trovarono la loro stabilità le sue opere vennero proibite e alcune addirittura distrutte durante il corso della Seconda Guerra Mondiale. Dopo questo fatto nel 1935 riuscì a emigrare in Brasile, dove nel 1945 prese la cittadinanza, ma di tutto il lavoro che aveva compiuto in Italia preferì dimenticarsene a causa delle esperienze traumatiche che aveva vissuto; infatti vietò la ripubblicazione, l’esecuzione e l’accesso ai manoscritti delle sue composizioni migliori³⁴.

³² <https://mariocastelnuovotedesco.com/biography/?lang=it> (Ultimo accesso novembre 2021).

³³ H. SACHS, *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d’orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 242.

³⁴ *Ibid.*

Con l'autunno del 1938, compositori ed esecutori ebrei erano stati ormai efficacemente eliminati dalla vita musicale italiana, e la stampa fascista non si tratteneva. Un esempio che si può riportare è tratto da un articolo pubblicato sul «Il Telegrafo», giornale di famiglia dei Ciano, dove si esultava dei cambiamenti avvenuti nel mondo musicale fiorentino:

Quest'anno -se Dio vuole- tanto nella stagione sinfonica quanto nel «Maggio Musicale» sono stati esclusi solisti, direttori, interpreti, compositori e registi di razza ebraica; non figurano quei nomi che lo snobismo e la solidarietà razziale ebraica avevano portato ai sette cieli e che richiamavano al nostro massimo teatro il bel pubblico fiorentino, quello che ha l'aria di esser musicologo. Questo pubblico, oggi che anche in questo particolare campo dello spirito ci siamo liberati del divismo giudaico ha il dovere di essere più di prima presente a questa manifestazione d'arte. Sarà un modo non platonico, non teorico, non superficiale per dimostrare la propria adesione al fascismo suscitatore d'ogni nobile iniziativa, vivificatori della rinata totalitaria coscienza d'italianità³⁵.

Oltre all'emarginazione e la fuga dei musicisti, compositori e direttori d'orchestra ebrei il regime cominciò anche ad applicare pensanti censure su diversi generi musicali, fra cui il jazz. Nel 1927, quando nacque l'emittente italiana per le audizioni radiofoniche, il jazz era il genere più trasmesso, anche se il pubblico, in particolare gli abbonati si espresse in modo contrario³⁶. Nonostante le critiche l'EIAR dette via a un programma denominato «Eiar Jazz». Si trattava del primo programma intitolato jazz-band che suonava dal vivo, in onda da Milano, diretta dal maestro Stefano Ferruzzi che aveva precedentemente guidato la jazz-band della Fiaschetteria Toscana.

³⁵ Ivi, pp. 243-244.

³⁶ C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano, 2018, p. 77.

Questa scelta dell'Eiar trova la sua spiegazione nel desiderio di conciliare esigenze diverse senza che l'EIAR stessa ne risultasse danneggiata; infatti venne elevata la qualità della musica dal momento puntando sulla professionalità e capaci dei musicisti di suonare più strumenti³⁷. Il programma non ebbe vita lunga, infatti nel 1929 venne soppresso dalla programmazione della stazione di Milano e prese posto il programma «Eiar-concertino». Con l'applicazione delle leggi razziali cominciarono a essere vietate le esibizioni delle «orchestine negre», che si esibivano di solito negli hotel e nelle sale da ballo. A essere in questione non erano tanto gli aspetti artistici, ma quanto il fatto che il jazz era un prodotto di società ritenuta barbara, primitiva, priva di morale e di decenza.

In pochi si espressero a favore del jazz in questi anni, anche se si verificarono delle eccezioni da parte di Alfredo Casella, che aveva vissuto gran parte della sua vita al di fuori dell'Italia. Il maestro riconobbe al genere musicale jazz la dignità di esistere anche solo per il successo che aveva avuto e lo considerò un prodotto artistico vero e proprio, che rispondeva alle necessità delle masse di evadere e di svagarsi dopo i duri anni della guerra.

Io considero il fenomeno del Jazz come essenzialmente compatto a quello della Commedia dell'Arte. Chè tale è il jazz; una vera e propria arte di improvvisazione su canovacci sonori prestabiliti, nella quale la musica rivive e si trasforma continuamente secondo una collaborazione quale non esisteva prima in musica tra compositore ed esecutore. Per questo -e per altre ragioni- il jazz merita assiduo studio anziché grossolane vuote superficiali ingiurie, e mi onoro di essere stato uno dei primi musicisti europei che hanno compreso- anche prima degli stessi americani- la singolare importanza di questo fenomeno³⁸.

