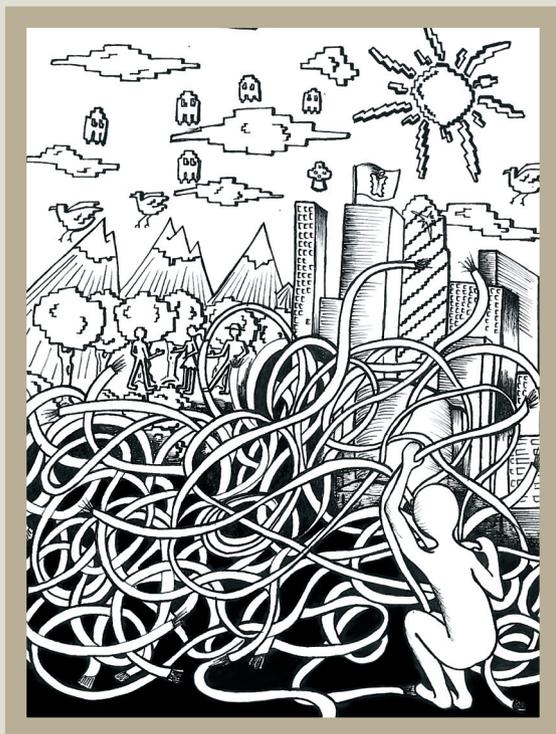


# il PALINDROMO

*Storie al rovescio e di frontiera*

Rivista trimestrale illustrata anno II numero



iPolis



il **ПАЛИНДРОМО** Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista trimestrale illustrata, anno II, n. 8, dicembre 2012

Registrata presso il Tribunale di Roma n. 10/2011 del 20 gennaio 2011

© 2012 - Tutti i diritti riservati

Sito internet: [www.ilpalindromo.it](http://www.ilpalindromo.it)

[info@ilpalindromo.it](mailto:info@ilpalindromo.it)

[redazione@ilpalindromo.it](mailto:redazione@ilpalindromo.it)

Ideata da Francesco Armato e Nicola Leo

Direttore responsabile: Giovanni Tarantino

Direzione editoriale: Francesco Armato, Carlo De Marco, Nicola Leo, Giovanni Tarantino

Redazione: Francesco Armato, Nicola Leo, Luisa Leto

Responsabile ufficio stampa: Giuseppe Aguanno - [ilpalindromo@ilpalindromo.it](mailto:ilpalindromo@ilpalindromo.it)

Coordinamento illustratori: Monica Rubino - [illustratori@ilpalindromo.it](mailto:illustratori@ilpalindromo.it)

Editing e grafica a cura di Nicola Leo e Francesco Armato

Logo e Heading a cura di Alessio Urso

Illustratori: Sergio Amato, Simone Geraci, Antonino Giafaglione, Claudia Marsili, Paolo Massimiliano Paterna, Davide Raimondi, Monica Rubino, Martina Taranto, Vincenzo Todaro, uno scoiattolo, Angela Viola e il vignettista Giuseppe Enrico "Pico" Di Trapani

Hanno scritto in questo numero: Laura Ardito, Francesco Armato, Annalisa Cangemi, Pierina Cangemi, Giuseppe Enrico Di Trapani, Nicola Leo, Luisa Leto, Chiara Milazzo, Gabriella Sciortino, Giovanni Tarantino

Si ringrazia Antonio Presti per l'intervista concessa

Tutti i saggi pubblicati nella sezione *Eco vana voce* vengono valutati dalla redazione e da almeno due referee anonimi (*peer-reviewed*)

