HAL
open science

Tempesta sonora o fuoco di campo sonoro. Do the Right Thing, interazione e ascolto musicale (in) pubblico

Anthony Pecqueux

To cite this version:

Anthony Pecqueux. Tempesta sonora o fuoco di campo sonoro. Do the Right Thing, interazione e ascolto musicale (in) pubblico. Studi culturali, 2013, 1, pp.53-70. hal-00978340

HAL Id: hal-00978340

https://hal.science/hal-00978340v1

Submitted on 11 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tempesta sonora o fuoco di campo sonoro: *Do the Right Thing*, interazione e ascolto musicale (in) pubblico

di Anthony Pecqueux

Questa sera vi entra in testa un'idea rivoluzionaria,
Unità e pace a colpi di ghetto-blaster
Messaggio di pace da Buenos Aires a Ramallah
Tutti solidali da Dakar a Giacarta
Far scoppiare i watts come atto umanitario
Ministère des Affaires Populaires, «Debout là-dedans», 2006

L'articolo parte dalla constatazione del gap esistente tra il debole interesse accademico per gli usi dei dispositivi musicali nello spazio pubblico (transistor, *ghetto-blaster*[1], lettori mp3 in modalità altoparlante etc.) e l'intensità degli investimenti sociali di cui essi sono o possono essere oggetto, sia nel bene, in quanto occasioni di socialità, che nel male, in quanto, per coloro che subiscono questi suoni non desiderati, provocano disturbo e sono causa di conflitto urbano. Sulla base di questa osservazione, e dopo aver profilato le problematicità legate agli usi dei dispositivi musicali nello spazio pubblico, prenderemo come esempio uno dei rari documenti di finzione – il film di Spike Lee *Do the Right Thing* (1989)[2] – dove il *ghetto-blaster* è motore dell'azione.

L'indagine poggia su una epistemologia pragmatista del suono (Pecqueux 2012), per cui non soltanto i suoni sono necessariamente situati ma, soprattutto, rinviano a delle attività e agli effetti di queste ultime. In altri termini si tratta di una epistemologia che sottolinea il carattere «evenemenziale» del suono (Casati e Dokic 1994) che riconosce cioè i suoni come eventi, ossia prodotti di attività che ne causano spesse altre, così come afferma John Dewey: «perché i suoni sono sempre effetti: effetti del contrasto, dell'urto e della resistenza delle forze della natura [...] il suono stimola direttamente a un cambiamento immediato, perché riporta un cambiamento» (1934, 272-273).

[1] Per una descrizione dettagliata del *ghetto-blaster* come dispositivo si veda il paragrafo successivo.

[2] In italiano *Fa' la cosa giusta*, N.d.T

È a partire da questa prospettiva, dunque, che vengono considerati qui i legami tra suono e spazio, come incastonati in una forma di vita, ossia legati a questa in un modo o nell'altro. Nel caso che si andrà ad analizzare, questa forma di vita corrisponde al quartiere di Bed-Stuy a New York, a maggioranza afro-americana: un quartiere che tollera quotidianamente manifestazioni sonore piuttosto rumorose, ma tratta come patologiche quelle che impediscono e possono fare arenare l'interazione. All'interno di questo quadro si individuerà infine uno dei principi cardini dell'organizzazione dell'interazione, così come inteso dalla sociologia goffmaniana: si vedrà infatti come una delle cause del suo fallimento (del suono trattato in modo patologico) risieda nell'incapacità di uno o di più partner a distribuire la propria attenzione in modo adeguato rispetto alla situazione e alla definizione di questa.

1. Verso una problematizzazione dell'ascolto musicale (in) pubblico[3]

Gli attuali e numerosi usi (soprattutto tra gli adolescenti) dei dispositivi musicali digitali – il lettore mp3 portatile e più in generale i telefoni cellulari, senza auricolari o cuffie, ossia in modalità altoparlante – non costituiscono un fenomeno del tutto nuovo nello spazio pubblico urbano[4]. Tra il 1970 e il 1990 bisognava fare i conti con i *boombox* o *ghetto-blaster*, ossia quei lettori mangianastri (arricchiti più tardi di lettore cd) di imponente misura per le casse audio incorporate lateralmente, alimentati a pile, il più delle volte ornati con varie componenti cromate e spesso portati a spalla durante i pellegrinaggi urbani. Rapidamente adottato dalla gioventù newyorkese, che scopriva/inventava allo stesso tempo (durante tutti gli anni settanta e ottanta) il rap, la danza e in termini più ampi la cultura hip-hop[5], il *ghetto-blaster* ne è divenuto così uno dei simboli. Grazie alla sua trasportabilità e potenza sonora, questo dispositivo consente in ogni momento e in ogni luogo di realizzare le proprie pratiche musicali e la danza e, si può ben dire, di «spaventare il borghese»: di punzecchiargli le orecchie imponendogli delle sonorità non desiderate, già solo per questo sovversive (senza parlare poi del contenuto musicale).

[3] Questa formula, un po' forzata, mira a fare economia dell'espressione: «ascolto musicale pubblico in pubblico».

[4] Non verranno qui trattate altre «protesi» musicali quali le autoradio e altri dispositivi di sonorizzazione dei veicoli motorizzati: *woofers*, *subwoofers* e amplificatori che hanno una potenza sonora fuori dal comune in veicoli a loro volta molto spesso fuori dal comune (ad esempio i fuoristrada [*hummers*] nel caso della cultura rap americana. In modo più esteso sono da considerare le varie modifiche apportate ai veicoli). Non si guarderà neppure alle performance musicali nello spazio pubblico durante feste o festival; a tale proposito si veda: Bordreuil (2009).

[5] Ben inteso, anche lo sviluppo contemporaneo della musica e della cultura punk è legata al *ghetto-blaster*.

Il *ghetto-blaster*, poco studiato nel mondo accademico, rappresenta pertanto un momento della storia recente vissuto dall'interno intensamente, sia da un punto di visto estetico che socievole[6]. Un momento, però, anche vissuto dall'esterno, molto spesso come forma di «interferenza sonora» (Goffmann 1959), di provocazione sonora attraverso lo sconfinamento musicale del territorio (uditivo) personale.

Ancora prima del *ghetto-blaster*, la radio a transistor portatile (anch'essa poco studiata, da questo punto di vista, nel mondo accademico) sembra abbia conosciuto usi simili, come testimoniano le due fonti seguenti[7].

