

Case sonore e sinfonie di spazi : il dialogo intimo tra musica e architettura

Autor(en): **Favaro, Roberto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **60 (2009)**

Heft 3: **Musik und Architektur = Musique et architecture = Musica e architettura**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394429>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Case sonore e sinfonie di spazi: il dialogo intimo tra musica e architettura

**Occhio che ascolta, orecchio che guarda.
L'incontro tra musica e architettura
stimola reazioni sensoriali uniche, relative al tema
della sinestesia, cioè del deragliament,
capovolgimento o sovrapposizione
dei diversi sensi. Da questo incontro l'immagi-
nazione esce arricchita, dilatata nelle sue
funzioni e azioni...**

In un testo intitolato *Eupalino o l'architetto* Paul Valéry riassume esemplarmente la somma degli stimoli che convivono, abbracciati, nel rapporto tra musica e architettura: «Dimmi, poiché sei così sensibile agli effetti dell'architettura, non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano muti e altri parlino, mentre altri ancora, che son più rari, cantano?» Poco oltre Valéry rimarca: «Gli edifizii che non parlano né cantano non meritano che disdegno», sono «cose morte». E ancora, capovolgendo i termini della questione, aggiunge: «Voglio ascoltare il canto delle colonne e figurarmi nel cielo puro il monumento d'una melodia». E conclude: «Non l'hai mai dunque provato quando assistevi a qualche festa solenne o partecipavi ad un banchetto, e l'orchestra inondava la sala di suoni e di fantasmi? Non ti sembrava che allo spazio primitivo si sostituisse uno spazio concreto e mutevole, o piuttosto che il tempio ti circondasse da ogni parte? Tu allora vivevi in un edificio mobile, ad ogni istante nuovo, che si ricostruiva in sé per consacrarsi interamente alle trasformazioni di un'anima: l'anima dell'estensione»¹.

Questo intenso attraversamento del tema musica-architettura rileva subito la complessità polisemica del rapporto stesso oltre che la continua reciprocità di influsso estetico e linguistico. Da questo punto di vista, il rapporto tra musica e architettura – tra un linguaggio cioè che coordina la modificazione della materia sonora nell'inarrestabile scorrere del tempo, e un linguaggio che edificando organizza lo spazio –, è davvero esemplare, con una progressione di intimità, dal confronto-scambio di modi linguistici (progetto come partitura, notazione come segno spaziale, compo-

sizione come edificio e struttura, ecc.), alla coesistenza (coincidenza) di suono e materia in uno stesso manufatto architettonico-musicale (edificio sonoro, città sinfonizzata, musica tappezzeria, strumento-scultura).

Quattro prospettive

Musica dello spazio. L'architettura mostra sempre la sua intrinseca componente musicale sotto forma di suono ambientale, di paesaggio sonoro², ma anche di musicalità del progetto, come «musica pietrificata», per usare le parole di Goethe, cioè fissazione di principi armonici, ritmici, melodici, in un ordine di segni e volumi³, ma infine ancora sotto forma di una musicalità dell'edificio parlante e cantante di suono concreto, di vera musica “intonata” dal corpo stesso dell'edificio e dal suo utilizzo, dal suo essere abitato, vissuto, umanizzato.

In un saggio di qualche tempo fa, lo studioso di popular music Franco Fabbri riferiva che «solo nel 2002 sono stati prodotti e installati (in casse hi-fi, radio, televisori, telefoni, auto ecc.) quindici miliardi di altoparlanti»⁴. La dimensione abnorme, smisurata, di questa saturazione sonora del nostro mondo alimenta la convinzione che l'architetto debba misurare oggi le proprie competenze anche con la materia musicale coordinandosi con il musicologo, il musicista, il fisico acustico, il costruttore di strumenti, lo psicologo e il sociologo della musica, il musicoterapeuta, per una progettazione che consideri anche la “voce” delle cose costruite. È l'auditorium-mondo che necessita oggi di una considerazione progettuale attenta anche al profilo della musica prodotta *da e in* questo stesso mondo.

Occorre dire che il '900 è stato un secolo in cui la musica *dello* spazio è entrata prepotentemente nel quadro di pertinenza della composizione musicale, inducendo così il mondo stesso, la realtà sonora extra-musicale, a entrare nell'ambito della composizione e creazione sonora: con il rumore sdoganato dai futuristi fin dagli anni '10 (con Luigi Russolo, il suo *L'arte dei rumori*, i suoi intonarumori) e da autori immediatamente seguenti come Edgar Varèse o Henry Cowell⁵; con l'avvento della musica elettronica a partire

dagli anni '40; infine, con l'ipotesi iconoclasta di John Cage, il quale (in particolare con *4'33"*, titolo e durata di un brano del '52 di solo silenzio) fa coincidere la composizione musicale con il suo esatto contrario, con quel paesaggio sonoro che viene definitivamente portato in primo piano, fino a sostituirsi alla composizione stessa⁶ (ill. 1).