In copertina: Martina Taranto, *iPolis*, 2012



# iL PALINDROMO

*Storie al rovescio e di frontiera*

II / 8, 2012

iPolis



# Indice

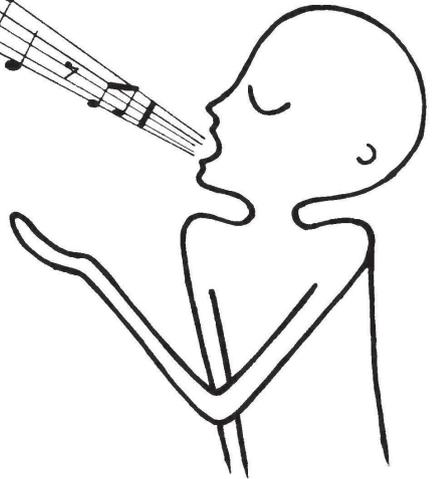
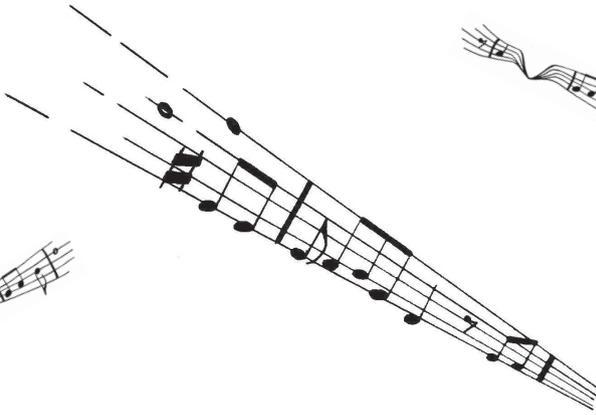
Editoriale	7
<b>I verbi brevi</b>	
<i>I cigolii logici</i> di Francesco Armato ovvero deve essere questo il posto	13
<i>Ora per poi io preparo</i> di Nicola Leo ovvero cerco un <i>centro</i> di gravità permanente	19
<i>E noi sull'illusione</i> di Giovanni Tarantino ovvero Jünger, Olivetti e la Città del sole	25
<i>I nasi sani</i> di Laura Ardito ovvero Bauman e le città	31
<i>Attici di città</i> di Luisa Leto ovvero “Se una notte d’inverno un viaggiatore”	35
<i>Ameno fonema</i> di Annalisa Cangemi ovvero otto scriventi i cerca del mare	41
<i>E la mafia sai fa male</i> di Giuseppe E. Di Trapani ovvero Palermo invisibile. Storie di mafia in una città scomparsa	45
<i>Radar (l'individua individui)</i> a cura di A. Cangemi ovvero Antonio Presti racconta di un fiume chiamato utopia	57

<i>La voce vola</i> di Pierina Cangemi ovvero ahi!-Polis. Suoni e rumori di città	63
<b>Eco vana voce</b>	
Chiara Milazzo <i>La cité mineraria degli Italiani in Belgio. Tappe fondamentali del fenomeno di migrazione dal 1946 al 1956</i>	73
Gabriella Sciortino <i>Spazi urbani e identità coloniali. Spazio civico e spazio religioso nelle città greche di Sicilia</i>	93
Paolo Massimiliano Paterna <i>Castelli nell'aria</i>	109
<i>In otto bottoni</i>	115
Tavola delle illustrazioni	117
<i>Il diario del gambero</i>	118



## *La voce vola*

*ovvero ah!-Polis. Suoni e rumori di città*



Mercoledì ore 14,15... sono in macchina e rientro a casa dopo 6 ore di fila di *Ear training* ai miei studenti del Conservatorio. Ho tre gruppi organizzati di due ore ciascuno senza pause o intervalli e, quasi sempre non ho il tempo nemmeno per un caffè veloce o una bibita. Sono stanca e con la testa frastornata, ma, *udite udite*... prima del rientro, mi attende un *Ear training* speciale, di tutto riposo e gaudio fra le macchine, gli autobus, i motori dell'ora di punta di una "silenziosissima" città come Palermo. Mi viene da piangere... (i miei studenti forse sorri-



derebbero). Ore di lavoro preparato ad impartire sistemi di ascolto per lo sviluppo e il potenziamento della sensibilità uditiva, assolutamente imprescindibile da tutte le connota-