Erving Goffman nel quarto capitolo de *Il comportamento in pubblico* (1963), dedicato alla distribuzione dell'attenzione (ossia alla questione del coinvolgimento del sé in pubblico attraverso le manifestazioni di attenzione), illustra dettagliatamente, con esempi concreti, la sua fine concezione dell'attenzione e del coinvolgimento nella situazione. Esempi di matrice molto spesso sonora, come quando egli distingue tra coinvolgimento laterale e coinvolgimento principale: «canticchiare mentre si lavora, lavorare a maglia mentre si ascolta» (Goffman 1963, 45). Se questa distinzione è legata alla capacità dell'attenzione di sdoppiarsi in funzione delle situazioni e di quello che richiedono, una distinzione a questa vicina presenta un carattere più «sociale»: quella tra «coinvolgimento dominante» e «coinvolgimento subordinato» (ivi, 46). In effetti, questa distinzione si riferisce agli obblighi sociali che derivano dal coinvolgimento del sé all'interno di una situazione. È al momento di esemplificare la nozione di impegno subordinato e l'evoluzione culturale/temporale delle sue regole che Goffman evoca il caso degli adolescenti americani: questi avrebbero, allo stato attuale (nel 1963), più libertà rispetto alla generazione precedente, sia nel linguaggio che nelle condotte informali in pubblico: «allo stesso tempo la moda della radio a transistor portatile ha garantito una fonte di coinvolgimento subordinato interessante, che può essere inserita in una serie molto vasta di situazioni diverse» (ivi, 51). Per attestare la sua affermazione Goffman, in una di quelle sue peculiari note in calce, cita un dispaccio Reuters del 1961 a proposito del divieto dell'uso della radio in pubblico emesso dal sindaco di Dijon, il canonico Félix Kir alleato con la sinistra, in seguito alle numerose lamentele dei suoi cittadini e dopo una visita alla piscina comunale: «Ho dovuto andarmene – ha detto. Non potevo sopportare la cacofonia del rumore di tutte quelle radio, pareva di essere alla fiera» (*ibidem*).

[6] Rispetto alla sua aspettualizzazione estetica basta rimarcare il recente sforzo delle case di produzione per creare dei prodotti *vintage* del tipo *ghetto-blaster*, impiegati principalmente come appoggio per, o contenitore di, i-pod e lettori mp3. Più in generale, e in modo meno aneddotico, si guardi al bel libro del fotogiornalista Lyle Owerko (2010): *The Boombox Project*, uno dei pochi sul tema, che raccoglie foto e testimonianze di attori del mondo culturale di quell'epoca.

[7] È d'uopo fare (almeno) una breve allusione al sociologo della musica Richard Peterson (1990).

L'altra fonte che fa riferimento agli usi pubblici della radio, chiaramente comparabili a quelli del *ghetto-blaster*, è tratta dalla prefazione del cineasta americano Spike Lee al libro di Owerko (2010, 6), *Cover Ya' Ears* («Tappati le orecchie»). Il personaggio cult di *Do the Right Thing* (1989), Radio Raheem (sempre in giro con il *ghetto-blaster* che suona *ad libitum* e a squarciagola «Fight the power» dei Public Enemy), è ispirato a un personaggio del quartiere dove il regista trascorse l'infanzia nel cuore di Brooklin, *Joe Radio*, che ricevette questo soprannome agli inizi degli anni sessanta («notte e giorno, giorno e notte»), perché sostava in modo permanente in un angolo della via equipaggiato della sua radio: è allora che Spike Lee fu, per la prima volta, «introdotto al potere della musica portatile» (*ibidem*).

L'importante innovazione tecnologica che la radio portatile rappresenta è stata per lo più letta come una forma di privatizzazione dell'ascolto della radio, rispetto al suo precedente ascolto collettivo, dinanzi a quella che era molto spesso l'unica radio della famiglia. Sembrerebbe infatti che la radioportatile non solo abbia favorito lo sviluppo di questa forma di ascolto privatizzato della radio, ma anche la sua potenziale «esternalizzazione» nello spazio pubblico, con tutti i problemi di carattere urbano che ciò poteva causare: un invito, questo, a problematizzare il rapporto tra portabilità della musica e sua «pubblicizzazione».

Nel ripercorrere la storia, che è ancora da scrivere, delle provocazioni sonoro/musicali che derivano dagli usi collettivi dei dispositivi musicali trasportabili nello spazio pubblico urbano è dunque importante confrontare l'uso dei transistor negli anni cinquanta-sessanta con quello del getto-blaster negli anni settanta-novanta e con quello odierno dei lettori musicali digitali in «modalità altoparlante».

In effetti, queste differenti innovazioni tecnologiche devono essere ricollocate nella successione di soluzioni tecnologiche inventate nel corso della modernità per contrastare l'irrecuperabilità del suono, il quale non può, infatti, né essere «toccato» né «trattenuto» e, appena emesso, è già fuggito. Dall'invenzione del fonografo nel 1877, fino all'attuale formato digitale, grazie al quale aumentano le possibilità di sperimentazione musicale, abbiamo a che fare con un processo di miniaturizzazione del suono. Nella storia culturale queste miniaturizzazioni costituiscono altrettante rotture, o più esattamente delle «esche» auricolari che «ri-presentano» il suono o la musica senza che sia necessario trasportarli con sé, come succedeva una volta[8]. A partire dall'invenzione della radio a transistor, tre fattori acquistano rilevanza: la portabilità della musica in ogni luogo; l'individualizzazione dell'ascolto (in camera, con gli auricolari etc.); e, per un altro verso, la sua potenziale pubblicizzazione. Si tratta di fattori che definiscono la dinamica

[8] Così come mettono in luce i lavori di Jacques Cheyronnaud (2009), che per primo ha problematizzato in termini antropologici questi aspetti.

attuale attraverso cui le tecnologie di privatizzazione dell'ascolto musicale si trovano «ri-localizzate» nello spazio pubblico (Giddens 1990).

Un'indagine sul tema dovrebbe pertanto esplorare ogni versante di tale dinamica, focalizzandosi in particolare su quelli aspetti che sembrano derivare dalla opposta percezione (e sanzione sociale) tra due pratiche *a priori* simili: da un lato, l'ascolto musicale (in) pubblico come praticato, ad esempio, dagli appassionati di rap durante i loro pellegrinaggi urbani con il ghetto-transistor e dall'altro, l'ascolto musicale praticato da altri «giovani» in altri spazi, come ad esempio i prati cittadini nei giorni di bel tempo. Da un lato abbiamo una esecrazione quasi unanime di tale pratica, dall'altro la stessa sanzione sociale è più un atto dovuto, quasi un lasciar-fare fino all'eventuale promozione della pratica stessa come segno positivo di socialità giovanile. Questo ribaltamento ha più ragioni: il suono nei prati non è rinchiuso come nello spazio confinato di un vagone del treno, si diluisce in estensione e in volume nello spazio aperto. I co-presenti, gli altri che occupano questi prati, non sono soggetti alla promiscuità del trasporto in comune che invece esiste quando il suono viene diffuso durante i pellegrinaggi urbani. Infine, al di là degli stili musicali potenzialmente differenti, diversa è anche la supposta origine sociale (leggere: etnica) degli autori di queste pratiche: per dirlo in breve «studenti» *versus* «giovani dei quartieri poveri».

Questo esempio pone dunque a confronto le più importanti dimensioni dei suoni in società e mostra come i dati sociali, situazionali e spaziali interagiscono in modo determinante quando emergono problematiche sonore, ossia mobilitazioni sensoriali. Inoltre, esso rende evidente come ciò che viene qualificato come «rumore» non è che una delle possibili interpretazioni per descrivere questi suoni: una interpretazione che non esclude, in ultimo, una chiave di lettura positiva del rumore come segno di socialità[9].

