

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 sconfinava 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 *sensò* 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 ridesegnare 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 «riecheggia 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, marcano 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.