zioni del musicista vero, classico, jazz, barocco o elettronico che sia. È proprio un assurdo! Che vuol dire “potenziare la sensibilità uditiva”? E come si fa in queste condizioni? Le nostre orecchie, (parlo di quelle di tutti noi che viviamo soprattutto in città difficili al pari di questa) sono continuamente bombardate da rumori assordanti, *Klang* insopportabili di ammassi di frequenze sovrapposte, e, come se non bastasse, sembra si faccia a gara a chi si “fa sentire” di più! Al semaforo mi si ferma accanto una macchina, finestrino abbassato, percussioni a tutto volume con un ritmo indiatolato che vibra nello stomaco a me, che sto nella macchina accanto: non riesco ad immaginare il rimbombo percussivo all’interno del corpo, e della testa dondolante (cervello e orecchie in primis!) di chi “*abita*” quel paradiso... A casa non pranzo nemmeno: un po’ di frutta e mezz’ora di riposo ultra necessario prima di rimettermi al lavoro; ma... SORPRESA!!!! Nella palestra di sotto a quell’ora si impartiscono lezioni di “latino-americano”, naturalmente a suon di musica e di decibel straordinari. Mi sento proprio come il musicista nevrotico che nella stampa di Hogarth *The Enraged Musician* (1784) si tappa le orecchie disperato, mentre in strada un chiassoso concerto di musicanti e bambini scalcinati ostacolano la sua concentrazione. Infatti, forse ancora non tutti sanno che l’inquinamento acustico e le eccessive sollecitazioni del nostro delicatissimo organo uditivo possono provocare danni seri non solo all’udito, ma anche e soprattutto al nostro equilibrio psichico per cui tutte le nevrosi incontrollabili e spesso inconscie potrebbero essere determinate dall’impotenza di un freudiano Io, che non riuscendo mai più a raggiungere l’acerba uva del Super Io si confonde specchiandosi nel suo *Non*. Un Non Io, mister Hyde, che il Dottor Jekyll non riesce più a controllare anche perché il rumoristico live contemporaneo *maschera*<sup>1</sup> impietoso e tremendo il vero “Silenzio”, quello dell’anima smarrita che non si sa più riconoscere, non sa più di esistere.

Nel frattempo la Psicoacustica contemporanea si avvale di ingegneri specializzati che, per conto del ministero della Difesa (o Offesa?) degli stati odierni studia la possibilità di produrre *armi acustiche*... altamente lesive o addirittura mortali. L’essere umano non si risparmia in inventiva quando vuole procurare danno ai suoi simili, vuoi anche per sola difesa personale; un’arte questa ben

1 Si dice *mascheramento* il fenomeno che si verifica quando un suono normalmente udibile viene coperto, perciò *mascherato* da un altro che sopraggiunge di intensità superiore, che rende dunque inudibile il primo. Ciò si verifica più facilmente quando le due frequenze sono prossime, mentre è più facile la distinzione di due frequenze simultanee molto diverse.



supportata (e ti pareva!) dalla migliore ricerca scientifica: quella che non subisce mai tagli ma, anzi, esprime le sue maggiori potenzialità. Fin dall'epoca della rivoluzione industriale, lo sviluppo tecnologico ha causato, parallelamente e in modo direttamente proporzionale, la diffusione dell'*Ipoacusia* e di tutte le malattie cardiovascolari e del sistema nervoso centrale collegate agli effetti del rumore e del progressivo inquinamento acustico del nostro pianeta; processo che negli ultimi anni ha subito una fortissima accelerazione a danno soprattutto dei soggetti giovani, che sogliono praticare inoltre un autolesionismo volontario fatto di marmitte truccate, utilizzo eccessivo di cuffie e auricolari, consumo di musica ad altissimo volume, non solo in discoteca, ma anche in palestra o addirittura in casa. Allora perché ci si lamenta spesso della perdita del rendimento lavorativo? Ci si chiede se, in condizioni diverse, senza attraversare la città nelle ore di punta, senza le palestre, i vicini, le cuffie audio, la musica ad altissimo volume, le discoteche, il cellulare che squilla in continuazione, il martello pneumatico sotto il balcone, le sirene, gli elettrodomestici, le colonne sonore di film d'azione, i sottofondi (meglio *sopraffondi*) dei negozi d'abbigliamento, le amplificazioni e quant'altro si identifichi con il mondo "sonoro" in cui viviamo, la resa degli esseri umani che lavorano sarebbe diversa? È dimostrato che un'intensità del rumore oltre gli 85 db determina un aumento significativo del battito cardiaco e della pressione arteriosa, oltre a disturbare le comunicazioni verbali con effetto di mascheramento: tutto ciò favorisce l'insorgenza di stress mentale causando una diminuzione del rendimento lavorativo.<sup>2</sup>