2. *Do the Right Thing* (Spike Lee 1989): musica, calore e abbagliamento

Alla luce di tale quadro generale di riflessione, l'articolo si focalizzerà su uno specifico dispositivo musicale, il *ghetto-blaster*, per la posizione centrale che questo ricopre rispetto alla dinamica sopra accennata, e su uno dei pochi film in cui esso svolge un ruolo di primo piano: *Do the Right Thing*. Dopo averne presentato in modo succinto trama e personaggi, proporrò un'analisi progressiva del posto che il film assegna alla musica per poter così, infine, approfondire la questione di quello che il film riesce a dire sulle pratiche d'ascolto musicale (in) pubblico e, in termini più estesi, su quello che queste ultime possono dirci sull'interazione.

[9] Si veda a tale proposito: Augoyard (2004).

Do the Right Thing mette in scena le ventiquattr'ore della più calda giornata estiva a New York all'interno di una piccola comunità essenzialmente afro-americana di Brooklyn, Bed-Stuy. È sabato, quando nessuno lavora salvo gli impiegati della pizzeria italiana di Sal e della drogheria coreana posta di fronte. Il film segue, in tempo e temperatura quasi reale, le tribolazioni dei molteplici personaggi del quartiere, per portarci, ineluttabilmente o quasi, alla tragedia finale: l'uccisione di un giovane afroamericano per opera della polizia e la successiva sommossa. Sal (Danny Aiello) è un italo-americano sulla cinquantina che gestisce la pizzeria del quartiere aiutato dai suoi figli, Vito (Richard Edson) e Pino (John Turturro). Il porta-pizze è un giovane afro-americano di vent'anni, Mookie (Spike Lee). Vito e Mookie sono amici, mentre con Pino, unanimemente sospettato di razzismo, le relazioni sono molto più conflittuali. Gli altri personaggi incontrati regolarmente sono Buggin'Out (Giancarlo Esposito), un amico di Mookie che rimprovererà a Sal di non esporre figure afro-americane sul suo «Wall of Fame» (muro di gloria) riempito di foto gloriose di italo-americani (Franck Sinatra, Robert De Niro, Sylvester Stallone etc.); Radio Raheem (Bill Nunn), un altro amico di Mookie che si muove nel quartiere, rigorosamente munito del suo *ghetto-blaster* che urla «Fight the Power» dei Public Enemy; Tina (Rosie Perez), la compagna latino-americana di Mookie, che rinfaccia a quest'ultimo, con un linguaggio fiorito, di non occuparsi né del loro figlio né di lei; Da Mayor (Ossie Davis), vecchio ubriacone alla ricerca di qualche dollaro per pagarsi le sue birre, ma anche alla ricerca della benevolenza (e anche qualcosa di più) di Mother-Sister (Ruby Dee), una vecchia dignitosa signora che sorveglia il quartiere dalla sua scalinata; Mister Senor Love Daddy (Samuel L. Jackson), l'animatore della radio ascoltata da tutta Bed-Stuy – We Love Radio –, che dalla grande vetrata del suo studio osserva e commenta la vita del quartiere sulla frequenza della radio; Smilley (Roger Guenveur Smith), altro giovane afro-americano del quartiere, balbuziente e mentalmente ritardato, che vaga nei viali per vendere la foto storica di Martin Luther King e Malcolm X insieme, ascoltando sul walkman i loro discorsi.

Seguendo i pellegrinaggi di Mookie (tra una consegna e l'altra) il film mostra questo piccolo mondo che si incontra nel quartiere, inizialmente nel tono generale di una commedia che raggiunge i suoi apici soprattutto nei tentativi festosi di rinfrescarsi collettivamente, aprendo ad esempio un estintore stradale. Progressivamente, però, il film procede verso la tragedia quanto più il calore fa sentire i suoi effetti sui corpi (stanchezza e nervosismo): le interazioni diventano sempre più acerbe e le inimicizie personali prendono pieghe razziali. Nella parte finale del film, rigettati dal resto della comunità, Smilley, Buggin' Out e Radio Raheem finiscono per allearsi contro Sal: in serata esplode una discussione nella pizzeria, Sal distrugge il *ghetto-blaster* di Radio Raheem e il litigio si trasforma in una accesa lotta con minacce di morte. La polizia interviene e uccide Radio Raheem davanti a tutti i presenti. A partire da quel momento niente sembra possa più impedire un innalzamento della violenza: la rivolta che segue prende innanzitutto come

bersaglio la pizzeria di Sal (che finisce distrutta dalle fiamme), poi i poliziotti e i pompieri venuti in soccorso. L'indomani, in mezzo alle rovine, inizia una nuova giornata di caldo nella comunità di Bed-Stuy, senza pizzeria né Radio Raheem, ma con delle nuove certezze per alcuni dei protagonisti.

Do the Right Thing è uno di quei film di cui si è molto parlato al momento della loro uscita – e di cui si continua a parlare – in modo appassionato, come succede di rado nella storia dei film vicini alla cultura popolare[10]. Soprattutto negli USA, ma anche in Francia (tra cui nel contesto del festival di Cannes dove il film era in competizione, e soprattutto in seguito con l'emergere del fenomeno di film e cineasti «di periferia»)[11]. La reputazione eretica di questo film, nel bene e nel male – gli elogi come l'avversione più totale – dipende da una molteplicità di fattori: un cineasta afro-americano che tratta nel modo più esplicito possibile le relazioni interrazziali nell'America degli anni ottanta (quella dei presidenti liberali Reagan e Bush padre, ma anche quella del sindaco democratico di New York Edward Koch, ridicolizzato durante tutto il film), utilizzando a pieno volume il «nascente» genere rap, nella sua versione più dura, *hardcore* (con i Public Enemy che urlano «Fight the Power» per tutto il film), e proponendo una scena di rivolta «razziale» in un quartiere a maggioranza afro-americana. Da citare anche il fatto che Spike Lee, con i suoi interventi sui media per promuovere il film, ha senza dubbio contribuito a dargli una lettura molto più univoca di quella che lui stesso mette in scena[12].

A rivederlo oggi, oltre vent'anni dopo la sua uscita, non si può non essere sorpresi dalla reputazione eretica ancora legata al film (e la rilevanza quasi radicale delle discussioni che questo ha suscitato), nonostante il suo intento fosse molto moderato. Se ci discostiamo, infatti, dal suo etichettamento come rivoluzionario

[10] Per un osservatore esperto della cultura hip-hop ciò non è affatto sorprendente: commenti simili (in quantità e in qualità) hanno accompagnato la nascita e lo sviluppo del rap negli Stati Uniti come in Francia (Pequeux 2007). Tra l'abbondante letteratura accademica su *Do the Right Thing* si veda per i suoi aspetti musicali: Johnson 1993.