La musica *dello* spazio è anche (si pensi a Pitagora, Cicerone, Boezio) l'espressione del numero, dell'ordine celeste, dello spazio cosmico. Come dice Shakespeare nel *Mercante di Venezia*: «Anche il più piccolo degli astri nel suo ruotare canta come un angelo, seguendo il coro dei cherubini tutt'occhi. Questa è l'armonia delle anime immortali, ma noi non possiamo udirla finché l'anima nostra sia chiusa in questa corruttibile veste d'argilla»⁷. Come si vede, già a quest'altezza è necessario un approccio nuovo, emancipato, liberato, al concetto di musica e alla pratica d'ascolto.

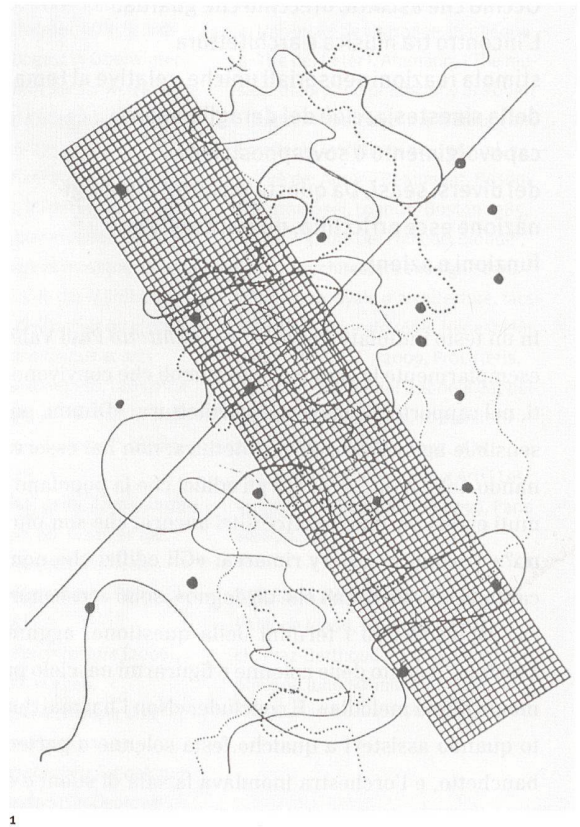
Musica nello spazio. La musica non è solo arte o linguaggio del tempo, ma dispositivo intimamente legato alla dimensione spaziale e architettonica come sua specifica qualità linguistica ed espressiva. La musica è nello spazio, sempre, per sua natura, per suo statuto ontologico: per poter essere, deve diffondersi nell'aria. La storia della musica mostra un tracciato affascinante di estetica della spazializzazione del suono: dalla convenzionale frontalità tra esecutore e ascoltatore, alla moltiplicazione delle fonti sonore intorno al pubblico, dalla disseminazione sferica, avvolgente delle fonti, allo spostamento itinerante della fonte sonora nello spazio.

Le musiche sperimentali e modernissime di Andrea e Giovanni Gabrieli, nella Venezia rinascimentale, con i loro "cori spezzati" distribuiti spazialmente nei diversi punti della Basilica di San Marco a circondare e avvolgere il fedele in ascolto, anticipano e preparano le radicali novità in tema di spazialità sonora introdotte dal '900: da Charles Ives (*Unanswered Question*, del 1906, con strumenti distribuiti in sala), a Karlheinz Stockhausen (*Gruppen*, del 1957, per tre orchestre, e *Carré*, del 1960, per quattro orchestre e quattro cori posti attorno al pubblico); da Edgar Varèse (*Poème électronique* del 1958, diffuso da oltre 400 altoparlanti all'interno del Padiglione Philips progettato da Le Corbusier per l'Expo di Bruxelles), a Luciano Berio (*Passaggio* del 1962, messa in scena per soprano, due cori e strumenti, disseminati o mimetizzati tra palco, orchestra e platea); da Iannis Xenakis (*Nomos Gamma*, del 1969, per 98 musicisti collocati tra il pubblico), a Luigi Nono (*La lontananza nostalgica utopica futura*, del 1989, *Madrigale per più camminantes con Gidon Kremer*, violino solo, 8 nastri, da 8 a 10 leggii, con l'esecutore in movimento da uno all'altro dei leggii disseminati in sala). La musica è spazio.

Spazio della musica. Vi sono innanzitutto i luoghi consacrati alla musica, con una linea di sviluppo storico che dal teatro greco di Dioniso ad Atene (con accanto l'Odeion, piccolo teatro coperto per

la musica strumentale e le orazioni voluto da Pericle nel 442 a.C.) arriva fino alle dimensioni attuali e sperimentali dei luoghi di proiezione e manipolazione multimediale del suono (passando tra l'altro per il teatro all'italiana, il teatro specializzato di Wagner a Bayreuth, il teatro totale di Gropius, il Padiglione Philips di Le Corbusier, la sala dell'Ircam di Parigi [ill. 2], l'Arca di Renzo Piano per il *Prometeo* di Luigi Nono [ill. 3, 4])⁸.