Ma... io mi occupo di musica; e la musica si può anche sentire dentro, in uno spazio speciale, una stanzetta veramente insonorizzata che sta dentro di noi e che pochi sanno di avere. *Beethoven diventò sordo!!* E allora come faceva a inventare capolavori come ad es. le ultime sonate, gli ultimi quartetti e la celeberrima *IX Sinfonia* e la *Missa Solemnis*? *Beethoven non era sordo* o, meglio, lo diventò nei riguardi di tutte le sollecitazioni sonore provenienti dal mondo esterno ma era perfettamente in grado di sentire e produrre musica grazie alla sua capacità di "sentirla dentro". Non c'era frequenza esterna, da lui sperimentata che non fosse stata interiorizzata a tal punto da identificarsi con il suo essere fisico, oltre che psichico (*orecchio assoluto*); non c'era frequenza producibile che egli non fosse in grado di proiettare all'esterno dopo averla immaginata, anche nei particolari, nelle sovrapposizioni armoniche, negli impasti timbrici ed espedienti espressivi, sentita e prodotta per mezzo di ciò che

<sup>2</sup> La soglia di udibilità rispetto alla intensità diminuisce man mano che quest'ultima aumenta, ma dipende anche dalla durata del suono: infatti se è vero che mediamente l'orecchio umano può sopportare fino a una pressione di 120 db oltre i quali subisce un danno permanente, è anche vero che questo dipende dalla durata del suono, poiché l'esposizione prolungata ad un suono pari ad 80 db può causare sordità permanente più di quella ad un suono più intenso, ma di breve durata.

chiamiamo *orecchio interno*, come solo un genio come lui poteva fare!<sup>3</sup> Certo citare Beethoven può sembrare quasi un paradosso, una dissacrazione: egli non era un comune mortale, ma un Genio, e come tutti i geni si era anche posto una missione da compiere: «Genio non è solo colui che sa manovrare con perizia e creatività gli apparati simbolici del proprio linguaggio, ma è anche colui che “rivela”, che scopre nuovi valori dell’esistenza e li comunica al mondo».<sup>4</sup>

Beethoven fu il più grande erede dell’illuminismo, di Kant e della Rivoluzione francese e ne proiettò lo spirito nella musica attraverso il riscatto del musicista dal suo ruolo subalterno di “artigiano” al servizio di nobili o mecenati, trasformandolo in artista vero, autonomo e indipendente, che impone a pubblico e interpreti una sua precisa idea compositiva espressa secondo la sua *volontà*, mediante lo stravolgimento di quasi tutti i canoni compositivi dell’epoca. E tutto questo quando il suo mondo esterno, a paragone del nostro, era un paradiso di tranquillità che probabilmente non riusciamo nemmeno ad immaginare: tra l’altro, come in genere la maggior parte dei musicisti di ogni epoca, egli amava la natura, vi si identificava. C’è da chiedersi se l’intento Beethoveniano di trasferire sulla partitura i rumori/suoni della natura non fosse anche un tentativo di arricchire la musica e le sue possibilità timbriche ed espressive mediante *la sperimentazione di sonorità* che imitavano quelle naturali con accenti di grande espressività. La sua *VI Sinfonia*, meglio conosciuta come *Pastorale*, piena di didascalie introduttive dei vari movimenti – *Risveglio di piacevoli sensazioni all’arrivo in campagna, Sceda presso un ruscello, Allegra riunione di contadini*, ecc. – è un capolavoro in cui l’intento descrittivo ne maschera appena appena la vera origine che l’autore stesso definiva «sentimento della natura», una vera e propria *religiosità* con cui si tentò di trasferire nei teatri e nelle sale da concerto la magia dei veri suoni della campagna e dei grandi spazi aperti. Un secolo dopo anche Mahler avrebbe ricalcato lo stesso sentimento nel *Canto della terra* e nella scritta *Naturlante* del I movimento della sua *I Sinfonia*.