[11] In particolare *Métisse* (1993) di Mathieu Kassovitz, che s'ispira esplicitamente a Spike Lee (*She's gotta have it*, 1986). Più in generale, *Do the Right Thing* è con *Colors* (Dennis Hooper, 1988) uno dei primi film di un genere in divenire, gli *hood movies*. Seguiranno *Boyz n the Hood*, *New Jack City*, *Menace II Society* etc. Per una recente analisi di questo movimento cinematografico si veda: Bonnet e Mpondo-Dicka (2012).

[12] In questi interventi mediatici l'acrimonia di Spike Lee aumenta tanto da incidere sulla possibile premiazione del film per il quale aveva molte ambizioni. A Cannes è *Sesso, bugie e videotape* (Steven Soderbergh) che vince la palma d'oro e agli Oscar, nel 1990, *A spasso con Daisy* (Bruce Beresford) è premiato come il miglior film proprio perché restituisce, diciamo, un'immagine più 'tradizionale' degli afro-americani: quella del «buon autista di colore» della «buona padrona bianca». Spike Lee venne anche sommerso dalle critiche a lui rivolte più per aver rappresentato la distruzione di una pizzeria che la morte di un ragazzo nero, lasciando supporre che la proprietà privata (la pizzeria) sia comunque privilegiata rispetto a una vita umana (di un ragazzo nero). Per questo nelle sue interviste afferma sistematicamente di essere dalla parte di Malcom X piuttosto che da quella di Martin Luther King, quando il film li pone uno accanto all'altro, schiena contro schiena, riproducendo nei titoli di coda due citazioni: una del reverendo King che condanna ogni forma di violenza e l'altra di Malcom X che la giustifica quando serve a proteggere se stessi e i propri cari.

e/o immorale e/o afro-centrico, è possibile scorgere nel film una voce politica sopita: un appello a un vivere meglio insieme, tra tutte le comunità etniche. Come fece notare Paul Schrader (sceneggiatore e regista americano) nella fase più accesa della polemica sul film: «trovo che il film sia segnato da un ritegno e una responsabilità straordinari» («The New-York Times», 9 luglio 1989)[13].

3. Pratiche musicali inserite in una forma di vita, Bed-Stuy

Prima di giungere alla questione del senso (almeno sonoro) del film, ripercorriamo il ruolo particolare che vi gioca la musica. In effetti, questa permea *Do the Right Thing* in tutte le sue dimensioni: già per la sua continua presenza, eccetto che nel corso di alcuni dialoghi e nelle scene ambientate nella pizzeria di Sal – come Sal stesso dice a Radio Raheem quando questo compare per la prima volta in pizzeria con il *ghetto-blaster* a volume altissimo: «Se tu vieni da Sal, niente musica. Né rap, né musica». La musica fa così parte di molte situazioni e ne accompagna altre come colonna sonora: dunque tanto musica diegetica che extra-diegetica[14]. Rispetto a quest'ultima si tratta di un jazz «tradizionale» suonato dall'orchestra The Natural Spiritual Orchestra, diretta dal padre del regista, Bill Lee, accompagnato dal sassofonista Branford Marsalis: per lo più ballate eseguite su pianoforte o strumenti a corda. Infine, la musica è anche tra i personaggi centrali del film nella misura in cui partecipa in pieno alla sua sceneggiatura, fino a far precipitare l'intreccio, causando sia l'incidente che la sommossa (su questo punto ritorneremo poi). Questo status di personaggio centrale nel film dipende inoltre da Radio Raheem e Mister Senor Love Daddy, ossia da coloro che diffondono la musica nelle situazioni (così da renderla una musica da schermo, diegetica): il primo attraverso il suo *ghetto-blaster*, il secondo attraverso i suoi dischi (qui vengono rappresentate tanto la «Great black music» che la salsa) che egli manda in onda alla radio del quartiere. Così, schematicamente, si distinguono alcune precise tendenze musicali: We Love Radio e la sua scelta musicale eclettica negli spazi interni (negozi e appartamenti che la diffondono), i Public Enemy negli spazi esterni (lungo i percorsi di Radio Raheem), la Natural Spiritual Orchestra quando non si ascoltano le prime due fonti musicali[15].

Una delle prime presenze musicali nel film è costituita dalla breve apparizione del dispositivo che contribuirà al declino del *ghetto-blaster* attraverso la re-individualizzazione dell'ascolto: il walkman, inventato da Sony nel 1979. Nella

[13] Prosegue: «Mi ricordo quando ero giovane e molto arrabbiato ho scritto questo film, *Taxi Driver*. Spike Lee non ha questo privilegio», sottinteso, a causa della sua appartenenza razziale.

[14] Distinzione che Michel Chion (2005) ribattezza come: musica da schermo (*musique d'écran*) vs. musica da retroscena (*musique de fosse*).

[15] Si veda anche Moore (2009-10, 193).

scena in questione Sal e i suoi figli arrivano in pizzeria in Cadillac. Appena scesi dalla macchina Sal domanda a Pino di dare un colpo di scopa al marciapiede; Pino rigira la domanda a suo fratello Vito, credendo che egli, ascoltando il walkman, non abbia inteso che l'ordine di Sal s'indirizzasse in realtà a lui. E infatti Vito gli domanda di ripetere, cosa che Pino fa due volte gridando sempre più forte, mentre lui si leva le cuffie: «Papà ogni volta che domandi qualcosa a Pino, lui mi dice di fare quello che tu gli hai detto»[16]. L'esempio ben illustra il principio di coinvolgimento che abbiamo già cercato di mettere in evidenza, studiando i walkman, attraverso l'immagine della bolla ermetica (Pecqueux 2009). Secondo questo principio gli ascoltatori-ascoltatori si trovano in qualche modo in una trappola: per alcuni ciò accade spesso quando sono intenti nel loro ascolto musicale ma per una parte (variabile) ciò accade anche nel mondo condiviso dello spazio pubblico. In tal caso, Pino avrebbe fatto meglio a non supporre che Vito non avesse sentito nulla, e Vito quasi non aveva bisogno di togliersi le cuffie e di far ripetere la domanda a suo fratello poiché egli condivideva lo stesso mondo uditivo di suo fratello e suo padre.

Al di là di questo aneddoto, dalla questione sopra tratteggiata emerge come l'ascolto musicale (in) pubblico non sia venuto dal nulla ma piuttosto sia l'esito provvisorio di modi di vita che hanno iniziato a manifestarsi con il transistor, ossia l'autoradio. Il film sembra suggerire a riguardo che questo radicamento in modi di vita popolari vada oltre i dispositivi musicali e inglobi quello che Ori Schwarz (2011) definisce «habitus sonoro», ossia un'abitudine, incorporata assai presto nel corso della socializzazione, a vivere se non dentro o attraverso il rumore, quanto meno con e attraverso un volume sonoro relativamente elevato, essendo ad esempio il volume sonoro delle conversazioni variabile a seconda dell'appartenenza sociale. Abbiamo quindi a che fare qui con una delle dimensioni sonore dell'ordine sensibile dell'interazione[17].

