

“L’INTERVALLO PERDUTO” NELLA METROPOLI MODERNA

Federica Pau

Riassunto:

La città non è un ambiente solo visuale ma anche sonoro, ragion per cui l’ascolto, soprattutto quello “involontario e perciò tanto più condizionante” entra nell’esperienza dello spazio urbano allo stesso titolo della visione. Prendendo le mosse da una riflessione del Rosario Assunto de *Il paesaggio e l’estetica*, l’analisi che proponiamo non può prescindere dal delineare le peculiarità della fruizione estetica della città come spazio che attraversiamo, che viviamo e dentro cui siamo attori. Proprio in ragione di questa peculiarità, nell’esperienza urbana il silenzio ha un ruolo fondamentale. Considerato come presenza di sé, esso è un valore positivo, tanto più che l’avvento della modernità si esprime attraverso la sua privazione. Una privazione che raggiunge la sua massima espressione nell’esperienza della metropoli. Oltre ad Assunto ne è testimone il Georg Simmel de *La metropoli e la vita dello spirito*, da cui la nostra analisi non può prescindere. Essa, presentandosi come un *excursus* analitico, si sviluppa attorno a un baricentro ben definito, rappresentato dall’esperienza acustica della città centrata sul tema della presenza/assenza del silenzio in seguito all’avvento della modernità. Partendo dalle riflessioni simmeliane e assuntiane, il presente lavoro prende in considerazione il tema del silenzio nella metropoli presentandolo come una perdita dell’intervallo, quindi usufruendo delle analisi esposte dal Gillo Dorfles de *L’intervallo perduto* e del più recente *Horror pleni*. Un’esperienza, quella metropolitana, fortemente connotata da uno spaesamento sensoriale per il quale possiamo individuare un inizio ‘forte’, identificabile con il I conflitto mondiale, che presenta una cesura che delinea i contorni di un nuovo mondo mentale. Quest’ultimo vede infatti l’utilizzo sistematico della tecnica moderna e del suo universo sonoro, quindi dell’urbanizzazione, che in ultima analisi si presenta come un corollario del quadro delineato.

Parole-chiave: metropoli, silenzio, esperienza, rumore, modernità, intervallo

Abstract:

The city is not only a visual environment, but it is also sonorous and therefore the “unintentional hearing which is much more influencing” is involved in an urban space experience just as sight is. Beginning with Assunto’s consideration in *Il paesaggio e l’estetica*, the analysis we provide cannot avoid outlining the peculiarities of aesthetic fruition of the city seen as a space we cross, in which we live and in which we, as a matter of fact, are agent actors. And it is as a consequence of this peculiarity that silence has a leading role in our urban experience. Seen as a presence of itself, it is a positive value especially if we consider that nowadays modernity is expressed through its absence. It is an absence that reaches its climax in the experience of the metropolis. Besides Assunto, there is another witness of this in Simmel’s *The Metropolis and Mental Life* from which our analysis cannot

leave out of consideration. Given that this analysis is a sort of analytic excursus it develops around a well defined barycentre represented by the acoustic experience of the city that focuses on the presence/absence of silence as a result of modernity. Taking the first steps from Assunto and Simmel’s assumptions, this work takes into account the theme of silence in the metropolis and introduces it as a loss of interval and thus uses the analysis carried out by Dorfles in *L’intervallo perduto* and in *Horror Pleni*. The metropolitan experience is highly characterized by a sensory disorientation for which we can detect a “strong” starting, the Great War, which shows a caesura that outlines the edges of a new mental world. It shows the systematic use of modern technique, of its sonorous universe and urbanization which appears as a corollary of this picture.