Tutto ciò oggi appare l’eco lontana di una natura che sta per scomparire e che i nostri antenati hanno cercato di rievocare, anche solo mediante l’enucleazione di “oggetti sonori” puramente naturali come il vento o il mare di Debussy, i giochi d’acqua di Ravel, o il canto degli uccelli di Messiaen, attraverso la sperimentazione

3 Perciò oggi l’esercizio di *Ear training* è estremamente necessario: l’orecchio interno e l’orecchio assoluto sono doni di natura, che normalmente, con le giuste sollecitazioni, si manifestano intorno ai 4 anni di vita; si può comunque potenziare l’orecchio relativo e bisogna che tutti impariamo a scoprire, se non a costruirci dentro, questa stanzetta sonora, dove poter produrre, riconoscere e organizzare il meraviglioso mondo dei suoni.

4 M. Baroni, *Sulla nascita delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino 2001, p. 7.

di sonorità sempre nuove e sempre più aderenti agli intenti descrittivi, ottenuta però sempre e solo attraverso gli strumenti dell'orchestra tradizionale. Ma, agli inizi del Novecento, tutto questo cominciò ad essere



sostituito dalla riproduzione vera e propria, mediante la registrazione, altra immensa rivoluzione tecnologica, che apriva spazi e orizzonti sconfinati, non solo in ambito musicale. Così mentre il realismo di Stravinskij proponeva in scena un uccello vivo, simbolo di libertà creativa, opposto ad uno meccanico e stonato, privo di immaginazione (*Le Rossignol*), Ottorino Respighi, nel descrivere una Roma dalle mille fontane e da secolari pini, proprio in *Pini di Roma* (1917) prevedeva l'intervento del canto di un usignolo registrato dal vivo. Ma ai tempi di Beethoven, e per tutto l'Ottocento, non c'erano i mezzi di registrazione e la musica faceva del suo meglio per imitare con flauti e ottavini il canto degli uccelli, con gli archi il *rumore* del vento, con i timpani quello dei tuoni: non era anche questo un tentativo di rappresentare il proprio *live world sonoro*, seppure ancora *natural* o seppure filtrato dalla personale intima maniera di interpretarlo?

In realtà musica e paesaggio sonoro si sono penetrati a vicenda in ogni epoca: Wagner introdusse nel *Tristano* (1858) il suono di un corno delle Alpi, mentre Gerschwin riconobbe l'influenza del treno nella *Rapsodia in blue* (1924) e Honegger dopo un viaggio in treno componeva *Pacific 231* (1923). Intanto la musica occidentale, come "arte dei suoni" aveva, fin dalle sue origini, relegato al polo opposto, cioè nella "non musica", il mondo del rumore, variamente identificato e poi sconfessato attraverso le epoche<sup>5</sup> fino a quando, oltre la *natura* degli autori romantici, gli scoppi di rivoltella, le sirene, i rombi del motore, insomma i *rumori di città*, vennero inseriti prepotentemente da Eric Satie nella sua *Parade* (1917) con profetica chiaroveggenza: era infatti il Rumore, con la r maiucola, ad entrare ufficialmente nella musica colta. Quando Marinetti e Balilla Pratella pubblicarono il *Manifesto tecnico della musica Futurista* (1911) fondarono forse l'unico movimento avanguardista italiano destinato ad avere una certa risonanza europea anche in futuro. Ma *L'Arte dei Rumori* pubblicata dal più geniale del gruppo, Luigi Russolo, nonostante il suo entusiastico proposito di abbattimento delle barriere tradizionali dell'ottava equalizzata dal temperamento e del rigore della quadratura ritmica, non convinse del tutto, e l'invenzione degli *Intonarumore* (1913), con i quali manifestava l'intenzione di sostituire completamente i «poveri materiali timbrici» dell'orchestra tradizionale, venne poi ridimensionata

5 Nel corso dei secoli il concetto di *non musica* è stato variamente interpretato; per la Chiesa del Gregoriano, *non musica* era la musica profana; per più di due secoli le dissonanze sono state proibite e relegate nella *non musica*, mentre anche il Jazz, dappprincipio venne respinto come un prodotto *sbagliato e rumoroso* di una razza inferiore.



da musicisti, come Prokofiev e Stravinskij, alla sola possibilità di arricchimento delle potenzialità timbriche della stessa orchestra.