Un esempio calzante a riguardo è la scena in cui Tina chiede alla madre di tenere suo figlio. Tale richiesta è occasione per un litigio tra loro in cucina: le due gridano l'uno all'altra sormontandosi con la voce mentre si sente il suono della televisione accesa. Si seguono nella stanza attigua continuando a urlare mentre Tina prende tra le braccia il figlio che dorme a occhi chiusi, nonostante il livello sonoro dell'ambiente. Alla fine si isola con lui nella sua stanza, insultando anche il padre di Ettore (Mookie) mentre il bambino continua a dormire imperturbabile. Una scena simile si ripete la mattina dopo, a letto, mentre Tina e Mookie litigano con Ettore che dorme tra loro. Il bambino sembra come impermeabile al

[16] Interessante qui notare che il documentario del film «Making of», incluso nel dvd e realizzato da Saint-Clair Bourne, mostra una prima versione di questa stessa scena dove Vito porta gli auricolari intorno al collo e non alle orecchie.

[17] Per una recente analisi di quest'ordine sensibile nel caso dei dispositivi di partecipazione cittadina, si veda Berger (2011).

rumore, ossia una pura vittima del rumore, poiché lui stesso non ne emette mai. Se Spike Lee si allontana qui deliberatamente dal realismo (come in numerosi altri momenti del film, per cui una lettura realista sicuramente non otterrebbe molto), non viene meno la capacità di mettere in luce alcuni modi di vivere di un quartiere come Bed-Stuy.

Il film ha cura anche di precisare una ulteriore peculiarità delle città contemporanee, soprattutto americane, ossia lo statuto particolare dello spazio pubblico, «proprietà» della comunità che la occupa. Ciò non significa che la comunità detti le sue leggi, ma che vi imprime un certo stile di vita, valorizzando alcune pratiche e sanzionandone altre: il più delle volte le istituzioni, entro certi limiti, si adattano a esso. Così quando alcuni adolescenti si appropriano di un estintore, per abbandonarsi a giochi collettivi sotto la canicola, fino a inondare la Cadillac di un bianco di passaggio attraverso il quartiere, i due poliziotti che intervengono si divertono per la farsa e si limitano a una predica di circostanza. L'accomodamento delle istituzioni non è però più adeguato quando la pizzeria di Sal si incendia: le frontiere dell'accettabilità sono qui infrante. Non è un caso se è in questo momento che lo statuto dello spazio pubblico (e le eventuali lotte che esso causa) si riafferma. Così, quando i pompieri e le forze della polizia giungono sul posto dell'incendio e si dispongono di fronte a una folla sediziosa, un poliziotto grida a questa con il megafono: «per piacere disperdetevi» mentre la folla a più riprese gli risponde «Coward Beach»[18]. Il poliziotto prosegue: «Ultimo avvertimento, per piacere rientrate nelle vostre case» e Mookie gli si rivolta contro più esplicitamente: «Noi siamo a casa nostra». Una risposta che rinvia a questa nozione americana polisemica di «home», presente in molti dei prodotti culturali (cinema, letteratura, filosofia etc. fino al titolo dell'ultimo romanzo di Toni Morrison [2012]): un essere «a casa propria» che eccede ampiamente gli spazi della propria abitazione.

A partire da questo doppio nesso – tra modi di vita spesso rumorosi e un solo relativo controllo della comunità sul suo ambiente – è possibile cogliere più chiaramente quale statuto abbiano nel film le pratiche musicali pubbliche (e in pubblico). In effetti, queste vengono accompagnate da sanzioni differenti, il che significa altresì che, come altre pratiche nello spazio pubblico di Bed-Stuy, sono inserite in una forma di vita, nel senso bio-antropologico (naturale e culturale insieme) che Wittgenstein attribuisce a questa[19]: ossia una forma di vita generata da (e che si riconosce attraverso) pratiche regolari, che finiscono (a forza

[18] Gioco di parole tra vigliaccheria e il riferimento a un episodio accaduto nel dicembre 1986 nel quartiere newyorkese di Howard Beach: tre giovani neri furono assaliti all'uscita della pizzeria da un gruppo di una decina di bianchi del quartiere armati di mazze da baseball, in una caccia all'uomo che causò il decesso di uno di loro, Michaël Griffith, 23 anni, investito da una macchina. Spike Lee si è ispirato esplicitamente al fatto per *Do the Right Thing*.

[19] Questa nozione attraversa tutta la seconda fase del suo pensiero filosofico. Si veda ad esempio *Ricerche filosofiche* (1953). La lettura bio-antropologica del concetto è stata sviluppata da numerosi commentatori, tra cui in prima fila Stanley Cavell.

di ripetersi) per diventare naturali per coloro che le realizzano. Tali pratiche si manifestano a più livelli di osservazione: tanto sul piano della specie umana quanto su quello dei suoi differenti gruppi. Definiscono poi anche lo spazio in cui emergono e si manifestano i nostri patti sociali: patti non fondati sulla ragione, sul consenso delle opinioni, ma sul consenso delle pratiche, nella forma di vita. Da questi accordi sulla forma di vita derivano inoltre, come conseguenza, potenziali disaccordi: le sanzioni riguardanti le pratiche che contravvengono o semplicemente deviano troppo dalle pratiche regolari sulle quali (e attraverso le quali) ci si è accordati[20].

Da qui, rispetto alle pratiche d'ascolto musicale (in) pubblico, due principali sanzioni, contrapposte, emergono a Ben-Stuy: 1. un lasciar-fare benevolente quando si tratta di ascoltare il *ghetto-blaster* tra amici e a un volume sonoro ragionevole la voce della comunità, Mister Senor Love Daddy e le sue eclettiche scelte musicali; 2. una riprovazione collettiva, quasi unanime, quando l'ascolto è a massimo volume e concerne una sola canzone ripetuta in loop, tanto più che si tratta del rap aggressivo (*hardcore*) dei Public Enemy.

In breve, dall'inizio e lungo tutto il film – salvo divenire infine il martire di Bed-Stuy – Radio Raheem è per i membri del quartiere il sintomo di una patologia sociale, la manifestazione della «follia nel luogo» (Joseph 1998, 86-92) o del fallimento dell'esperienza (il suo *going wrong*, esaminato da J.L. Austin così come da E. Goffman; cfr. anche: Laugier, 2008)[21]. Per Spike Lee, è chiaramente patologico: ciò risalta dal suo ritratto di Joe Radio (Owerko 2010), dai diversi commenti che egli fa («Radio Raheem, come la maggioranza dei giovani neri è una vittima del materialismo e di un senso mal posto dei valori» [McKelly 1998, 218]), o ancora dalla traduzione del suo nome nella versione francese: Radio Barjot (toccato). Nel film questa sanzione è ancor meglio identificabile nel modo in cui gli abitanti del quartiere accolgono sistematicamente Radio Raheem: tutti lo prendono più o meno esplicitamente in giro, numerosi sono coloro che gli chiedono di spegnere la sua musica, etc. Di fatto, solo Buggin'Out e Mookie lo salutano normalmente, come un altro abitante del quartiere. E solo a casa di Mookie egli tiene un comportamento civile, abbassando drasticamente il volume per intavolare una conversazione – una delle poche vere conversazioni che terrà d'altronde: delle altre, una accade in occasione di un felice acquisto di pile nella drogheria coreana (quando le sue pile sono esaurite e dunque non può sentire la sua musica), mentre l'ultima, che ha luogo da Buggin'Out, avviene in modo quasi

[20] Si coglie qui la vicinanza con il concetto durkheimiano di sanzioni diffuse, così come sviluppato da Ruwen Ogien (1990).