Keywords: metropolis, silence, experience, noise, modernity, interval

“L’abolizione del silenzio è un contrassegno di quella industrializzazione e urbanizzazione totale che distrugge il paesaggio”(Assunto 171). Scritte nel 1973 dal Rosario Assunto de *Il paesaggio e l’estetica*, queste parole chiudono una riflessione che investe aspetti d’interesse notevole per l’analisi che qui vogliamo proporre, ovvero per lo sviluppo di una riflessione sul silenzio nell’esperienza della metropoli. Al riguardo è necessario precisare che, sebbene il pensiero assuntiano dedichi poche righe all’argomento, ai fini del nostro discorso risulta inevitabile metterne in evidenza il punto di partenza, rappresentato dall’assimilazione dell’esperienza estetica della città con quella del suono. Il pensatore di Caltanissetta annota infatti che lo spazio urbano, così come quello architettonico e paesistico, non è un ambiente solo visuale, ma è anche sonoro, ragion per cui l’ascolto, soprattutto quello “involontario e perciò tanto più condizionante” (Ivi 170) entra nell’esperienza della città allo stesso titolo della visione.

Seguendo i fili di quest’analisi, si rende necessario sottolineare che la stessa possibilità di assimilare lo spazio cittadino ad un ambiente acustico è però conseguente alle peculiarità dell’esperienza urbana. A differenza di ciò che accade quando contempliamo una pittura o una scultura, infatti, nell’esperire esteticamente la città noi non siamo spettatori frontali, piuttosto attori che vivono nell’oggetto che contemplano, essendo tutt’uno con esso (Cfr. 163-169). Uno spunto d’indagine in parte messo in evidenza anche dal Walter Benjamin dell’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, ove si asserisce che, a differenza della pittura e della scultura, l’architettura è in grado di proporsi alla ricezione collettiva (39). Una riflessione certamente estendibile allo spazio urbano come luogo che noi attraversiamo, di cui fruiamo nell’attraversarlo e nel viverci dentro.

Appare chiaro, allora, che l’esperienza del *vivere dentro* non coinvolge solo la vista. Essa tocca l’olfatto, il tatto e il sapore, ma soprattutto, cosa che ci riguarda più da vicino, investe l’udito. In altre parole, essendo un ambiente acustico, la città si presta ad essere ascoltata: di ogni luogo possiamo percepire sonorità e rumori.

Un discorso interpretato con maestria dal Wim Wenders di *Lisbon Story*, il quale presenta una città di suoni e rumori prima ancora che di immagini. Sonorità ancora vive in alcuni luoghi urbani. Pensiamo, ad esempio, al quartiere marsigliese del Panier immortalato dalle parole di Jean-Claude Izzo. Come si presenterebbe il Panier, “il vecchio cuore di Marsiglia”, senza tutte “le lingue del mondo” (Izzo, *Aglio* 72)¹ che possiamo percepire con le orecchie e in maniera distratta? Siamo di fronte a un caso in cui molteplici sonorità linguistiche individualizzano un luogo urbano. Accanto ad esse, suoni e rumori della città scandiscono i diversi momenti della giornata, così come, nei quadri di Böcklin osservati dal Georg Simmel dei *Saggi sul paesaggio*, il silenzio è segno del meriggio estivo, quando il flusso temporale è quasi coagulato o rappreso nella quiete della natura e nel sonno (91-93).

Nell’esperire un luogo, il silenzio, considerato non solo come assenza di voce o di suono, ma soprattutto come presenza di sé, e quindi valore positivo, gioca un ruolo fondamentale. E la sua importanza è tanto più grande dal momento che l’avvento della modernità si esprime attraverso la privazione del silenzio, attraverso la sua rottura per il tramite del frastuono, ovvero della distruzione del suono e con esso della pausa che ne scandisce il ritmo. Un discorso, quest’ultimo, che assume contorni definiti se riferito all’esperienza metropolitana. Pensiamo ancora a Simmel e alle analisi contenute ne *La metropoli e la vita dello spirito*, e soffermiamoci sulle riflessioni in cui il filosofo e sociologo tedesco presenta l’esperienza della metropoli scrivendo che “La base psicologica su cui si erge il tipo delle individualità metropolitane è *l’intensificazione della vita nervosa*, [...] prodotta dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori e interiori” (36). Impressioni continue, che dunque non lasciano spazio alla pausa, giacché l’esperienza metropolitana, a differenza di quella delle città di provincia o della vita in campagna² viene sollecitata da stimoli costanti, di cui pertanto non è possibile cogliere le differenze. Un quadro che trova un interessante riscontro in quella condizione che Gillo Dorfles designa come *perdita dell’intervallo*, “situazione adiaستمatica” (Dorfles, *L’intervallo perduto* 13)³ che non conoscendo alcun tipo di separazione conduce all’annichilimento della sensibilità dell’individuo metropolitano.