Certamente lavori come *Risveglio di una città* o *Convegno di automobili e aeroplani* (1914) all'epoca fecero inorridire i tradizionalisti della buona musica, anche se incuriosirono i più avanguardisti assetati di novità, come Prokofiev o Varèse; mentre il pubblico protestava inferocito alla prima rappresentazione della *sagra della primavera* di Stravinskij, intessuta di ritmi tribali e percussivi, proprio Edgar Varèse, che doveva rivelarsi, al pari di Stravinskij come uno dei più grandi compositori del XX Secolo, in quegli anni sperimentava gli effetti che la variazione della velocità poteva produrre su un disco sonoro. Proprio lui, avrebbe composto *Amerique* (1921) in cui il fascino esercitato dalle metropoli americane veniva espresso con vari esperimenti sonori, come l'inserimento di 2 sirene (una a suono grave, regolabile, l'altra simile a quella dei pompieri) o l'accostamento fra sonorità pure e sonorità artificiali e l'impiego massiccio di sezioni intere di strumenti a percussione; i suoi titoli sono esplicativi delle sue intenzioni sperimentali collegate alla fisica: *Hiperprisme* (1923) *Ionisation* (1931) e la successiva *Density, 21,5* (1950) per flauto solo. Egli visse a lungo, fino all'epoca della liuteria elettronica, con cui suono e rumore, musica concreta e rumori artificiali, si fondono e si identificano come eventi sonori da manipolare, confondere, sovrapporre in una proiezione spazio-temporale del tutto nuova che gioca con le frequenze così come con i timbri che le producono; nasceva il *Poème Electronique* (1958).



Insomma, un altro modo di concepire la musica si affaccia fin dai primi anni del secolo scorso e si concretizza come «integrazione totale dell'ambiente sonoro, rumori compresi». La *sintesi di intelligenza e volontà* che Varèse

promuove nella composizione musicale (in verità secondo noi già anticipata da Beethoven), è l'input scatenante di altre sperimentazioni ad effetto *rumoristico*, come quelle del più giovane statunitense John Cage. Con l'intento di superare la barriera fra suono e rumore, egli traeva dal pianoforte *tutti i rumori possibili* inserendo fra le corde e la cassa armonica pezzi di vetro, di metallo o di legno (*pianoforte preparato*), in modo da ottenere le esili sonorità di un'orchestrina giavanese evitando il ricorso ad un accompagnamento fatto con strumenti a percussione. L'utilizzo degli spazi di silenzio, che necessariamente si alternano agli spazi pieni di note e di musica, viene ora rovesciato e "riempito" dai rumori dell'ambiente come una centrifuga, le onde radio non sintonizzate, il cigolio di una porta (*Music Walk*, 1958); o ancora in *4'33"* (1952) l'assenza totale di suoni in questo arco di tempo consente l'inserimento dei rumori dell'ambiente in uno spazio di silenzio già programmato;<sup>6</sup> fino ad una provocazione estrema,

6 L'Alea fu una corrente musicale che con Cage ebbe un grande sviluppo e che si fonda sulla «casualità» degli eventi sonori, non solo con il riempimento dei tratti di silenzio con i rumori



come nel concerto per due pianoforti del 1954 intitolato *12'55677* (tempo reale di durata del concerto) in cui è previsto che il secondo pianista possa emettere fischi e suoni con una trombetta, per poi martellare sotto il pianoforte fingendo una qualche riparazione, mentre l'atro imperterrito continua a suonare. Una volta entrato dalla porta principale della composizione musicale il rumore ha occupato spazi e conquistato dignità sempre maggiori.