Ma esistono anche gli spazi delle musiche altre: della musica etnica, che ha propri spazi d'elezione irriducibili al teatro; del jazz, che flessibilmente si adatta a molti ambienti, ridisegnandone la funzione d'origine; del rock e della popular music in generale, che trasfigura lo spazio in relazione all'evento; della musica da



1

- 1 John Cage, Fontana Mix (Aria), per qualsiasi voce, 1958.
- 2 Parigi, Centre Georges Pompidou, Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), Espace de projection, architetti Renzo Piano e Richard Rogers, 1971/1990.
- 3 Renzo Piano, Spazio musicale per l'opera *Prometeo* di Luigi Nono, realizzazione presso l'ex Stabilimento Ansaldo, Milano, 1985.
- 4 Renzo Piano, Spazio musicale per l'opera *Prometeo* di Luigi Nono, Venezia, Chiesa di San Lorenzo 1984, progetto.

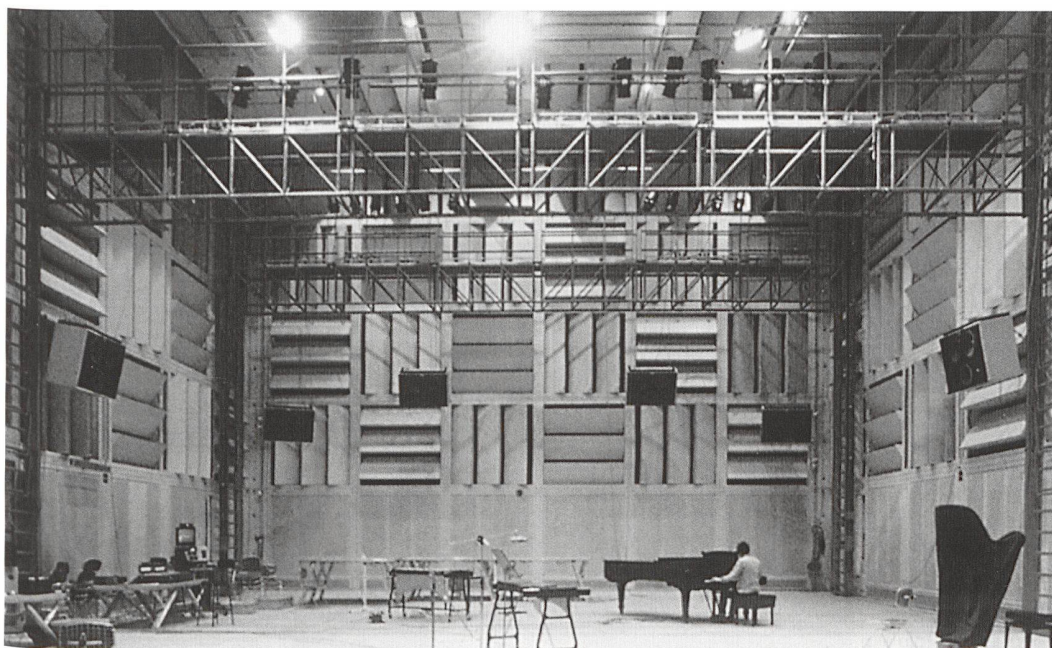
ballo, dalle milonghe di Buenos Aires agli edifici dismessi e riconquistati dei *rave party*.

Studiare lo spazio della musica significa andare oltre la consuetudine, immaginare luoghi "altri", o altri luoghi possibili: per fare un esempio, alla fine del '500, presso il Teatro anatomico della facoltà di medicina dell'università di Padova, si tenevano delle esecuzioni musicali durante le dissezioni anatomiche per ricreare lo spirito degli oltre 200 studenti che assistevano assiepati sui sei gradoni ellittici e concentrici della struttura lignea a forma di cono rovesciato (ill. 5)⁹.

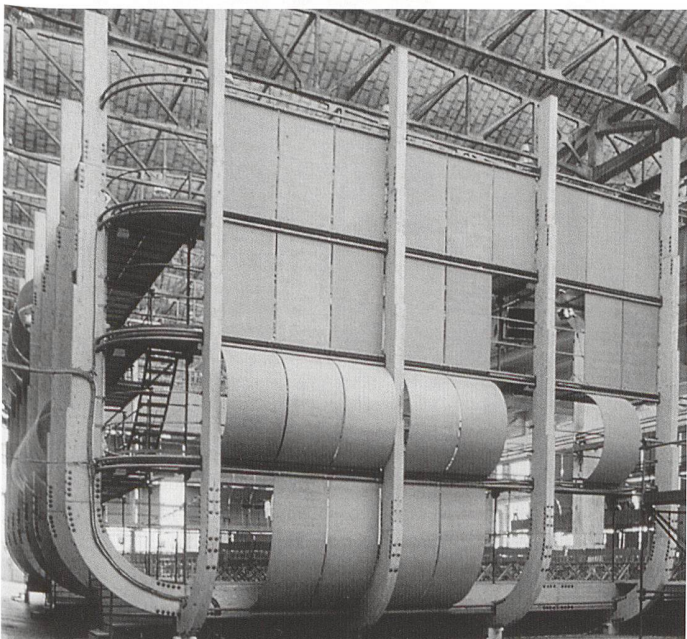
Così la musica entra oggi (oltre che nelle sale ormai diffusissime – e personalizzate, camaleontiche – a geometria variabile) in

spazi sorprendenti, in fabbriche abbandonate, hangar aeroportuali, stazioni, ospedali, tunnel, edifici complessi o mobili, scatenando reazioni reciproche, esplosive, inattese, oltre il limite e il feticcio irraggiungibile del suono puro, della disinfezione dal rumore, dello spazio d'ascolto separato dalla realtà.