[21] Žižek (2003-4, 29-30) propone anche un idealtipo di «molestia culturale», l'imposizione agli altri di una «eccessiva e imbarazzante allegria», benché per Žižek ciò indica una deriva delle nostre società incapaci di accettare l'altro e la sua alterità (da cui la sua gioia diventa per definizione 'eccessiva').

gridato, anche se il volume sonoro del ghetto-bluster è meno forte del solito. In quest'occasione lo stesso Buggin'Out gli chiede di «cambiare disco»[22].

4. Fuoco di campo o tempesta sonora?

Questi due tipi di sanzione rivolte a pratiche musicali a priori simili (l'ascolto del *ghetto-blaster* nello spazio pubblico) individuano due differenti modelli d'uso del dispositivo: quello del fuoco di campo sonoro e quello della tempesta sonora.

L'espressione «fuoco di campo sonoro» (*sonic campfire*) è presa dal libro di Owerko (2010, 13), che ritiene si tratti di un'idea forgiata da Fab 5 Freddy (graffittaro newyorkese della prima ora e presentatore della trasmissione cult di MTV *Yo! MTV raps* a partire dal 1988). Tale espressione si riferisce, a suo avviso, alle pratiche degli hippies sulla spiaggia (con chitarra, bonghi etc.) trasposte nello spazio pubblico «dove le persone si radunano in cerchio, cosa che genera dialogo, dibattiti, del calore» (*ibidem*). Questa idea è ripresa nello stesso libro (ivi, 154) da Don Letts, musicista inglese vicino alle differenti contro-culture londinesi e newyorkesi (punk, hip-hop, reggae).

L'espressione «tempesta sonora» rimanda invece alla deflagrazione che sorprende coloro che vi sono esposti, vittime della mobilità del *ghetto-blaster* che, come la tempesta, si sposta spesso, a differenza del fuoco da campo, marcato piuttosto da un stazionamento immobile. Nel caso di *Do the Right Thing*, l'espressione «tempesta» richiama inoltre la questione piuttosto rilevante degli effetti che il calore produce sui protagonisti.

Non si tratta qui di un'opposizione tra pratiche definite a priori, chiaramente circoscritte, ma di una scala lungo la quale le pratiche di ascolto musicale (in) pubblico possono assumere posizioni differenti. La citazione del gruppo rap francese Ministère des Affaires Populaires in esergo all'articolo ne è un buon esempio, «Pace e unità a colpo di *ghetto-blaster* […] far scoppiare i watt come atto umanitario». Attraverso l'intermediazione del *ghetto-blaster* la musica è qui valorizzata come agente che facilita una socialità positiva, usando un vocabolario marcato da un'aggressività (sonora): in breve, fuoco di campo e tempesta sono riuniti. Tale scala richiama anche il fatto che i suoni situati non sono mai o quasi qualificati come tali (in modo neutro, oggettivante), ma quasi sempre attraverso una valutazione (positiva o negativa), che può fluttuare ad esempio dal «rumore» alla «musica» (Pecqueux 2012).

Merita inoltre porre qui la questione di un senso politico di queste pratiche, come fa il musicista americano di hip-hop DJ Spooky (Owerko 2010, 61): «Il

[22] [BO]: Ma hai solo questa cassetta? [RR]: Ti piacciono i Public Enemy? Sono veramente tosti! [BO]: Concordo, ma ascolti solo questo? [RR]: A me non piace altro.

ghetto-blaster ha democratizzato il suono [la musica], l'ha reso disponibile ovunque voi siate e ha reso la strada teatro del paesaggio sonoro che voi gli volete dare [...]. Ma la democrazia è rumorosa, sonora, caotica, e le opinioni hanno delle conseguenze», la prima delle quali è quella di poter causare delle sanzioni sociali (ossia istituzionali), dei disaccordi e qualche volta delle lotte.

La scena tra un gruppo di giovani latino americani e Radio Raheem illustra perfettamente questa scala e gli spostamenti in essa fino alle potenziali lotte per il comando sonoro dello spazio pubblico urbano. A metà giornata, Mister Senor Love Daddy seleziona un pezzo di salsa («Tu y yo» di Rubén Blades) richiestogli da Mookie che lo vuole dedicare a Tina. Mentre si sente la musica la camera si sposta dallo studio alla strada per piazzarsi davanti a un gruppo di giovani latino-americani seduti sulle scale d'ingresso di un edificio mentre ascoltano la musica da un *ghetto-blaster* che troneggia sulla macchina parcheggiata di fronte a loro, i quali accolgono con entusiasmo, in spagnolo, questa scelta musicale. Il volume è basso. Si sente allora la voce dei Public Enemy e poi si vede Radio Raheem posizionarsi di fronte a loro con un volume dello stereo nettamente superiore. I giovani latino-americani gli gridano: «Non così forte, voglio sentire la mia salsa». Uno di loro, Steevie, domanda agli altri di calmarsi e diffida Radio Raheem, andandosene, ad aumentare il volume della sua radio; ormai la salsa domina. Steevie squadra Radio Raheem, che mette al massimo il volume del suo *ghetto-blaster*: il suono dei Public Enemy sovrasta di nuovo la salsa. Steevie lo guarda disincantato e, nonostante l'incoraggiamento degli amici, spegne la musica e gli dice «hai vinto». Si vede allora Radio Raheem (e si sentono i Public Enemy) allontanarsi alzando i pugni in aria; un bambino nero gli corre appresso e gli batte la mano. Si risente allora la salsa. I giovani latino-americani, innervositi, seguono Radio Raheem con lo sguardo e gli gridano dietro: «Pendejo (cretino)! Moricon (stronzo)!».

Questa rapida descrizione della scena rende l'idea del modo di girare di Spike Lee in *Do the Right Thing*: la camera segue la musica (dallo studio alla strada), ovvero l'audio della musica precede i movimenti della camera. Come quando Radio Raheem «appare», spesso preceduto dall'intermediazione dei Public Enemy: il suo arrivo si sente prima che egli entri nel campo della camera. Una tecnica che mette pertanto ben in luce l'importanza della musica nel film, fino al punto che questa guida in alcuni casi la camera. In questa scena emergono anche i due modelli di ascolto musicale (in) pubblico: il fuoco del campo sonoro dei latino-americani, che non disturba apertamente nessuno; la tempesta sonora di Radio Raheem, tanto inattesa quanto sgradevole per le persone esposte; la lotta che segue, che porta anche i latino americani dal lato della tempesta sonora; e infine l'unica sanzione positiva alle pratiche musicali di Radio Raheem: l'approvazione di un bambino che saluta il vincitore di questo giro di giostra.