³⁷ Ivi, p. 78.

³⁸ Ivi, p. 97.

I commenti di Casella non furono gli unici, anzi nel 1937 Augusto Caraceni fu uno tra i primi in Italia a scrivere una monografia sul jazz, anche se non mancarono i commenti di riferimento alle razze. I musicisti più vicini al regime cominciarono a costruire una vera e propria campagna antisemita contro il jazz e al maestro Casella, motivata dal fatto che il compositore era un sostenitore della musica ebraica. A partire dal 1938 le trasmissioni jazz scomparvero quasi del tutto dai programmi dell'Eiar.

5. La fuga degli italiani ebrei e non ebrei

Qualunque termine si voglia adottare, la fuga degli ebrei italiani, a partire dal 1938, non è stato un esilio involontario, ma una disfatta determinata da una discriminazione su base razzista. Infatti, una delle peculiarità di questo fenomeno è costituito proprio dal fatto che la causa fu di origine politica.

Fino al 1943 per gli ebrei italiani non si trattò di un'emigrazione imposta per legge o con la violenza, ma per la privazione dei diritti civili conquistati fin dalla seconda metà del '800, dall'impossibilità di proseguire gli studi e di continuare a svolgere la propria attività professionale in Italia. L'emigrazione ebraica avvenne in condizioni diverse nei due distinti periodi della «persecuzione dei diritti» o delle «persecuzioni delle vite», secondo la periodizzazione proposta da Michele Sarfatti³⁹. Prima del 1943 chi emigrò lo fece spinto dalle restrizioni imposte dalla persecuzione, ma non sotto minaccia di morte. Dopo l'8 settembre e soprattutto dopo l'ordine di polizia del 30 settembre 1943 si trattò invece di sfuggire alle retate, all'arresto e alla deportazione, cioè di mettere in salvo la propria vita e quella dei propri famigliari. I perseguitati compirono dunque scelte diverse: ci fu chi lasciò l'Italia all'inizio della persecuzione, tra la fine del 1938 e i primi mesi del

³⁹ A. CAPRISTO, *L'emigrazione intellettuale ebraica dall'Italia fascista dopo il 1938*, p. 186, in *La Rassegna Mensile di Israel Vol. 76, No. 3 (SETTEMBRE-DICEMBRE 2010)*, pp. 177-200 (24 pages) Published By: Unione delle Comunità Ebraiche Italiane <https://www.jstor.org/stable/pdf/41619046.pdf?refreqid=excelsior%3A710b4b61ccc6a6f16f836e13119e4c4a> (Ultimo accesso novembre 2021).

1939, caso di Mario Castelnuovo-Tedesco, il quale in un primo momento riuscì a trovare riparo in Svizzera.

Altri riuscirono ad emigrare nel corso del 1940 e del 1941, come il compositore Vittorio Rieti, infatti a partire dal 1940 Mussolini fece comunicare a Dante Almansi, neopresidente dell'Unione della Comunità Israelitiche Italiane, che gli ebrei italiani dovevano lasciare gradualmente, ma definitivamente l'Italia; i dirigenti dell'ebraismo riuscirono a bloccare il comunicato dimostrando che da mesi era in atto una consistente emigrazione volontaria degli ebrei italiani (oltre anche di quelli stranieri). Nel quinquennio 1938-1943 l'emigrazione rappresentò l'unica via d'uscita per sottrarsi alle restrizioni professionali e sociali sempre più gravose vigenti in Italia e che configuravano una vera e propria «morte civile» per i cittadini di origine ebraica, mentre, dopo il 1943, il pericolo incombente divenne la deportazione e lo sterminio.

I paesi di destinazione degli emigrati furono diversi: in primis la Francia, divenuta però, dopo il 1940, un paese transitorio; poi la Svizzera, meta degli studenti universitari, che volevano proseguire gli studi interrotti in Italia, e dei professori impossibilitati a proseguire l'attività di insegnamento. Dopo il 1943 venne considerato come ultimo disperato rifugio dai rastrellamenti e della deportazione. Anche il Regno Unito è stato uno dei paesi che ha accolto gli ebrei, ma nel giugno 1940 adottò misure restrittive nei confronti degli italiani, i quali appartenevano alla nazionalità nemica.