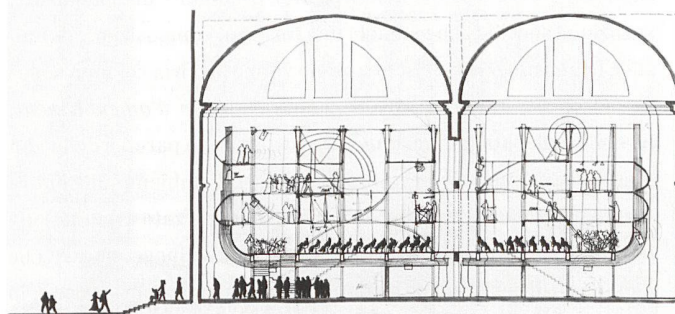
Spazio nella musica. L'architettura entra nella musica come idea spaziale, strutturale, architettonica della composizione. È un'architettura del suono che organizza contesti immaginari o strutturali di spazio, con almeno due strade possibili: architettura come traduzione sonora di piani dimensionali e volumetrici, melodie come *skyline*, polifonie come stratificazioni e prospettive, durate e



2



3



4

strutture formali che traslano la misura spaziale in segmenti di tempo (tutte le “ingegnerie” bachiane, per esempio, come l’*Arte della fuga*, o la *Ciaccona*, con strutture formali basate spesso sulla sezione aurea; o casi come il Mottetto *Nuper Rosarum Flores* composto da Guillaume Dufay nel 1436 per l’inaugurazione della cupola del Brunelleschi di Santa Maria del Fiore di Firenze e strutturato nella durata delle sue quattro sezioni sulle proporzioni modulari della navata, del transetto, dell’abside, dell’altezza della cupola)¹⁰; architettura come soggetto della rappresentazione sonora, come scenario virtuale che edifica, per mezzo dei suoni, ambienti virtuali, visibili attraverso lo sguardo dell’orecchio (per esempio la *Moldava* di Smetana, le *Stagioni* di Vivaldi, la *Sesta sinfonia* di Beethoven, *La mer* di Debussy, ma anche *Fonderia d’acciaio* di Aleksandr Mossolov, sinfonia sovietico-futurista del 1926, che trasfigura in suono organizzato l’immagine fonica della fabbrica, il rumore della macchina, la struttura temporalizzata degli ingranaggi e delle azioni produttive).

Case e città che suonano

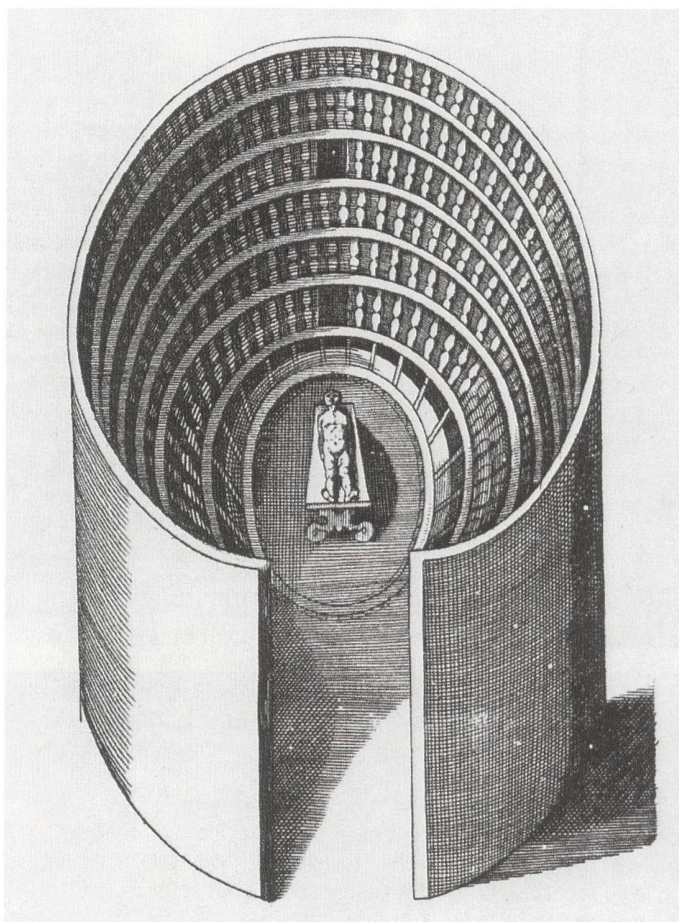
Questa serie di circostanze incrociate restituiscono un’idea più estesa e più intima del dialogo tra musica e architettura. Al punto di considerare qualsiasi manufatto architettonico, o qualsiasi insieme organizzato di manufatti (la città), come terreno ideale di ascolto, di composizione, di esecuzione musicale, nel concreto vivere di un suono che nasce dagli edifici, dal loro corpo sonante, o viene fatto riverberare al loro interno come voce viva di un esistere umanamente musicalizzato. La casa, o più estesamente la città, si mostra come smisurato strumento musicale che agisce enormemente (e interattivamente) sulle condizioni neuro-vegetative (o più semplicemente affettive, sentimentali, nervose) dell’abitante.