Resta da analizzare all'interno di questo discorso una delle conseguenze possibili che la tempesta sonora può provocare, ossia la distruzione con una

mazza da baseball del *ghetto-blaster* di Radio Raheem da parte di Sal, di fronte a testimoni basiti: la sua riduzione letterale al silenzio (l'unico vero silenzio del film, quello in cui lo spettatore giunge a sentire gli attori respirare) e il conseguente scatenamento della violenza. Per comprendere ciò, è opportuno sottolineare come uno degli elementi centrali di denuncia del film è proprio l'assenza di riconoscimento reciproco, tra individui e tra comunità. Ora, questo riconoscimento è anche, e qualche volta innanzitutto, un riconoscimento uditivo: per riconoscere l'altro bisogna sentirlo, lasciarlo parlare (esprimersi); accontentarsi di vederlo (come ad esempio nelle numerose scene del film in cui le persone guardano gli altri dalla finestra) non permette di separarsi dai propri pregiudizi di partenza (etnici, sociali etc.).

Una scena tra le altre rende evidente questo aspetto: quella al rallentatore in cui la macchina dei due poliziotti bianchi passa davanti i tre *corner men* neri[23] sotto un caldo opprimente (percepibile dalla luce accecante, il sole che si riflette negli occhiali da sole, la chiusura dei finestrini della macchina che suggeriscono che è in funzione il condizionatore d'aria etc.). I due gruppi si squadrano a lungo e sibilano lo stesso insulto senza che si sentano: «What a Waste» (che spreco). Lo spreco non è infine altro che l'incapacità da parte degli uni e degli altri di riconoscersi reciprocamente.

Una delle possibili derive dell'assenza di riconoscimento uditivo reciproco si coglie in particolare nella pizzeria di Sal che per tutto il film viene presentata come prototipo di intolleranza al rumore. A partire dalla prima scena (sopra esaminata) in cui Sal appare per porre fine al litigio tra i due figli dice loro: «Smettetela tutti e due! [...] Sennò uccido qualcuno oggi». Nel corso della seconda scena, nella pizzeria, egli indirizza le stesse parole a Pino e Mookie che litigano verbalmente: «Smettetela tutti e due»; mentre a Vito che interviene dice: «Anche tu Vito!». Allo stesso modo quando riprende il litigio: «Ehi ehi! Che cosa ho detto?!». Abbiamo già evocato anche la prima comparsa di Radio Raheem nella pizzeria con il *ghetto-blaster* che urla e Sal che gli dice: «Se tu vieni da Sal, niente musica. Né rap, né musica». Ed effettivamente tutte le scene nella pizzeria sono prive di qualsiasi accompagnamento musicale – anche quello extra-diegetico (fuori dalla situazione) della Natural Spiritual Orchestra. Ancora: durante la scena in cui viene distrutto il *ghetto-blaster*, quando Sal e Buggin'Out si urlano addosso insulti sotto il diluvio della musica dei Public Enemy, è Radio Raheem che Pino interpella perché la smetta – come se sapesse che gli insulti di Buggin'Out facciano a suo padre meno male della musica di Radio Raheem. Con Sal come emblema dell'intolleranza al rumore, tutto o quasi congiura perché il film finisca male: perché Radio Raheem

[23] Tre uomini neri che passano la giornata vicino all'incrocio di due vie, seduti su delle sedie pieghevoli sotto un ombrellone scambiandosi frecciatine rituali (a sfondo sessuale o etnico) e altri discorsi da «angolo della strada».

si getti su Sal minacciandolo di morte; perché i poliziotti commettano l'errore irreparabile; perché il quartiere, abbandonato a una folla stupefatta per quello che ha visto, si infiammi...

Con Sal la democrazia non è né «rumorosa» né «caotica» (Owerko 2010, 161), e se lo diviene è la mazza da baseball che finisce per parlare. Basta leggere la cronaca di un qualunque giornale locale delle nostre società democratiche: esso rigurgita di lamentele dovute al rumore dei vicini, se non di sordidi omicidi che fanno seguito a domande di silenzio non soddisfatte. Certamente Radio Raheem è un carattere patologico[24]: a Bed-Stuy, come altrove, non si entra in una pizzeria con il *ghetto-blaster* a tutto volume, tanto più quando si arriva presumibilmente per rivendicare qualcosa (come ornare il Wall of Fame di Sal con eroi afro-americani). Ma il film mostra che anche Sal è un tipo patologico: a Bed-Stuy, come altrove, anche nella propria pizzeria, non si distrugge il *ghetto-blaster* di un giovane cliente con un colpo di mazza da baseball, tanto più quando si arriva a eruttare una litania d'ingiurie razziali (facendo così rivoltare contro se stesso gli altri clienti: un gruppo di adolescenti neri che erano a favore di Sal a inizio del litigio).

5. Musica e deviazione dell'interazione

Per concludere, possiamo riprendere l'assioma di Isaac Joseph: la «follia nel luogo» è allo stesso tempo «follia del luogo»: fiducia e routine d'interazione (quelle che costituiscono la forma di vita e i suoi accordi) sono resi vulnerabili nel film dalle sbandate di un attore sociale quale Radio Raheem. Ripetiamolo: la patologia sociale è tanto dalla parte di Sal e dei poliziotti che dalla sua. Si comprende allora perché i sociologi dell'interazione – Goffman per primo – hanno tanto insistito sui suoi scacchi e le sue disfunzioni; e perché questi emergono spesso per l'incapacità dei partner dell'interazione di distribuire la loro attenzione in modo adeguato a ciò che la situazione chiede loro. Radio Raheem vorrebbe avere un confronto importante (sostenere una conversazione con Sal, comunicargli una rivendicazione) mentre ascolta il suo *ghetto-blaster* a tutto volume imponendo a tutti i presenti un altro fuoco dell'attenzione. In altri termini: cercare di sostenere un impegno principale implica di far passare l'altro o gli altri impegni in secondo piano, come impegni subordinati[25]. Ora, Radio Raheem confonde questi livelli di

[24] Ulteriore elemento a favore di questa tesi: la discussione, qui sopra evocata, tra Buggin'Out e Radio Raheem ruota presto intorno a Sal (e approda alla loro alleanza suggellata con Smilley per domandargli i conti, e dunque allo scatenamento finale della violenza). Quando Buggin'Out pronuncia il nome di Sal, Radio Raheem reagisce immediatamente: «ero a un passo dal colpirlo oggi. Lui dice a me, Radio Raheem, di abbassare il volume. Merda, senza dirmi per piacere. Ma chi crede di essere? Don Corleone? La puttana!».