Fuori dall'Europa, gli Stati Uniti costituivano la destinazione più ambita, ma spesso irraggiungibile, a causa della severa politica d'immigrazione adottata; infatti, molti ebrei italiani ebbero molta difficoltà a sistemarsi in questo paese. Per cercare di ottenere una sistemazione accademica negli USA le possibilità erano due: il ricorso ai contatti personali, come nel caso nel caso di Mario Castelnuovo-Tedesco, che venne aiutato da Toscanini ad ottenere il visto per riuscire a emigrare. C'erano anche i paesi dell'America Latina, per i quali anche per loro non era facile ottenere un visto, Nordafrica, l'Australia e l'India. Un'altra destinazione fu la Palestina, tappa molto ambita dai

musicisti dove nacque l'Orchestra Filarmonica di Palestina che venne inaugurata da Toscanini nel 1938.

6. Arturo Toscanini e l'autoesilio dall'Italia fascista

Arturo Toscanini non fu il primo musicista a fare politica, ma fu il primo a farla nell'epoca della società di massa. La sua carriera politica debuttò nel 1919, candidandosi nella lista fascista, anche se non venne eletto. Nonostante ciò, l'anno successivo compì un secondo gesto politico portando l'orchestra milanese appena nata (che poi sarebbe diventata quella ufficiale della Scala) a Fiume, contestata tra Italia e Jugoslavia. La città era occupata dalle truppe di D'Annunzio e nonostante gli orrori della guerra il nazionalismo di Toscanini era rimasto intatto, rimanendo compiaciuto dall'esibizione dei militari⁴⁰. A quell'epoca Mussolini e i suoi seguaci si erano già spostati verso destra e iniziarono ad adottare la violenza come mezzo per la conquista del potere. Il nuovo primo ministro desiderava essere considerato come un uomo colto e la Scala, per ragioni economiche, non poteva opporsi al nuovo governo che stava crescendo in quegli anni. Ma nel dicembre 1922, durante la rappresentazione di *Falstaff* di Verdi, il maestro ebbe la prima lite con i sostenitori del nuovo regime, i quali cominciarono a gridargli di dirigere l'inno del regime, *Giovinezza*. Toscanini in un primo momento non ascoltò la richiesta e fece cenno all'orchestra di continuare a dirigere l'opera, ma i disturbatori continuarono con la loro richiesta, fino a che il maestro, stufo, non uscì dalla buca, urlando e bestemmiando. Dopo una lunga attesa, un rappresentante dell'amministrazione annunciò che l'inno sarebbe stato eseguito alla fine della rappresentazione, anche se Toscanini, alla fine, fece cenno a tutti i musicisti e cantanti di ritirarsi in camerino, infatti venne eseguito al pianoforte, come ricorda Alice Ford, una delle cantanti che in quell'occasione interpretò la parte di Maria Labia.

⁴⁰ H. SACHS, *Musica e Regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 273.

Da questo evento iniziò il duro scontro fra il regime fascista e Toscanini in particolare quando nel 1923, il maestro apprese la notizia del suicidio di Giuseppe Galignani causato dal brusco licenziamento dal posto di direttore del conservatorio di Milano che gli era stato imposto dal ministro della Pubblica Istruzione Gentile. Da questo evento Toscanini dichiarò che avrebbe lasciato la Scala se i fascisti avessero messo in pratica la minaccia di impadronirsi del consiglio d'amministrazione del teatro. Su questo fronte Toscanini vinse lo scontro, anche perché grazie a lui in quegli anni la Scala aveva ottenuto un grande successo mondiale grazie al maestro. Infatti, negli anni che vanno dal 1921 fino al 1929 Toscanini diresse in maniera autonoma l'Orchestra del Teatro della Scala e per la prima di *Turandot*, scritta dall'amico Giacomo Puccini, che avvenne il 25 aprile 1926, il maestro dichiarò che se fra il pubblico fosse stato presente Mussolini non avrebbe diretto l'opera⁴¹.

Per questi atteggiamenti di ostilità al regime, il maestro subì una campagna di stampa avversa sul piano artistico e personale, mentre le autorità disposero provvedimenti come lo spionaggio su telefonate e corrispondenze e il ritiro temporaneo del passaporto a lui e alla famiglia; tutto questo contribuì a mettere in pericolo la sua carriera e la sua stessa vita.