Questo approccio alla casa come strumento mostra in primo luogo che l’abitazione è spazio musicale in senso esplicito (auditorium domestico, teatro miniaturizzato), promotore di una musicalizzazione specifica che stimola una forma di composizione domestica (*Hausmusik*) che risuona come vera e propria colonna sonora del vivere intimo e privato, come *musique d’ameublement*, direbbe Erik Satie¹¹, rivestimento acustico delle pareti e della vita domestica, o anche come *Muzak*, musica d’ambiente da sentire ma non ascoltare, pensata come suono mimetizzato ai rumori del paesaggio domestico o lavorativo¹²; in secondo luogo, mostra che l’edificio è di per sé corpo sonante, dotato di una propria voce e, in profondo, di una propria musicalità, incidente sull’emozione di chi lo abita. Voce del corpo dell’edificio, che costantemente accompagna (azione musicale, peraltro) l’esistenza. Questo corpo-strumento entra in un rapporto attivo con diverse azioni sollecitanti, esecutive: della natura (vegetale, animale, meteorologica) che abita o circonda, proteggendo o accerchiando il manufatto; dell’uomo che abita o a sua volta accerchia l’edificio.

Se questo è il carattere specifico, polisemico e orchestrale, della casa strumento, il musicologo deve interrogarsi, insieme al-

l’architetto, sulla qualità dei suoni della casa, sull’entità espressiva e sulla ricaduta emotiva di queste composizioni-esecuzioni sulla vita degli individui. La vita in una casa è una vita di immersione musicale, in una musica a strati, a incroci, a mescolamenti: musica del corpo casa, musica dell’uomo che la abita e la esegue, musica diffusa al suo interno o al suo esterno.

Un caso interessante, nella storia della musica del ’900, è *Living Room Music* di John Cage (1940) per quattro percussionisti e voci parlanti, in cui è previsto l’utilizzo sonoro, percussivo, di qualsiasi elemento architettonico e di arredo domestico del salotto. In questa direzione, vale la pena di ricordare un interessante esempio, in Ticino, di edificio suonato: si tratta di Casa Muzzano