Proprio sulla base di quanto esposto finora, possiamo domandarci che cosa emerge nel momento in cui concentriamo la nostra analisi sulla metropoli-megalopoli conside-

1 “Qui, in ogni epoca erano sbarcate persone senza un soldo in tasca. Era il quartiere dell’esilio. Degli immigrati, dei perseguitati, dei senzatetto e dei marinai [...]. E passeggiavamo sul porto, felici. In mezzo ad altri uomini che parlavano di Yokohama, di Shanghai o di Diégo Suarez” (Izzo, *Chourmo* 122).

2 Un distinguo è qui necessario. Altra cosa è infatti il silenzio della natura se confrontato con quello urbano prima dell’avvento della metropoli. Non è un caso allora che tra Settecento e Ottocento le classi più agiate eleggessero la campagna come meta esclusiva per le loro villeggiature, luogo in cui ricrearsi lontani dai rumori urbani. La vita in città, infatti, conosceva il rumore, ma conosceva anche la pausa, che è, propriamente, ciò che viene a mancare nell’esperienza metropolitana (Cfr. S. Pivato 34-37).

3 La *situazione adiaستمatica* definisce la mancanza di diastema, vale a dire di una pausa tra due eventi, due oggetti o due suoni, come avviene nella musica.

randola esclusivamente come ambiente sonoro. La risposta a cui perveniamo è che la costanza di sollecitazioni acustiche che caratterizza l’odierno vivere cittadino ha come effetto l’uniformarsi della vita uditiva dell’individuo. Un aspetto che ci porta ragionevolmente a chiederci se la città generica di cui parla Rem Koolhaas (Cfr. Koolhaas 27-59) non sia anche questo, ovvero un ambiente in cui gli abitanti, non conoscendo pause silenziose, vivono immersi in un costante sottofondo di rumori difficilmente distinguibili nella loro specificità a causa della loro continuità. È l’eccesso stesso delle stimolazioni a cui siamo sottoposti che tende quindi ad ottundere le nostre capacità percettive (Cfr. Dorfles, *Horror pleni* 19)⁴. In altre parole, l’individuo, investito da stimoli molteplici e continui, raggiunge un livello di saturazione⁵ tale da non essere più in grado di apprezzare la diversità delle impressioni che riceve, cosicché la città risulta generica anche dal punto di vista uditivo, essendo generico il frastuono entro il quale ci muoviamo.

Siamo lontani dai tempi in cui, nelle città medievali, il centro cittadino fungeva da fulcro attivo sonoro. Occupato “dalla campana grossa comunale”, esso rappresentava il “centro reale” anche per l’importante “funzione acustica” (Guidoni, Marino XXIII)⁶ che esercitava. La vita cittadina veniva allora scandita dai rintocchi della campana che batteva un ritmo, e risuonando nel silenzio possedeva un elevato valore simbolico. Come principale segnale acustico della città, la campana del Medioevo definiva infatti “la comunità in un senso estremamente concreto” (Murray Schafer 82). Essa, come fa notare Murray Schafer, produceva un suono centripeto, che attirava a sé unendo socialmente la collettività.

Un’analisi, quella appena esposta, che non può prescindere da alcune precisazioni. Ci riferiamo, infatti, agli abitanti della città medievale, ovvero a individui ancora sensibili al suono, per i quali il solo rintocco delle campane riusciva a coprire le voci di una vita affaccendata e a creare un’atmosfera ordinata. In altri termini, nella città medievale, bastava prestare orecchio ai diversi toni usati per suonare le campane per recepire messaggi via via differenti. Le voci del batacchio “annunziavano ora il lutto ora la gioia, ora il riposo ora l’agitazione, ora chiamavano a raccolta, ora esortavano” (Huizinga, 4), ma tutto ciò era possibile solo perché il paesaggio sonoro caratteristico della città medievale non soffriva, come la metropoli odierna, di una sovrabbondanza di suoni e rumori. Il che significa che nell’età di Mezzo, il vivere cittadino veniva costantemente accompagnato dall’esperienza del silenzio, che fungeva propriamente da orizzonte estetico entro cui risuonavano le sonorità tipiche della vita urbana. Un silenzio, è necessario precisarlo, mai assoluto ma sempre relativo, dal momento che, come ci fa notare Mikel Dufrenne ne