Ma, mentre la musica colta integrava i rumori dell'ambiente, qualcuno, come Brian Eno, a partire dal 1975 progettava l'inserimento della musica in ambienti dove normalmente questa non c'è e dove si sentono solo rumori. Con *Music for Airports* (1979) nasceva l'*Ambient music*: fra le due fondamentali modalità di ascolto, *quello concentrato* che punta l'attenzione sui suoni, a prescindere dall'ambiente, e *l'ascolto distratto* in cui la musica registrata fa da sottofondo (la *Muzak* dei luoghi di lavoro, delle sale d'attesa o dei grandi magazzini), l'*Ambient*, è «come un velo trasparente che invita ad affrontare gli ambienti [...] in modo diverso [...] assaporandone tutti gli elementi»,<sup>7</sup> come quando a letto, ammalato, ascolti musica ad un volume molto basso; questa diventa così, come scriveva J. Cage, «come una parte dell'ambiente d'intorno, [...] così come lo erano il colore, la luce e il suono della pioggia». <sup>8</sup> Bisogna riconoscere che il capitalismo e le esigenze di mercato hanno fatto sì che *Ambient music* e *Muzak* abbiano completamente svalutato il silenzio, per lungo tempo considerato positivamente perché coadiutore della concentrazione, in elemento negativo, evocatore del silenzio estremo, mentre la *Muzak* e tutta la musica pensata ad es. per i messaggi pubblicitari contribuiscono a quel disegno di “persuasione occulta” che oggi sta alla base dell'economia e del mercato. Eppure esistono culture orientali (e quali se no?) per le quali la musica viene definita ancora con termini che significano *magia* oppure *gioia*. La parola giapponese *ongaku* vuol dire proprio *gioia dei suoni*. Per noi occidentali il concetto di *gioia dei suoni* viene invece limitato al solo “intrattenimento”, come *piacere delle orecchie*. Il musicologo americano Murray Schafer ci fa riflettere sul fatto che questo è il prezzo pagato per la conquista (si fa per dire!) del “Passaggio della vita umana dagli spazi aperti agli spazi chiusi”. Così la *gioia dei suoni*, l'*Ongaku* occidentale, si è trasferita in



casuali provenienti dall'ambiente esterno, ma anche in un certo modo di formulare la composizione musicale, affidandosi al “caso”. Ad es. il lancio di tre monete per sei volte di seguito, secondo un'insieme di corrispondenze di origine cinese, *I Ching*, su tabulati già programmati con altezze, durate, timbri ecc., in modo che il prodotto musicale venisse fuori dall'assemblaggio di tutti i dati “casualmente” ottenuti.

<sup>7</sup> L. Marconi, *Muzac, jingle e videoclip*, in *Enciclopedia della musica. Il 900*, Einaudi, Torino 2001, p. 681.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



ambienti chiusi che richiedono silenzio e concentrazione. Per Schaefer tre sono i passaggi epocali che cambiarono la concezione dell'ascolto e

del far musica: il passaggio dalla strada alle cattedrali, con cui si separò la musica sacra da quella profana;

la creazione delle sale da concerto e dei teatri d'opera, per garantire l'ascolto concentrato rivolto all'arte musicale; infine la registrazione e la trasmissione, che hanno contribuito sia alla diffusione di ogni tipo di musica ma anche alla svalutazione dei teatri e dei concerti dal vivo. A questo si aggiunge, negli ultimi tempi, un certo tentativo di recupero degli spazi aperti e dell'ascolto in lontananza, mentre nelle zone urbane il modo di vivere cambiato attraverso i secoli ha radicalmente trasfigurato l'essenza di quella *ongaku* che traspare serena dalle piazze rinascimentali, come nel quadro di Bruegel, *Battaglia fra Carnevale e Quaresima* (1550). Qui, come osserva Schaefer, centinaia di persone nella piazza sono intente in mille attività e, fra queste, trovano spazio gli innamorati, i bimbi che dormono; ma c'è anche chi è intento a cantare e suonare indisturbato e senza disturbare: tutto è pan-polifonia, tutto è *ongaku*. Ben diversa la situazione della stampa di Hogarth in cui il musicista si tappa le orecchie per non sentire. Allora possiamo affermare con Schaefer che: «le pareti spesse dell'architettura europea hanno dato forma alla musica dal Canto Gregoriano alla dodecafonia tant'è vero che sarebbe possibile scrivere l'intera storia della musica in termini di pareti dimostrando come [...] anche il carattere sociale del far musica e dell'ascoltarla si sia modificato».<sup>9</sup>

Purtroppo non abbiamo scampo, noi occidentali, noi moderni, noi "abitanti delle città" come la mia, destinati alla sordità e alla nevrosi cronica; *non ci resta che... piangere* o, tutt'al più, immergerci con la fantasia nel dipinto di Bruegel sognando di far parte di quella piazza, di suonare e cantare indisturbati, per ritrovare l'innocente *ongaku* di quel tempo lontano.

Pierina Cangemi



9 R. Murray Schafer, *Musica/non musica*, in *Enciclopedia della musica. Il 900*, cit., p. 349.