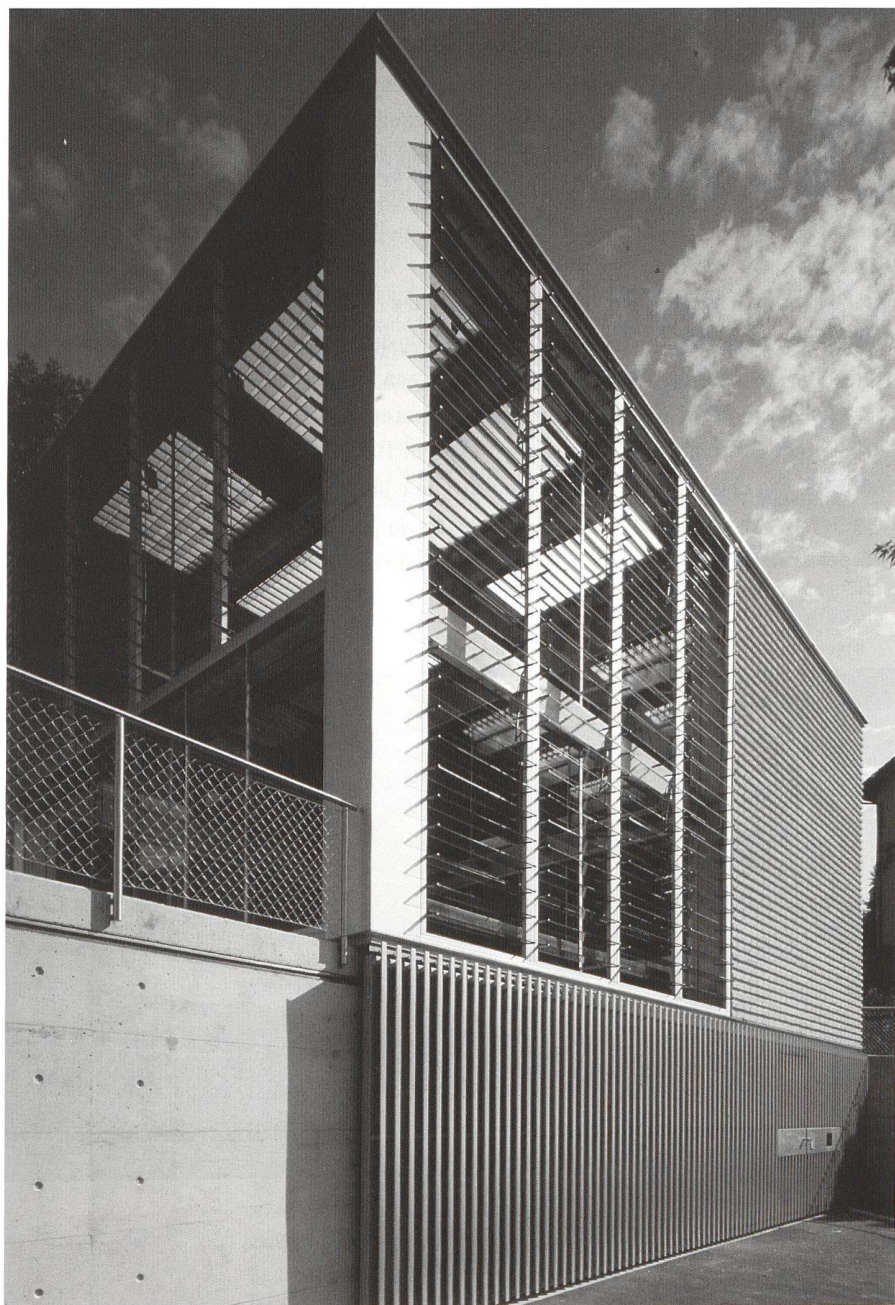
5

5 Immagine prospettica del Teatro anatomico dell’Università di Padova tratta da «Gymnasium Patavinum» di Jacopo Filippo Tomasini, Udine 1654.

6 Muzzano, Casa Muzzano, patio esterno (sud-est), architetto Davide Macullo, 2002.

(ill. 6) progettata dall'architetto ticinese Davide Macullo, il quale si spinge a vedere l'edificio domestico come epicentro di eventi sensoriali multipli e tra loro associati, con una forte tensione verso la rilevazione della musicalità della casa. A edificio ultimato Macullo ha proposto un'ipotesi di composizione musicale basata sulla casa-strumento curata dal musicista svizzero Mathias Steinauer. Scrive Marino Cattaneo in una scheda dedicata a questo lavoro di Macullo: «Il compositore, con attrezzi semplicissimi, ha percosso e messo in vibrazione alcune parti dell'edificio non ancora abitato (strutture metalliche, lastre di vetro, pareti interne, elementi fissi d'arredo). Ha usato la casa per produrre e registrare suoni e rumori. Poi ha riarticolato tutto il materiale in modo musi-

calmente significativo. Significativo per lo svolgimento temporale, la ricerca timbrica e il progressivo formarsi di un ricco tessuto sonoro». Cattaneo specifica anche l'indirizzo estetico dell'operazione: «Questa musica (definibile a pieno titolo 'concreta', per il modo di operare) non descrive né rappresenta l'edificio. Nemmeno manifesta la sua essenza geometrico-proporzionale. La spazialità dell'ambiente è semplicemente il mezzo che ha reso possibile la trasmissione e la ricezione di quei suoni strani. La composizione, piuttosto, esprime o fa emergere la materialità costruttiva, quasi dando energicamente voce al mondo tattile del contatto corporeo con le cose». Conclude Cattaneo: «Così ha preso forma un altro mondo percettivo, una struttura d'altro tipo, 'immateriale'. L'arte,



in tal senso, non solo manifesta la vitalità dell'uomo ma anche l'insopprimibile costruttività della mente, tesa ad impadronirsi con ogni mezzo della realtà per dare senso al vivere, realizzando nuovi mondi di bellezza».

D'altra parte, quando Frank Lloyd Wright progetta Fallingwater (ill. 7), negli anni '30, vuole restituire ai committenti e futuri abitanti tutta la valenza acustica e musicale del torrente Bear Run su cui la casa sorgerà. Tornando dal primo sopralluogo alla cascata egli infatti riferisce: «La visita alla cascata nei boschi mi è rimasta impressa e nella mia mente ha preso vagamente forma un'abitazione adatta alla musica del torrente. Quando mi saranno chiari i contorni la vedrete»¹³. La strategia compositiva di Wright, tesa a valorizzare il suono (quel «suono che tanto spesso gli architetti dimenticano»)¹⁴, si ricava dalla sua determinazione a fare della casa una macchina da suonare, di cui è il torrente stesso fonte sonora ed esecutore: l'architetto fa in modo che l'edificio, attraverso la scala (megafono? altoparlante?) che dal salotto, attraverso un taglio sul pavimento, scende fino a pelo d'acqua, valorizzi ed espanda dentro di sé il ciclo costante del suono acquatico. La cassa (o casa) armonica diffonde ed espande una musicalità della natura che restituisce il piacere d'ascolto vissuto nel bosco prima della costruzione di Fallingwater.

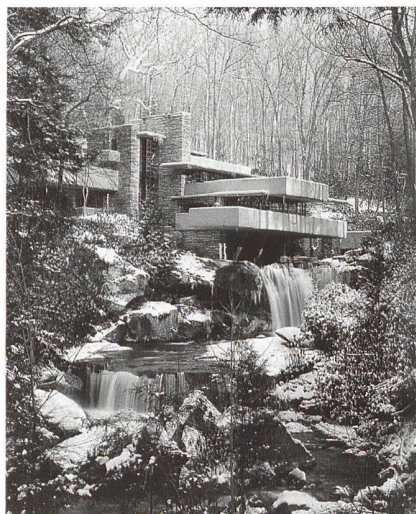
L'architetto svizzero Peter Zumthor, oggi, è tra coloro i quali considerano e valorizzano la componente musicale dell'edificio (si pensi alle Terme di Vals, nei Grigioni, del 1996, con l'intensificazione polisensoriale derivata dal rapporto acqua-materia, o al Corpo sonoro, Padiglione Svizzero per l'Expo di Hannover, del 2000): «Trovo che sia meraviglioso costruire un edificio», scrive Zumthor, «e far nascere questo edificio dal silenzio. [...] Conosco altri posti più rumorosi di questo, dove bisogna fare uno sforzo in

più perché uno spazio diventi silenzioso, per riuscire insomma a immaginare, partendo dal silenzio, quali suoni produrrà lo spazio in relazione anche alle sue proporzioni e ai materiali utilizzati. [...] Quali suoni emette un edificio quando lo attraversiamo, quando parliamo, quando conversiamo [...]. Ci sono edifici che producono suoni meravigliosi, che mi dicono: qui sei protetto, non sei solo»¹⁵. (ill. 8)