4 La riflessione di Dorfles sull’*horror pleni* è strettamente legata a quella presentata ne *L’intervallo perduto*, opera in cui l’estetologo ha introdotto il concetto per la prima volta (Cfr. Dorfles, *L’intervallo perduto* 3-29).

5 L’utilizzo del termine *saturazione* relativamente all’argomento è stato mutuato da Alessandro Dal Lago (Cfr. Dal Lago 100).

6 Sulla campana, sul suo valore per la vita cittadina e sul suo significato simbolico nelle città medievali si veda anche: Azzaro 173–177.

L'occhio e l'orecchio, esso è “un brusio di fondo”, non è mai originario, ma è piuttosto un “rumore [...] forse inudibile” (104). Ciò che chiamiamo silenzio è allora quest’inudibile, uno stato di calma in cui, prima della metropoli moderna, risuonavano suoni e rumori tipici della vita cittadina.

È proprio a partire dalla modernità, ovvero dall’avvento del macchinismo, e con esso dell’industrialismo e del suo corollario, l’urbanesimo, che assistiamo a un “proliferare [...] di strade, ferrovie e costruzioni dalle facciate lisce e uniformi” (Murray Schafer 114). Così, se l’occhio viene colpito dal progresso che avanza, oggettivandosi nei diversi portati della rivoluzione industriale e tecnologica, l’orecchio identifica il rumore come uno dei suoi contrassegni più evidenti (Cfr. Pivato 9).

Siamo davanti a un fenomeno certamente preannunciato fin dalle prime teorizzazioni del movimento futurista, per il quale il macchinismo stesso diviene poetica urbana, rispondendo pienamente allo spirito e alle ragioni della prima espressione della nascente metropoli⁷. La stessa idea di città proposta da Antonio Sant’Elia si presenta allora “simile ad un immenso cantiere tumultuante” (105) e testimonia un ideale di bellezza nuova, lo stesso a cui si riferisce Filippo Tommaso Marinetti nel primo *Manifesto del Futurismo*, ove “un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotraccia*” (2)⁸.

Proprio in contrapposizione al silenzio della natura, il rumore, conseguenza del dinamismo inaugurato dalla civiltà delle macchine, sarà uno dei miti celebrati dal movimento marinettiano. L’ideale di bellezza di cui esso si farà portatore, infatti, non conosce il silenzio, cosicché gli stessi disegni della *Città nuova* di Sant’Elia, con “Costruzioni in cemento armato, ferro e vetro, di stazioni d’aeroplani e treni con funicolari e ascensori su diversi piani stradali” (Marchi, *Italia nuova* 25) annunciano l’avvento di una città in cui la pausa silenziosa è assente. Un aspetto sul quale insiste, nel 1924, anche il Virgilio Marchi dell’*Architettura futurista*, che presenta l’uomo moderno come colui che cammina in maniera disinvolta tra automobili e trams, e “nella realtà inevitabile di questo moto vivissimo” (66) cerca le forme di un’architettura nuova. Architettura del rumore, dunque, celebrato in forma poetica da Omero Vecchi, che con lo pseudonimo di Luciano Folgore, nel 1912, compone versi significativamente intitolati *Il canto dei motori*, che iniziano con un inno alla vita “contro il silenzio” (Pivato 73)⁹. Da qui l’introduzione, nelle esecuzioni

7 Quest’aspetto è stato chiaramente messo in risalto dall’Assunto de *La città di Anfione e la città di Prometeo* (Cfr. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo* 166-169).