Nel 1931 Toscanini venne invitato a dirigere due concerti, in onore del compositore di Giuseppe Martucci, nel Teatro Comunale di Bologna, dove i programmi erano composti interamente con le musiche di Martucci. Nei giorni in cui Toscanini si trovava a Bologna si svolse anche una festa del partito fascista e il giorno del concerto, fu comunicato a Toscanini che sarebbero stati presenti Costanzo Ciano e Leandro Arpiani e quindi doveva far eseguire, come introduzione gli inni Giovinezza e la Marcia Reale. Nonostante le lunghe negoziazioni il Maestro non accettò e le conseguenze furono un'imboscata di alcuni giovani fascisti che lo aggredirono. Venne

⁴¹ Ivi, p. 275.

salvato dal suo autista, che affrontò brevemente gli aggressori e poi ripartì in direzione dell'albergo dove alloggiava.

Ben presto oltre duecento fascisti sfilarono in parata dalla federazione del partito e all'albergo, dove si raccolsero sotto le finestre di Toscanini urlarono insulti nei confronti del maestro. A questo fatto Mario Ghinelli, segretario del partito bolognese, chiese di parlare con qualcuno di vicino a Toscanini e si offrì l'amico Respighi al quale gli venne detto che la famiglia Toscanini doveva lasciare la città prima dell'alba altrimenti non si sarebbe garantito per la loro incolumità. Alle una e venti i Toscanini partirono da Bologna arrivando all'alba a Milano e, il giorno dopo, scrisse un durissimo telegramma a Mussolini:

A Sua Eccellenza Benito Mussolini.

Iersera mentre colla mia famiglia mi recavo al teatro Comunale di Bologna per compiere un gentile atto di amicizia ed amore alla memoria di Giuseppe Martucci (invitatovi dal Podestà della suddetta città per una religiosa ed artistica commemorazione, non per una serata di gala) venni aggredito, ingiuriato e colpito replicatamente al viso da una masnada inqualificabile, essendo presente in Bologna il sottosegretario degli Interni. Non pienamente soddisfatto di ciò, masnada ingrossata nelle sue file si recò minacciosa sotto le finestre dell'Hotel Brun, dove io abitavo, emettendo ogni sorta di contumelie e minacce contro di me, non solo, ma uno de' suoi capi per il tramite del Mae. Respighi m'ingiungeva di lasciare la città entro le sei antimeridiane, non garantendo in caso contrario la mia incolumità. Questo comunico a Vostra Eccellenza, perché sia per il silenzio stampa, o per fallaci informazioni Vostra Eccellenza non potesse avere esatta notizia del fatto, e perché del fatto resti memoria.⁴²

⁴² H. SACHS, *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 281.

Mussolini non rispose mai al telegramma di Toscanini, anzi fu contento di quello che era successo a quel «musicista cafone», anche se questa sua felicità non durò molto a lungo. Artisti e intellettuali in tutto il paese cominciarono a venire a conoscenza di cosa era successo al Maestro. La stampa estera ne pubblicò i resoconti dettagliati anche se non sempre curati⁴³. Dopo questo evento, Toscanini si autoesiliò in America, principalmente a New York, nonostante non mancò di dirigere regolarmente in Europa, fuorché in Italia, dove sarebbe tornato solamente alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

A partire dal 1933 ruppe i rapporti anche con la Germania nazista, rispondendo con un rifiuto duro e diretto a un invito personale di Hitler a quello che sarebbe stato il suo terzo Festival di Bayreuth. Toscanini era un devoto wagneriano sin dalla gioventù, e la lettera di rinuncia indirizzata a Winifred Wagner, nuora del compositore, fu dolorosa. Quella decisione lo indusse ad accettare un invito a dirigere per un lungo periodo i *Filarmonici di Vienna*, prima nella stessa Vienna e poi anche a Salisburgo, dove diresse le sue ultime rappresentazioni d'opera. Sarebbe dovuto tornare nel 1938, ma quando venne a sapere che anche l'Austria fece concessioni a Hitler, telegrafò immediatamente ai dirigenti del festival dicendo che non sarebbe tornato⁴⁴. Le sue idee lo portarono fino in Palestina, dove il 26 dicembre 1936 fu chiamato a Tel Aviv per il concerto inaugurale dell'Orchestra Filarmonica di Palestina (*Orchestra Filarmonica d'Israele*) destinata ad accogliere e a dare lavoro ai musicisti ebrei europei in fuga dal nazismo fascismo e che diresse in gratuitamente.