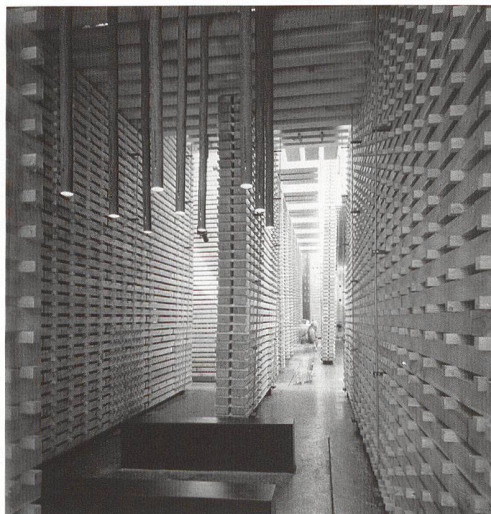
Educare all'ascolto, in una scuola svizzera di architettura

La musica e l'ascolto sono necessari alla formazione dell'architetto. Quanto qui esposto converge e al tempo stesso deriva a chi scrive dall'esperienza di insegnamento musicologico, ormai decennale, presso l'Accademia di architettura di Mendrisio¹⁶. Durante il corso, oltre a una serie di tracciati che analizzano la storia degli spazi per musica, o la struttura architettonica della composizione musicale, o le vicende della musica domestica o della musica in rapporto alla pittura, alla letteratura, al cinema, vengono organizzate delle passeggiate sonore, degli ascolti approfonditi del paesaggio e dell'edificio, come esperienza chiave della formazione architettonico-musicale. Viene chiesto agli studenti di interrogarsi sul mondo sonoro, di interrogare gli edifici sulla loro voce, sulle cose che hanno da dire, di immaginare altri suoni possibili, di provare tutte le possibilità foniche dei materiali, di trascrivere in una notazione personalizzata tutto il catalogo di suoni e silenzi percepiti, di trasformare questa notazione in progetto, in altro da sé, in edificio che a sua volta risuonerà di musica visualizzata o concreta.

Un lavoro meticoloso, ricco, ogni anno diverso, che parte da una documentazione precisa della sinfonia che circonda l'esperienza umana nel luogo architettonico: tutti i suoni (della casa, per



7



8

7 Fallingwater, Bear Run, Pennsylvania (USA), architetto Frank Lloyd Wright, 1936.

8 Padiglione Svizzero, Expo Hannover, architetto Peter Zumthor, 2000.

esempio), divisi per tipologie e fonti, la loro altezza, durata, intensità, timbro, posizione spaziale, movimento, forme melodiche o armoniche, espressione, relazione con il silenzio (ne derivano elenchi sorprendentemente ricchi e articolati); poi una scelta qualitativa, il suono più bello ed emozionante, il suono più brutto, da eliminare, il suono che manca e si vorrebbe introdurre. Il paesaggio sonoro catalogato viene poi rielaborato in una serie di partiture (aeree, come sonografie; verticali, come partiture; tridimensionali, come modelli plastici del suono nell'ambiente), proponendo di tradurre i suoni selezionati in colori, in forme grafiche elementari, in onomatopoeie in grado di restituire (in colore, in segno, in parola) quell'universo di suoni. Infine si chiede di trovare una traccia poetica (romanzo, motto, scena di film, quadro, ecc.) che triangoli drammaturgicamente da un lato con il piano visivo del luogo ascoltato, dall'altro con l'espressività delle voci ascoltate, abituando l'orecchio a guardare e l'occhio ad ascoltare.

Résumé

L'article examine certains aspects du rapport entre la musique et l'architecture. Dans un premier temps, il réfléchit à la musicalité de l'architecture et à l'architectonique de la musique, à l'exemple de la dimension du «paysage sonore», de l'intégration d'éléments musicaux dans le projet architectonique, de la sonorité propre véritablement audible du produit manufacturé et de la spatialité implicite à la composition musicale. Il aborde ensuite certaines questions relatives aux espaces dédiés à la musique ainsi qu'à la diffusion contrôlée du son dans l'espace architectonique. Afin de résumer les différents thèmes et les considérer du point de vue de leur application sur le plan de la formation, l'auteur parlera enfin de son expérience didactique auprès de l'Accademia di architettura de Mendrisio.