8 Marinetti fa riferimento a un nuovo ideale di bellezza corrispondente alla bellezza meccanica anche ne *L’uomo moltiplicato e il regno della macchina* (Cfr. Marinetti, *L’uomo moltiplicato* 21-22). Sul tema è necessario segnalare anche l’analisi assuntiana contenuta nel saggio *1909-1968: dal manifesto futurista alla guerra contro l’arte*, pubblicato nel 1990 nella raccolta *La natura, le arti, la storia. Esercizi di estetica* (Cfr. Assunto, *1909-1968: dal manifesto futurista alla guerra contro l’arte* 93). Lo stesso Assunto, ne *La città di Anfione e la città di Prometeo*, scriverà che la bellezza celebrata dai futuristi è quella dei motori rombanti nel traffico della vita cittadina, analogo, sia pur in un tono minore, ai sibili e agli scoppi in un campo di battaglia (Cfr. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo* 167).

9 Al riguardo è significativo segnalare anche l’*Inno alla poesia nuova* di Paolo Buzzi i cui versi recitano: “La lira

di Luigi Russolo, dei *suoni-rumori* prodotti dai nuovi mezzi della rivoluzione industriale (Cfr. Russolo 69). Ecco che nella musica russoliana, sibili, gorgoglii e rombi prendono il posto delle note musicali, grazie alla sostituzione dell’orchestra con l’*intonarumori*, macchinario formato da scatole voluminose che riproducono la grande varietà di sonorità prodotte dagli strumenti meccanici¹⁰. Di contro alla città premoderna dominata dall’intervallo silenzioso, Russolo celebra allora un’idea di metropoli che è il regno della Macchina, da attraversare “con le orecchie più attente che gli occhi” (70).

Lo stesso sottofondo rumoroso dello spazio metropolitano, rappresentato dal Severini nel dipinto *Lumière + vitesse + bruit. Interpénétration simultanée* (1913), sarà il prodotto acustico per antonomasia della tecnica moderna¹¹. Esso, tradotto da un sistema grafico collegato con un apparecchio di registrazione, disegna il profilo di una linea retta orizzontale. Una rappresentazione caratteristica delle macchine che “creano suoni a bassa informazione e ad alta ridondanza” (Murray Schafer 114). Il rumore diviene dunque segno, è linea retta, che per sua stessa definizione non conosce intervallo o pausa, o silenzio che dir si voglia. Che cosa è cambiato, dunque, rispetto all’esperienza delle sonorità urbane caratteristiche delle città premoderne? A dare una risposta a questo quesito è il già citato Murray Schafer, il quale sottolinea che a differenza di quanto accade nella metropoli, la città che l’ha preceduta conosce solo rumori “distinti e discreti” (115). In un caso non si dà pausa alcuna e il sottofondo è un perenne frastuono, nell’altro le stesse sonorità urbane emergono da un fondo silenzioso. Da qui la centralità del rapporto *figura-sfondo* e il suo opacizzarsi in seguito all’avvento della metropoli-megalopoli, che si annuncia al mondo facendo rumore.

Siamo di fronte ad affermazioni che ci invitano a riflettere ulteriormente sulle caratteristiche proprie dell’*abitare* tipiche dell’uomo metropolitano, il quale si afferma come un nuovo “tipo antropologico che non solo sopporta, ma si adatta al rumore e contribuisce alla sua espansione” (Pivato 9). Nell’uomo rumoroso della metropoli, allora, è la stessa componente emotiva legata al suono, la sua capacità di marcare atteggiamenti, valenze emozionali ed elaborazioni simboliche nei confronti dello spazio circostante¹² a divenire opaca. Una situazione che Dorfles riassume efficacemente servendosi dell’espressione di *horror pleni*, ovvero “orrore del troppo pieno”, che “corrisponde all’eccesso di rumore” e “costituisce l’opposto” di ogni nostra “capacità [...] comunicativa” (Dorfles, *Horror pleni* 15).

è la macchina, oggi. / Un vortice di ruote diverse / giganti invisibili: un anelito di mille sirene [...]” (Buzzi 65).