[25] Michaël Polanyi distingue nel suo vocabolario tra attenzione focale e sussidiaria, due forme di attenzione mutuamente esclusive (1974, 56).

coinvolgimento aspettandosi che gli altri partner dell'interazione possano sostenere (lasciarsi imporre) più impegni principali alla volta. La follia (e in modo più esteso la patologia) dell'interazione appare allora come una perdita della capacità di distribuire l'attenzione: «il folle è colui che rende fragile l'universo delle attività ordinarie di cooperazione e che rovina la sintassi delle condotte» (Joseph 2007, 193)[26]. In particolare, Radio Raheem non sarebbe patologico se si dedicasse a un'attività rituale riparatrice nel corso dell'interazione: se riconoscesse che non è possibile portare avanti una rivendicazione attraverso una tempesta sonora, se abbassasse o spegnesse la musica e se si scusasse. Ciò richiama allo stesso tempo l'importanza della dimensione sensoriale dell'interazione, soprattutto rispetto a come i partecipanti realizzano – nelle situazioni – la suddivisione tra normale e patologico. Infine, quest'analisi tende a mettere in rilievo come la scala proposta tra fuoco di campo e tempesta sonora (così come le sanzioni a queste associate) coincide con i principi massimi di organizzazione dell'ordine dell'interazione, fino alla sua vulnerabilità più intrinseca.

Per concludere sul film: il sussulto disincantato della folla è un'affermazione forte ma totalmente inutile della superiorità della vita umana sulla proprietà privata, totalmente inutile perché incapace di riportare in vita Radio Raheem e di cambiare le condizioni di vita nel quartiere. Il giorno dopo non restano che due soluzioni: 1. cercare di continuare a vivere con dignità – come Mookie che è pronto a prendersi cura del figlio dopo aver strappato il suo salario settimanale a Sal, o Mother-Sister che veglia su Da Mayor; 2. e/o impegnarsi nel cambiamento politico – come Mister Senor Love Daddy che incita a votare contro Ed Koch alle elezioni municipali che si stanno avvicinando.

La focalizzazione sulla musica non deve far pensare che questa sola basti a spiegare il film. Bisogna infatti tener conto di almeno altre due dimensioni ambientali o configurazioni sensibili, che si elevano al rango di personaggi centrali: il calore della giornata e come viene costruito il campo di visibilità nel quartiere (attraverso le sue vetrate). È mescolando questi elementi sensibili (cosa che il film fa esplicitamente) durante la progressione dell'intreccio che diviene possibile comprendere come, a partire da una tempesta sonora (rappresentata allo stesso tempo dal rap dei Public Enemy che urlano la loro ribellione e dagli effetti del caldo sui vari protagonisti del film), possa nascere una politica pacificata. Comprendere cioè perché *Do the Right Thing* non inciti alla rivolta razziale ma faccia affiorare una voce politica sopita, così come è stata qui delineata: votare e/o prendersi cura dei propri cari. In ogni caso si aprono qui delle piste d'analisi sull'ascolto musicale (in) pubblico ancora poco esplorate, che consentono di meglio circoscrivere non solo la diversità dei suoi usi e delle sue sanzioni all'interno di una

[26] Come si sarà capito, la nozione di patologia dell'interazione impegnata è influenzata dalla rilettura dell'opera di Erving Goffman sviluppata da Isaac Joseph (1998). Si veda anche: Querrien (2007, 47).

forma di vita, ma anche alcune derive e patologie della società contemporanea di fronte al «rumore».

[*Traduzione dal francese di Barbara Grüning*]

Bibliografia

Augoyard, J.-F. (2004) *Une sociabilité à entendre*, in «Espaces et sociétés», 115, pp. 25-42.

Berger, M. (2011) *Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif à Bruxelles*, in M. Berger, D. Céfaï e C. Gayet-Viaud (a cura di), *Du civil au politique. Ethnographies du vivre-ensemble*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 101-130.

Bonnet, V. e Mpondo-Dicka, P. (2012) *Spike Lee et la seconde Blaxploitation. Parabole ou naturalisme: deux stratégies testimoniales*, *in* «Mots», 99, pp. 29-44.

Bordreuil, S. (2009) *Ambiance, partage d'ambiance et prisme interactionnel*, Colloque international *Ambiances en partage*, Rio de Janeiro, 5 novembre 2009, in http://ambiances.net/index.php/fr/conferences/147-ambiances-en-partage [ultima consultazione il 15 gennaio 2013].

Casati, R. e Dokic, J. (1994) *La philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon.

Cheyronnaud, J. (2009) *Rebuts de sons. 'Bruit' comme terme de critique perceptive*, in «Ethnographiques.org», 19, in http://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud [ultima consultazione il 15 gennaio 2013].

Chion, M. (1995) *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.

Dewey, J. (1934) *L'arte come esperienza*, trad. it. Scandicci, La nuova Italia, 1995.

Giddens, A., (1990) *Le conseguenze della modernità*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1994.

Goffman, E. (1959) *La vita quotidiana come rappresentazione,* trad. it. Bologna, Il Mulino, 1997.

Goffman, E. (1963) *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, Torino, Edizioni di Comunità, 2002.

Johnson, V. E. (1993) *Polyphony and Cultural Expression. Interpreting Musical Traditions in Do the Right Thing*, in «Film Quarterly», 47(2), pp.18-29.

Joseph, I. (1998) *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF.

Joseph, I. (2007) *Intermittence et réciprocité. La folie comme pathologie de l'interaction*, *in* Id., *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*, Paris, Economica, pp. 191-207.

Laugier, S. (2008) *L'ordinaire transatlantique. De Concord à Chicago, en passant par Oxford*, in «L'homme», 187-188, pp. 169-199.

McKelly, J. C. (1998) *The Double Truth, Ruth: Do the Right Thing and the Culture of Ambiguity*, in «African American Review», 32(2), pp. 215-227.

Moore, J. (2009-10) *Doin' it right*, in «Mercer Street», New-York, New-York University, pp. 189-96, in http://www.nyu.edu/cas/ewp/html/2009.html [ultima consultazione il 15 gennaio 2013]..

Morrison, T. (2012) *A Casa*, trad. it. Milano, Frassinelli.

Ogien R. (1990) *Sanctions diffuses. Sarcasmes, rires, mépris*, in «Revue française de sociologie», 31(4), pp. 591-607.

Owerko, L. (2010) *The Boombox Project: The Machines, the Music, and the Urban Underground*, New-York, Abrams Image.

Pecqueux, A. (2007) *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
Pecqueux, A. (2009) *Embarqués dans la ville et la musique. Les déplacements préoccupés des auditeurs-baladeurs*, in «Réseaux», 156, pp. 49-80.
Pecqueux, A. (a cura di) (2012) *Les bruits de la ville*, in «Communications», 90.
Peterson, R.A. (1990) *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, in «Popular Music», 9(1), pp. 97-116.
Polanyi, M. (1974) *Conoscenza personale*, trad. it. Milano, Rusconi 1990.
Querrien, A. (2007) *Le fou, le passant, l'agent, le concepteur*, in D. Céfaï e C. Saturno (a cura di), *Itinéraires d'un pragmatiste. Autour d'Isaac Joseph*, Paris, Economica, pp. 45-55.
Schwarz, O. (2011) *The Sound of Stigmatization*, paper presented at *Possibility and Imagination, Journeys in Cultural Sociology*, The Center for Cultural Sociology Annual Conference, April 27-28, Yale, New Haven, CT.
Wittgenstein, L. (1953), *Ricerche filosofiche*, trad. it. Torino, Einaudi 1967.
Žižek, S. (2003-4) *L'homo sacer comme objet du discours de l'université*, in «Cités», 16, pp.25-41.