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht einige Aspekte der Beziehung Musik-Architektur. In erster Linie wird über die Musikalität der Architektur und die Architektur der Musik nachgedacht, dies unter dem Aspekt der klingenden Landschaft, der Einbindung musikalischer Elemente in den architektonischen Entwurf, der tatsächlich hörbaren Sonorität des Manufakts und schliesslich der Raumhaftigkeit, die der musikalischen Komposition eigen ist. Beleuchtet werden weiter Fragestellungen zu Räumen für Musik sowie der kontrollierten Ausbreitung des Klangs im architektonischen Raum. Als Zusammenfassung und bezogen auf den Aspekt der Umsetzung in der Ausbildung wird schliesslich über die Lehrtätigkeit des Autors an der Accademia di architettura in Mendrisio berichtet.

NOTE

- 1 Paul Valéry, *Eupalino o l'architetto*, Pordenone 1997, pp. 19-24.
- 2 Cf. Raymond Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano 1985.
- 3 Dice Frank Lloyd Wright in una conversazione con Hugh Downs a Taliesin, nel 1953, a proposito di Fallingwater, della casa sulla cascata: «Penso che tu possa sentire la cascata quando guardi il progetto».
- 4 Franco Fabbri, «Un mondo pieno di altoparlanti: fenomeni e norme dell'ascolto ubiquo», in *Musica/Realtà*, n. 87, novembre 2008, pp. 105-125.
- 5 Di Edgar Varèse, occorre ricordare almeno *Ionisation* (1929-1933) per 13 percussionisti, il primo brano della storia della musica colta occidentale scritto per sole percussioni. Cf. Edgar Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano 2006. Cf. anche Henry Cowell, *New Musical Resources*, annotated, with an accompanying essay, Cambridge/New York/Melbourne 1996.
- 6 Cf. John Cage, *Silence*, Middletown (Connecticut-USA) 1961. John Cage, *Pour les Oiseaux*, Parigi 1976.
- 7 William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, Roma 1990, p. 105.
- 8 Per questo e altro si rinvia a Roberto Favaro, «Musica e architettura, un rapporto incrociato», in *Lo spazio della musica*, Milano 1999, pp. 41-54; id., «La forma del suono», in *Auditorium, 10 architetti per Padova*, Bologna 2007; id., «Suono come materia, architettura come paesaggio sonoro», in D. Abbado, A. Calbi, S. Milesi (a cura di), *Architettura & Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, Milano 2007.
- 9 Cf. il cd *De Audit, Musica nell'antico Teatro anatomico*, musiche di Antonio Rotta, Julio Cesare Barbetta, Manoscritto Herold, Liuto Terrell Stone, a cura di Maurizio Ripa Bonati, Velut Luna CFCD 028.
- 10 Cf. Charles Warren, «Brunelleschi's dome and Dufay's Motet», in *Musical Quarterly*, LIX (1973), pp. 92-105; Craig Wright, *Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, *JAMS*, XLVII (1994), pp. 395-441.
- 11 Dice tra l'altro Satie: «La musique d'ameublement [...] crea una vibrazione; non ha altro scopo. Ha la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme. [...]

Bisognerebbe comporre una musica d'arredamento, che conglobasse i rumori dell'ambiente in cui viene diffusa, che ne tenesse conto. Dovrebbe essere melodiosa, in maniera da addolcire il suono metallico dei coltelli e delle forchette, senza troppo imporsi, però, senza volersi sovrapporre. [...] Neutralizzerebbe, nello stesso tempo, i rumori della strada che penetrano, indiscreti, all'interno», in Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, Milano 1980, pp. 41-42, 236.

12 Sulla Muzak vedi in particolare Joseph Lanza, *Elevator music. A surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*, New York 1995.

13 Bruce Brooks Pfeiffer (a cura di), *Frank Lloyd Wright: Letters to Clients*, Fresno 1986, p. 82.

14 Cit. in Bruno Zevi (a cura di), *Frank Lloyd Wright*, Bologna 1979, p. 124.

15 Peter Zumthor, *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le case che ci circondano*, Milano 2007, pp. 29-31.

16 Un parziale bilancio di questi anni a Mendrisio e una riflessione sulla didattica della musica affiancata all'architettura e al disegno sono da riportati in Roberto Favaro, «La musica dello spazio», in *L'immagine maestra. Opere di Arduino Cantàfora e dei suoi atelier*, Mendrisio 2007.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1: da: Daniele Lombardi (a cura di), *Spartito preso - La musica da vedere*, Firenze 1981, p. 150. - 2-4: da: Gabriele Cappellato (a cura di), *Auditorium. 10 architetti per Padova*, Bologna 2007, pp. 12-13. - 5: da: Compact disc *De Audit, Musica nell'antico Teatro anatomico*, musiche di Antonio Rotta, Julio Cesare Barbetta, Manoscritto Herold, Liuto Terrell Stone, Velut Luna CFCD 028. - 6: © Foto Pino Musi, 2002. - 7: © 2009, ProLitteris, 8033 Zurich. Da: Daniel Treiber, Frank Lloyd Wright, Basilea/Boston/Berlin 2008, p. 156. - 8: da: EXPO 2000 Hannover GmbH (a cura di), *Architektur - Architecture: Expo 2000 Hannover, Oslifern 2000*, p. 169.

INDIRIZZO DELL'AUTORE

Roberto Favaro, musicologo,
via F. Nullo 6, I-35123 Padova,
rfavaro@arch.unisi.ch