10 “i motori e le macchine delle nostre città industriali potranno un giorno essere sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebbricante orchestra di rumori” (Russolo 72). Anche nel già citato testo di S. Pivato è rintracciabile una buona sintesi sull’uso del rumore nelle esecuzioni russoliane (Cfr. Pivato 78-80).

11 Al riguardo si veda: D. Fonti (a cura di), *Luce + velocità + rumore. La città futurista di Gino Severini*, Skira, Milano 2005.

12 Sul tema è intervenuto anche Carlo Serra con un articolo intitolato “Spazi musicali e paesaggi sonori”, in <http://users.unimi.it/gpiana/dm10/paesaggio/serra/serra.html> (visto il 15 luglio 2010).

Tutte osservazioni, queste, che richiamando alla mente le analisi simmeliane relative al carattere *blasé* dell'individuo della metropoli¹³, non possono mancare di evidenziare che l'“Insensibilità all'acustico [...] alla lunga impoverisce” (Serra). Detto altrimenti, la privazione del silenzio legata al macchinismo è tra le cause di un progressivo immiserimento dell'esperienza umana.

Al riguardo, sembra opportuno un riferimento al Benjamin di *Esperienza e povertà* (12-16), che presenta il I conflitto mondiale, evento tecnologico e rumoroso per eccellenza, rapportandolo proprio all'impoverimento dell'esperienza, alla sua perdita di autenticità. Una riflessione che legge la Grande Guerra come una cesura che delinea i contorni di un nuovo mondo mentale. Poiché “La prima guerra mondiale segna [...] il trionfo della tecnologia anche come agente di trasformazione delle esperienze [...] sonore”, l'uso esteso degli strumenti meccanici “fa esplodere le coordinate sensoriali in cui l'esperienza del mondo era precedentemente racchiusa” (Gibelli 164). Tra i soldati impegnati al fronte si manifestano allora casi di mutismo, sordità e sordomutismo, quasi che l'assenza di silenzio e la contemporanea continuità di rumori assordanti producesse un vero e proprio deserto percettivo annichilendo l'individuo. Un mutismo non solo patologico, dal momento che lo stesso Benjamin scriverà che dal fronte gli uomini tornavano letteralmente ammutoliti: non più ricchi ma più poveri “di esperienza comunicabile”, di quell'esperienza che passa “dalla bocca all'orecchio” (Benjamin, *Esperienza e povertà* 12)¹⁴ e che è quindi patrimonio condiviso di una comunità. Il I conflitto mondiale, dunque, rappresenta uno iato che inaugura un nuovo paesaggio sonoro, rendendo manifesti gli effetti di un uso diffuso della tecnica che si sarebbero poi trasferiti nello spazio urbano: “Ormai, nei maggiori centri [...], il rumore era definitivamente uscito dal chiuso delle fabbriche e si era trasferito nelle vie e nelle piazze” (Pivato 61).

Agli inizi del Novecento, l'opposizione silenzio-rumore segnerà il passaggio all'età contemporanea¹⁵. Gli effetti acustici della tecnica moderna romperanno infatti il silenzio dando vita a un nuovo tipo di silenzio, che rende muti gli uomini, incapaci di trasmettere il portato della loro esperienza umana. Non a caso il cittadino della metropoli conduce un'esistenza riservata¹⁶ e i suoi rapporti sono anonimi. In altre parole essi diventano silenziosi.

13 «L'essenza dell'essere *blasé* consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alle differenze fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite – come sarebbe [...] per un idiota – ma nel senso che il significato e il valore delle differenze, e con ciò il significato e il valore delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti» (Simmel, *La metropoli* 43). Anche Jedlowski, nell'Introduzione a *La metropoli e la vita dello spirito*, focalizza bene quest'aspetto (Cfr. Jedlowski 21).

14 Cfr. S. Catucci, *Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso a partire da Lukács*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 29-30.

15 Un'età che inizia proprio con la Grande Guerra se facciamo riferimento alla felice espressione di secolo breve coniata dallo storico Eric Hobsbawm ne *Il secolo breve*: E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, tr. it. di B. Lotti, Bur, Milano 2000.

16 Sulla riservatezza e l'anonimato tipici delle relazioni degli abitanti della metropoli-megalopoli il riferimento è tutto simmeliano (Cfr. Simmel, *La metropoli* 46).

Bibliografia

- Assunto, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica. Natura e Storia*, Napoli: Giannini editore, 1973.
- . *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milano: Jaca Book, 1983.
- . “1909–1968: dal manifesto futurista alla guerra contro l'arte.”, *La natura, le arti, la storia. Esercizi di estetica*, Milano: Guerini, 1990. 81-98.
- Azzaro, Giuseppina. *Durando di Mende*, Catania: Edigraf, 1968.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Trans. Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 2000.
- . “Esperienza e povertà”. Trans. Fabrizio Desideri. *Metaphorein*, 3 (1978): 12-16.
- Buzzi, Paolo. “Inno alla poesia nuova.”, *Poesie scelte*, Milano: Cheschina, 65.
- Catucci, Stefano. *Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso a partire da Lukács*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Dal Lago, Alessandro. “La metropoli di Simmel e la nostra.”, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano: Mimesis, 1994.
- Dorfles, Gillo. *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Roma: Castelvecchi Editore, 2008.
- . *L'intervallo perduto*, Milano: Skira editore, 2006.
- Dufrenne, Mikel. *L'occhio e l'orecchio*. Trans. Claudio Fontana. Milano: Il Castoro, 2004.
- Fonti, Daniela. *Luce + velocità + rumore. La città futurista di Gino Severini*, Milano: Skira, 2005.
- Guidoni, Enrico e Marino Angela. *Territorio e città della Valdichiana*, Roma: Multigrafica Editrice, 1972.
- Hobsbawm, Eric. *Il secolo breve*. Trans. Brunello Lotti. Milano: Bur, 2000.
- Huizinga, Johan. *L'autunno del Medio Evo*. Trans. Bernardo Jasink. Firenze: Sansoni, 1966.
- Izzo, Jean-Claude. *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il Mediterraneo*. Trans. Gaia Panfili. Roma:edizioni e/o, 2006.
- . *Chourmo. Il cuore di Marsiglia*. Trans. Barbara Ferri. Roma: edizioni e/o, 1999.
- Jedlowski, Paolo. *Introduzione. La metropoli e la vita dello spirito*, by Georg Simmel, Roma: Armando, 1995.
- Koolhaas, Rem. “La città generica.” *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Trans. Filippo De Pieri. Macerata: Quodlibet, 2006. 27-59.
- Marchi, Virgilio. “Architettura futurista.” *Scritti di architettura. Architettura futurista. I vertici azzurri di Roma (Il futuro di Roma)*, Firenze: Octavo, 1995. 39-108.
- . “Italia nuova Architettura nuova (seguito di Architettura futurista).” *Scritti di architettura. Italia nuova architettura nuova (seguito di Architettura futurista). Un piccone ideografico. Un tramvia. Un cerchio azzurro*, Firenze: Octavo, 1997. 17-162.

- Marinetti, F. Tommaso. "L'uomo moltiplicato e il regno della macchina." *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma: Bulzoni, 1968. 21-22.
- . "Manifesto del futurismo." *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma: Bulzoni, 1968. 2-3.
- Murray Schafer, Raymond. *Il paesaggio sonoro*. Trans. Nemesio Ala. Milano: Unicopli, 1985.
- Pivato, Stefano. *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna: Il Mulino, 2011.
- Russolo, Luigi. "L'arte dei rumori. Manifesto futurista", *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma: Bulzoni, 1968. 69-72.
- Sant'Elia, Antonio. "L'architettura futurista." *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma: Bulzoni, 1968. ¹⁰⁴⁻¹⁰⁶.
- Serra, Carlo. "Spazi musicali e paesaggi sonori", Unimi, Unimi, n.d., Web.
- Simmel, Georg. "I paesaggi di Böcklin", *Saggi sul paesaggio*. Trans. Monica Sassatelli. Roma: Armando, Roma, 2006. 91-102.
- . *La metropoli e la vita dello spirito*. Trans. Paolo Jedlowski, Renate Siebert. Roma: Armando, 1995.