Nel 1938 ci fu l'annessione dell'Austria da parte della Germania, Toscanini abbandonò anche il Festival di Salisburgo, nonostante fosse stato caldamente invitato a rimanere e nello stesso anno inaugurò il Festival di Lucerna, cui presero parte molti antifascisti. Con il prolungamento delle leggi razziali anche in Italia Toscanini abbandonò totalmente l'Europa per l'America e

⁴³ Ivi, p. 285.

⁴⁴ Ivi, p. 295.

anche da lì continuò la sua battaglia contro il fascismo e il nazismo e si adoperò per cercare casa e lavoro a tutti i colleghi musicisti ebrei, ma anche politici e oppositori perseguitati a fuoriusciti dai regimi. Si iscrisse alla Mazzini Society, un gruppo di espatriati italiani e socialisti che favorivano la costituzione di una repubblica in Italia dopo la caduta del fascismo, in cui tutti speravano⁴⁵.

Durante la Seconda Guerra Mondiale diresse esclusivamente concerti di beneficenza a favore delle forze armate statunitensi e della Croce Rossa, riuscendo a raccogliere ingenti somme di denaro. A fine della guerra ritornò in Italia e contribuì con una donazione di un milione di lire alla ricostruzione della Scala, che era stata semidistrutta dalle bombe alleate nel 1943, e nel 1946 diresse il concerto della nova inaugurazione della Scala. Grazie a Toscanini i pochi ebrei sopravvissuti ai regimi riottennero il lavoro e da questo fatto nel 1949 venne nominato senatore a vita per alti meriti artistici, anche se rinunciò alla carica il giorno successivo, e ritornò in America dove nel 1954 eseguì il suo ultimo concerto con la NBC Symphony Orchestra alla Carnegie Hall di New York, in diretta radiofonica con un repertorio dedicato a Richard Wagner, compositore molto amato dal Maestro. Proprio in occasione di quell'ultimo concerto il Maestro, celebre anche per la sua straordinaria memoria ed il suo perfezionismo maniacale (caratteristiche che, insieme al suo carattere irascibile ed impulsivo, lo portavano regolarmente ad infuriarsi quando l'esecuzione non risultava esattamente come lui voleva), mentre dirigeva il brano dell'opera *Tannhauser* per la prima volta perse la concentrazione e smise di battere il tempo. Ci furono 14 secondi di silenzio (in radio fu immediatamente fatto scattare un dispositivo di sicurezza che trasmise musica di Brahms) e, alla fine del concerto, il direttore raggiunse rapidamente il camerino, mentre in teatro gli applausi sembravano non smettere più. La reazione dei tecnici radiofonici è stata a posteriori giudicata eccessiva e forse dettata dal panico: Toscanini, in realtà, dopo il momento di

⁴⁵ *Ivi*, p. 300.

distrazione, si ricompose immediatamente e riprese a dirigere l'orchestra, che in realtà non aveva mai smesso di suonare. Nel dicembre del 1956, debilitato da problemi di salute legati all'età, espresse il desiderio di trascorrere il Capodanno con tutta la famiglia. Il figlio Walter organizzò quindi una grande festa con figli, nipoti, vari parenti e amici, e a mezzanotte il Maestro, insolitamente allegro ed energico, volle abbracciare tutti uno per uno, poi, intorno alle due, andò a letto. Al mattino di Capodanno del 1957, alzatosi attorno alle 7, uscì dal bagno colpito da una trombosi cerebrale e visse in stato di semioscienza per ben 15 giorni. Si spense all'età di 90 anni nella sua casa newyorkese di Riverdale il 16 gennaio 1957; la salma ritornò il giorno dopo in Italia con un volo diretto all'Aeroporto di Ciampino a Roma e venne accolta all'arrivo da una folla di persone; giunta a Milano, la camera ardente e i funerali furono allestiti presso il Teatro alla Scala.

7. Conclusioni

Abbiamo avuto modo di vedere come il XX secolo ha una storia politica, economica, artistica e sociale estremamente complessa. Fu un'epoca piena di contrasti profondi e di grandi tensioni che investirono e trasformarono progressivamente lo stile di vita, e quindi anche la visione della vita e dell'arte e dell'umanità intera. Con l'avvento del Fascismo si cominciò a registrare un cambiamento graduale che travolse anche il campo artistico-musicale cominciò a risentirne, in particolare con l'alleanza con la Germania Nazista, cominciando ad attuare il processo della censura dove la musica fu la prima a essere colpita: il primo genere che subì questo processo fu il jazz, che all'inizio del regime era stato accolto, poi le canzoni che contenevano messaggi contro i due regimi fino ad arrivare ai lavori di compositori e musicisti di origine ebraica, i quali si ritrovarono da un giorno all'altro esclusi dalla vita sociale e lavorativa, insieme anche a tutti quelli che si opposero al regime. Questa serie di avvenimenti alimentò il fenomeno dell'immigrazione, spingendo molti, tra la fine degli anni Trenta e inizio degli anni Quaranta, a trovare rifugio in America. Nonostante ciò, la musica continuò a essere uno

strumento per combattere il regime, sia per coloro che non hanno potuto lasciare il proprio paese sia quelli che ci sono riusciti. Arturo Toscanini fu uno di quei musicisti che si servì della musica per combattere contro i regimi e le leggi razziali dirigendo molti concerti di beneficenza, che venivano trasmessi anche alla radio. Anche dopo la Seconda Guerra Mondiale e la caduta dei regimi la musica divenne uno strumento di memoria per tutti i superstiti e per le generazioni successive, per non dimenticare i sei anni di terrore e paura che hanno vissuto donne e uomini di quegli anni.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- AVAGLIANO M. *Ebrei e fascismo, storia della persecuzione*,
<http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo18.htm>
<https://anpi.it/media/uploads/patria/2002/6/27-29%20.%20Avagliano.pdf>
- BALDOCCI U., BUCCIARELLI S., CIUFFARELLI Z. e SODI S., (2010)
Dentro la Storia, Eventi e testimonianze, uomini e interpretazioni, Dalla Belle époque alla Seconda Guerra Mondiale Vol 3A, casa editrice G. Anna Messina-Firenze, Firenze
- BESCIANO F., *25 aprile, dallo schiaffo di Toscanini alla fuga di Stravinsky e Weill: la musica perseguitata dal fascismo*,
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/23/25-aprile-dallo-schiaffo-di-toscanini-alla-fuga-di-stravinsky-e-weill-la-musica-perseguitata-dal-fascismo/2659060/>
- CAPRISTO A., *L'emigrazione intellettuale ebraica dall'Italia fascista dopo il 1938*, in *La Rassegna Mensile di Israel Vol. 76, No. 3 (SETTEMBRE-DICEMBRE 2010)*, pp. 177-200 (24 pages) Published By: Unione delle Comunità Ebraiche Italiane

- CARAPPELLA E. *Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Fizi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf
- CASTELNUOVO-TEDESCO M. *Una vita di musica*, inedito, vol. I
- DE FELICE R. (1961 e 1972) *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, prefazione di Delio Cantimori, Terza edizioni riveduta e ampliata, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/41619046.pdf?refreqid=excelsior%3A710b4b61ccc6a6f16f836e13119e4c4a>
- LESNEVSKAYA A. *Essere musicisti ebrei nel mondo occidentale: un viaggio nella Storia*, <https://www.mosaico-cem.it/vita-ebraica/ebraismo/essere-musicisti-ebrei-nel-mondo-occidentale-un-viaggio-nella-storia/>
- PASSARO M. (2018) *Artisti in fuga da Hitler: 'esilio americano delle avanguardie europee*, Mulino, Bologna.
- POESIO C. (2018), *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano.
- POESIO C., *Alfredo Casella, l'avanguardia musicale, il jazz e una campagna antisemita degli anni Trenta*, in *Contemporanea*, Vol. 18, No. 2 (aprile-giugno 2015), pp. 267-285 (19 pages) Published By: Società editrice Il Mulino S.p.A. https://www.jstor.org/stable/24654055?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4d37ad95c555da53cbfda17fe93a609b&seq=1#page_scan_tab_contents
- SACHS H. (1995), *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano.
- SACHS H., *La musica dell'Olocausto: Los Judios y la Musica en la Italia Fascista*, <https://holocaustmusic.ort.org/it/politics-and-propaganda/gli-ebrei-e-la-musica-nellitalia-fascista/>
- VACCARONE A., SITA' M.C. e VITALE C. (2014), *Storia della music, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna.