

Fig. 3
 Analisi del *Bairischer Bo-096*, parte B.

Esempio 1 (originale)

Example 1 (original) shows the Harmonica (Harm.) and Guitar (Git.) parts. The Harmonica part is in the key of B-flat major and 4/4 time, starting with a circled 'B' indicating the beginning of the section. The Guitar part is in the same key and time, with a circled 'B' and a sequence of fretting techniques: T, D, D, T, T, D, T, T, T, D, D, T, T, D, T.

Esempio 2

Example 2 shows the Harmonica (Harm.) and Guitar (Git.) parts. The Harmonica part is in the key of B major and 4/4 time, starting with a circled 'B'. The Guitar part is in the same key and time, with a circled 'B' and a sequence of fretting techniques: T, D, D, T, T, D, D, T, T, D, D, T, T, D, T.

Esempio 3

Example 3 shows the Harmonica (Harm.), Zithern (Zith.), Guitar (Git.), and Bass (B. Kl.) parts. The Harmonica part is in the key of B major and 4/4 time, starting with a circled 'B'. The Zithern part is in the same key and time. The Guitar part is in the same key and time, with a circled 'B' and a sequence of fretting techniques: D, T, D, T, D, T, S, D, T. The Bass part is in the same key and time. The score includes the instruction "d.c. 1. Teil, dann Trio" at the end.

In *Fig. 3* abbiamo inserito la trascrizione descrittiva del *Bairischer* (esempio 1) e poi due trascrizioni/arrangiamenti (esempi 2 e 3) nei quali il brano è stato adattato per due diverse formazioni strumentali e all'odierna prassi esecutiva. La parte B del *Bairischer* si adatta per analizzare brevemente alcuni parametri musicali quali la tonalità, la conduzione delle voci, i gradi armonici, l'accompagnamento e la sequenza delle parti:

La tonalità della registrazione originale, *SI* bemolle, nelle varianti cambia a seconda della formazione strumentale per la quale è stato arrangiato il brano (si vedano i cerchi in prossimità delle chiavi di violino).

Nell'esempio 3 l'incipit della parte B è in levare (come mostrato nell'ovale), invece nell'esempio 2 rimane uguale all'originale, posto all'inizio della battuta.

Rispetto alla trascrizione dell'originale, nelle varianti cambiano i gradi armonici (si vedano le diverse alternanze tra T, tonica, e D, dominante); diversa anche la conduzione delle voci della melodia (si veda, nell'esempio 3, il rettangolo relativo alla voce della cetra). Infatti nell'originale la melodia è annotata a una e anche a due voci, mentre nell'esempio di Franz Kofler è annotata sempre a due voci. Nel terzo esempio è stata annotata anche una terza voce, una controvoce per la cetra.

L'accompagnamento di basso nel primo esempio è di base, nel secondo non è stato annotato, perché l'arrangiamento parte dal presupposto della prassi esecutiva contemporanea dell'accompagnamento di basso alternato (si veda il rettangolo in basso nella seconda parte dell'esempio 3). Nell'esempio 3 la ripetizione viene riannotata, perché le voci cambiano ruolo (come mostra il rettangolo in alto nella seconda parte).

Questa breve analisi ci porta alla seguente conclusione: le varianti che si sviluppano attraverso la trasmissione orale – e come abbiamo visto naturalmente anche attraverso la trascrizione e gli arrangiamenti – non sono solo una caratteristica principale della musica popolare, ma la preservano dall'essere dimenticata negli archivi.

Riferimenti bibliografici

- M. Cristofoletti, *Besonderheiten in der volksmusikalischen Vielfalt Südtirols. Gestern und heute*, in M. Rossitti (a cura di), *Il guardiano dei suoni. Studi e memorie in occasione del 70° compleanno di Renato Morelli*, Mimesis, Milano - Udine 2021, pp. 75-80.
- W. Deutsch - F. Kofler, *Volksmusik in Südtirol. Tänze und Spielstücke aus der Tonbandsammlung Dr. Alfred Quellmalz 1940-42*, Böhlau, Wien 1999.
- G. Niederfriniger, *Das Raffele – vielseitig auf drei Saiten. Eine alpenländische Kratzzither blickt auf eine lange Tradition zurück*, «Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes», 64 (2009), pp. 107-118.
- F. Hoerburger, *Katalog der Europäischen Volksmusik im Schallarchiv des Institutes für Musikforschung Regensburg*, Gustav Bosse, Regensburg 1952, pp. 52-182.
- V. Klotz - G. Niederfriniger, *Schwegeln, Pfeifen und Trommel-Schlagen. Von der ersten Südtiroler Schwegelwoche 1969 bis zur Gegenwart*, «g'sungen und g'spielt», 34/124 (2009), pp. 15-17.
- B. Kostner - P. Vinati, *Le registrazioni ladine nella raccolta di Alfred Quellmalz, 1940-1941. Echi di una cultura minoritaria all'epoca del nazifascismo nel Sudtirolo*, Grafo, Brescia 2017.
- B. Mantinger, *Aussi muass i ... und an Strebtuter nimm i mit*, «g'sungen und g'spielt», 46/02 (2021), pp. 18-19.
- T. Nußbaumer, *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940-42)*, Studienverlag - LIM, Innsbruck - Wien - München - Lucca 2001.
- A. Quellmalz, *Bericht über den Abschluß der Arbeiten der Gruppe Volksmusik in der Deutschen Kulturkommission Südtirol, 11.12.1942* (dattiloscritto, *Sammlung Quellmalz*, Sign. RefVM-Q 7).
- A. Quellmalz, *Südtiroler Volkslieder*, 3 voll., Bärenreiter, Kassel 1968-1976.

- Referat Volksmusik (Hg.), «Dr.-Alfred-Quellmalz-Sammlung», 10 voll., Referat Volksmusik, Bozen 1999-2004.
- Referat Volksmusik (Hg.), *Alte Aufnahmen im neuen Gewand. 30 historische Tonaufnahmen aus der Sammlung Quellmalz neu interpretiert*, ASS-Studio, Bozen 2010.
- Referat Volksmusik - Bereich Innovation und Beratung im Deutschen Bildungsressort (Hg.), *'s Musigkischtl, Lehrer- und Schülerheft*, 10 voll., Bozen 2012-2017.
- Tiroler Volksliedwerk (Hg.), *Geigenmusik aus Tirol: Helmut Leisz*, Tiroler Volksliedwerk, Innsbruck 2001.

FEBO GUIZZI

PER UN MUSEO DEL PAESAGGIO SONORO

Come curatore del volume, ho deciso di aprire la sezione dedicata al tema del paesaggio sonoro con un testo scritto nel 2007 da Febo Guizzi (1947-2015). Una lunga esperienza di ricerca e la riconosciuta profondità d'approccio scientifico avevano portato lo studioso a ricoprire la cattedra di professore di Etnomusicologia all'Università di Torino. Maestro generoso, egli aveva formato, tra i tanti studenti, un gruppo di più stretti collaboratori e li aveva guidati in esperienze condivise di indagine e riflessione. Fra di esse assunse una dimensione centrale proprio quella sul paesaggio sonoro; il tema, già oggetto di nostra precedente applicazione e rilettura, divenne focale a partire dall'occasione di incontro e immediata intesa con Domenico Torta, cultore, ricercatore e interprete delle tradizioni musicali piemontesi. Esponendo in breve quanto il presente e i prossimi contributi svilupperanno compiutamente, da quella convergenza di intenti e a partire dal patrimonio materiale e documentario riunito da Torta, sorse l'idea e la progressiva messa in opera di un museo intitolato a quell'espressione distintiva, la cui rielaborazione concettuale si alimentava al tempo stesso dei frutti del nuovo percorso di ricerca applicata e sperimentale.

Queste pagine di attenta analisi teorica, quasi uno studio preparatorio, erano state inviate da Guizzi all'équipe impegnata con lui nella progettazione del Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, ed erano ugualmente dirette a chiarire gli intenti programmatici e le premesse scientifiche dell'operazione a tutte le diverse figure allora coinvolte in una prima ipotesi di allestimento.

Esse rappresentano perciò una testimonianza eccellente di un itinerario di riflessioni personali e partecipate che condusse all'immaginazione di uno spazio dedicato alle manifestazioni musicali di una tradizione territoriale, così come di un luogo ideale per ragionare sulla presenza del suono in una prospettiva culturale universale.

G.R.

Il concetto di paesaggio sonoro

Che cos'è il 'paesaggio sonoro'? Il paesaggio come tutti sappiamo è l'aspetto di ciò che abbiamo di fronte, di ciò che abbiamo intorno, è lo spazio all'interno del quale ci si muove, spazio definito da coordinate che non hanno in prima istanza carattere individuale, ma è lo spazio che circonda un gruppo, una comunità, è una proiezione della cultura di un gruppo umano.

Il paesaggio che si vede con lo sguardo, anche quello naturale, è costruzione dell'uomo; lo è perché la natura viene modificata dal tempo, dal lavoro, dalle necessità anche drammatiche di far fronte alle esigenze della vita; ma il paesaggio è anche la proiezione di una visione ideale; è nel suo complesso il risultato di compromessi tra intenzioni contrastanti, tra le necessità della sopravvivenza e la volontà di dare al mondo un'impronta che sia familiare, che sia riconosciuta, che sia rassicurante: il termine altro non è se non l'equivalente di una sorta di 'manipolazione realizzata' del concetto di 'paese'.

Siamo tuttavia abituati a considerare il paesaggio con una dimensione per l'appunto data, come qualcosa che sta al di fuori di noi e che nessuno di noi individualmente condiziona; non c'è dubbio, inoltre, che si tratti di una dimensione che si esprime attraverso la visione. Da un po' di tempo a questa parte, per la precisione dagli anni Sessanta del XX secolo, un compositore e musicologo canadese, R. Murray Schafer, ha fatto un'innovativa constatazione, quella secondo cui il paesaggio è costituito anche di una parte consistente di relazioni che si percepiscono attraverso l'udito: il paesaggio cioè è fatto anche di suoni, non solo di colori e di forme, di distanze che lo sguardo misura, non è soltanto una questione di proporzioni e aggregazioni tra montagne, rilievi, parti della pianura, alberi, campi, case, strade, viottoli, città e villaggi, tra tutti gli elementi macroscopici e 'microscopici' del mondo; esso è anche il risultato di una serie di intrecci, compresenze, stratificazioni, proporzioni tra i grandi e i piccoli suoni che appartengono alla naturalità e quelli della presenza umana, i

suoni della creazione umana di un mondo comunicativo e espressivo che comprende al suo interno anche quella che siamo abituati a chiamare ‘musica’ come dimensione specializzata. Esiste dunque un paesaggio fatto di suoni: lo stesso discorso della spazialità in cui tutti siamo avvolti in quanto facenti parte di una comunità, di una cultura, esiste in una dimensione che si realizza attraverso i suoni.

Il paesaggio sonoro è dunque la *visione* unitaria dello spazio come luogo dell’esperienza sonora; l’esperienza del soggetto che individua, sceglie e ricompone i suoni come espressione del mondo. Ogni soggetto costruisce un suo punto di ‘vista’ (o meglio punto di ‘ascolto’) sul mondo sonoro, quindi costruisce un’idea di proprio paesaggio sonoro. Qualcuno, individuo o gruppo che sia, lo fa in modo straordinario, o perché è capace di un’egemonia sui suoni collettivi, o perché dilata al massimo la sua sensibilità, sapendovi includere un senso che ‘risuona’ anche per gli altri e che gli altri accettano con ammirazione e quasi con gratitudine, perché si offre loro una prospettiva totale di cui non si sentivano capaci, e per questo ‘aderiscono’ alla proposta altrui (ci sono paesaggi sonori ‘di adesione’).

Il paesaggio sonoro riversato in un museo

Nella situazione di Riva, l’ambizione è di creare un luogo che proponga un’adesione al senso, già maturato in modo specifico e originale, di una visione unitaria dello spazio come luogo dell’esperienza sonora: proposta che si struttura come museo, con i suoi intenti di documentazione, di archivio, di conservazione di un patrimonio già acquisito e già intriso di senso; museo anche come centro di rilancio culturale di questi temi dove si faccia il possibile perché la dimensione dei suoni come matrici di uno spazio culturale abitudinario e quasi inconsapevole sia al centro dell’attività specializzata capace di proporsi all’esterno come messaggio, come discorso che si vuol fare alla collettività.

L'idea del museo nasce dalla ricerca di Domenico Torta, e riflette la sua prospettiva, la costruzione da lui operata del 'suo' paesaggio sonoro, che è un'idea dello spazio plasmato dalla sua esperienza, a partire dalla centralità da lui attribuita alla dinamica dell'ascolto del suo territorio. Da qui è scaturita la sua idea fondata sui documenti immessi nella sua raccolta: è dunque un'idea che nasce dalla conoscenza degli oggetti che culturalmente producono, riproducono, distribuiscono, inventano suoni e da essa si espande nella costruzione sapiente di un coerente e organico paesaggio sonoro; quindi l'esperienza dei suoni si è oggettivata, trasferendosi dal flusso, dal processo, dall'atto dell'ascolto, al dato permanente, al riflesso variegato della sensibilità acustica e culturale impresso nella materia, anch'essa regolata da norme e saperi culturali; fino a far sì che l'esperienza dell'ascolto e dell'articolazione dei suoni diventasse un tutto unitario fatto di una quantità straordinariamente ricca di cose che si sommano non solo in una collezione (che è sempre frutto di una proiezione dell'io sulle cose), ma che si fondono in progetto di comunicazione; per queste sue caratteristiche la costruzione di una visione unitaria dello spazio sonoro creata da Domenico Torta è capace di essere 'museo'.

Essere potenzialmente 'museo' non basta, tuttavia: è ovviamente necessario progettare il passaggio a struttura comunicativa permanente e a macchina che non solo racchiude le cose e il messaggio, ma sa scegliere tra le cose per ordinarle secondo il messaggio, per far funzionare le cose come carburante del motore propositivo, il 'messaggio', appunto. Siamo perciò di fronte al problema di un secondo, decisivo processo di oggettivazione di idee e proposte di lettura del mondo, contenute nella raccolta e da essa già 'incorporate' (cioè, mi si perdoni la sottolineatura, 'divenute corpo'), in una costruzione compositiva capace di esplicitare permanentemente ed *erga omnes* il senso della proposta veicolata dalla raccolta. La raccolta diviene a sua volta percorso e quindi riproduce il messaggio, rilancia il senso in tante direzioni. In tal modo il percorso museale è, o meglio deve diventare,

qualcosa di nuovo rispetto alla raccolta, anche per chi gli oggetti già li conosce. In parte la collezione di oggetti, attraverso l'ordinamento e le proposte interpretative che esso contiene, ridiventa flusso, processo, atto dell'esperienza. Ma, appunto, su un piano nuovo e diverso, creativo e informativo allo stesso tempo: nuovo e diverso anche per chi, come gli specialisti, potrebbe essere già appagato dall'esistenza stessa della raccolta in sé. Gli studiosi, infatti, sono già consapevoli del fatto che non esiste una raccolta specializzata come questa in altre parti d'Italia, e che, dal punto di vista qualitativo, oltre ad essere importante perché completa e così ricca, essa contiene cose che gli specialisti stessi ignoravano potessero esistere, in questa parte dell'Italia settentrionale, in Piemonte, in una zona a pochi km dal centro di Torino. Il Museo del paesaggio sonoro, in altri termini, può ambire a diventare ben più che un importante contenitore di un'importante e rara collezione di oggetti, cosa che pure da sola potrebbe bastare a giustificarne l'istituzione.

I fondamenti oggettivi e museografici del 'sogno' di Torta

Un solo punto di vista può anche non soddisfare in pieno il desiderio di condivisione di un'idea complessiva di spazio culturale dei suoni: ciò è normale proprio per la natura processuale e dunque soggettiva del concetto di paesaggio, a partire dalla sua formulazione nella storia dell'arte, come artificio specialistico usato per fare del contesto naturale o antropico una chiave apparentemente secondaria, di sfondo, ma in realtà di grande rilievo e pregnanza, per disporre l'offerta visiva come coagulo di tensioni che favoriscono le presenze centrali (su vari possibili piani, per identificarle, per giocare di rimbalzo proiettivo dalla loro soggettività raffigurata all'ambiente che ne raffigura le percezioni, per dare corpo a impulsi narrativi, ecc.). In altri termini e continuando per comodità ad utilizzare come modello i più consolidati tratti del paesaggio visivo: la nostra storia culturale ha elaborato

il concetto di paesaggio non immediatamente nel momento della sua sperimentazione soggettiva di sguardo che osserva lo spazio circostante, ma a seguito dell'istituzione del paesaggio dipinto come 'sfondo' di raffigurazioni pittoriche: dunque come costruzione ideale e invenzione di spazi 'fittizi' e simili ai fondali teatrali: una narrazione della visione dello spazio più che una diretta percezione dell'ambiente come tale. Come è noto, nell'arte occidentale il contesto che circonda i personaggi posti al centro di un dipinto, sin dalle origini, non è solo un riempitivo, è una specie di specchio in cui allo spettatore si rivelano all'esterno alcuni tratti essenziali di quello che si intende sia il mondo interiore dei personaggi stessi, o alcune risposdenze 'ambientali' della storia di cui essi sono protagonisti. Quando poi, tardivamente, il paesaggio cessò di essere un contorno e divenne il soggetto stesso dei dipinti, divenne il genere 'paesaggio' con o senza figure, il modo della sua reinvenzione da parte dell'artista sposta su di esso il ruolo di centro soggettivo che si proietta sull'ambiente raffigurato: dalla soggettività dei personaggi della scena e dalla loro storia il riflesso passa alla soggettività dell'autore, che peraltro anche 'prima' era ovviamente la vera anima generatrice del mondo interiore e del senso della storia riferiti ai personaggi 'dentro' il quadro. Questa natura originaria del concetto di paesaggio resta essenziale al punto da giustificare l'attaccamento al suo uso in relazione ai suoni nonostante i dubbi e i problemi che la formula 'paesaggio sonoro' può legittimamente e fondatamente suscitare nella sua formulazione contemporaneamente suggestiva e 'naturalistica', se non altro perché il piano dei suoni è difficilmente riassuntivo in un solo approccio di una totalità dell'esperienza paesaggistica: molto più di quanto avvenga con il paesaggio visivo, quello sonoro incorpora necessariamente il tempo, ed è inevitabile che non sia facilmente estraibile dal tempo una fissazione soddisfacente di ciò che si è sperimentato e di ciò che il soggetto ha proiettato sul paesaggio nell'atto della sua percezione sonora. Non è facile, se non nell'ambito della memoria. Dunque, in ogni caso, la forza del concetto di

paesaggio sta nella sua imprescindibile scaturigine soggettiva, ma contemporaneamente anche nella sua impellenza a coinvolgere l' 'esterno', fino all'orizzonte, quella che forzando Spinoza si può chiamare *res extensa*, perché è nel mondo, è il mondo, è la percezione del mondo nella sua 'estensione' e la sua costruzione per mezzo della memoria. Questo termine, 'estensione', è importante per la sua capacità di adattamento a due dimensioni, quella spaziale, ovviamente, ma anche quella temporale. È un termine che si adatta perfettamente ai contenuti evocativi della memoria. Si prenda ad esempio una visione 'a volo d'uccello' di una distesa collinare mossa, con campi coltivati attorno a un complesso edilizio senza tempo; insomma un 'esterno' naturale totalmente plasmato dalla presenza umana, 'storico' quindi, che richiama prepotentemente la visione della campagna fuori le mura dipinta da Lorenzetti nell'*Allegoria del Buon Governo* a Siena: due volte 'storico', dunque. C'è una piena coincidenza tra realtà e sua rappresentazione; tra spazio oggettivo e sua interpretazione / invenzione fantastica; tra spazio e tempo; tra punto di vista 'reale' – da 'belvedere' o da *panopticon* non repressivo e concentratorio alla Foucault, ma anzi liberatorio e sconfinato – e il punto di vista dell'idealità urbana, democratica e illuminata dell'artista, costruito dall'artista per la sua committenza: questa durata nel tempo della capacità descrittiva ed evocativa del paesaggio visto e reinventato, questa stratificazione di rimandi compendia visivamente il senso attribuibile al concetto di 'paesaggio' da usare anche oltre la sua dimensione ambientale di spazio circoscritto e caratterizzato. È costruzione umana realizzata mettendo a profitto l'esperienza che si concentra su alcuni elementi forti del mondo esterno; e la nostra esperienza può anche essere in tutto o in parte elaborata su vissuti, modelli, suggestioni altrui che facciamo nostri; il bello del paesaggio, visivo, ambientale o sonoro che sia, è che ha la stessa importanza sia quando è sottoposto all'attenzione panoramica, da lontano, sia che lo si porti a distanza ravvicinata, sino al dettaglio: ogni particolare sarà sempre una parte del tutto, un elemento che contribuisce alla generalità del paesaggio com-

pllessivo, che lo chiarifica meglio e che a sua volta è interpretabile meglio anche nella sua specificità. E non dobbiamo dimenticare che queste coordinate, tra punto d'osservazione e orizzonte, tra generale e particolare, tra attenzione sconfinata e studio ravvicinato, valgono non solo in termini di spazio ma anche in termini di tempo: termini dell'una e dell'altra prospettiva che si intrecciano indissolubilmente. Possiamo tornare, a tal proposito, a un dettaglio già considerato, piccolo ma significativo: nell'uso linguistico solo recentemente si è stabilmente fissato il termine 'Paesaggio', per indicare la rappresentazione del mondo 'esteso'; prima si diceva 'Paese', si usava cioè lo stesso termine che indica l'appartenenza primaria di ciascuno, oltre che una dimensione ridotta del mondo abitato, un microcosmo antropico.

Ciò detto, torniamo al museo. Non c'è dubbio che alla base della raccolta di Domenico Torta abbia agito una visione del documento come ponte verso il passato: complessivamente i soggetti più direttamente coinvolti sono fortemente implicati nel sogno del recupero di ciò che non c'è più; il museo, in questa prospettiva, è concepito come una sorta di baluardo che è importante poter ancora erigere, contro il cambiamento, contro la disgregazione del tempo e dunque a testimonianza del mondo che fu. A scanso di equivoci, 'baluardo' non significa abolizione del cambiamento, anzi, il sogno ingloba le trasformazioni più rilevanti e le compresenze tra ciò che è 'antico' e la modernità come parti essenziali della sua costruzione. Il tempo passato non è né immobile né unitario: ma esso è comunque ciò che giustifica la ricerca e la voglia di museo: in molti casi, gli strumenti, i repertori, le pratiche e le culture di cui si parla, appartengono davvero al passato (e ribadirlo è una constatazione, non un atteggiamento ideologico) e il senso di una loro persistenza nel mondo contemporaneo sta in questo loro appartenere al passato, in questo venire da lì, da un tempo delle origini. Così come, d'altra parte, la vitalità della tradizione sta nell'invenzione (cioè nell'uso per l'oggi, non nella mummificazione) della tradizione stessa e non soltanto nell'atteggiamento filologico e conservativo. La gran parte della gente

peraltro percepisce tutti i musei in questa chiave, non ne vede altra utilità che questa loro presunta capacità di ergersi a baluardo del mondo scomparso o in via di sparizione, concepita come una grande e insostituibile potenzialità: i musei si guadagnano rispetto e spandono fascinazione in quanto surrogati della macchina del tempo. Il paesaggio sonoro del Museo del paesaggio sonoro è dunque una costruzione temporale, è una dimensione particolare, concentrata in tutti i sensi, prima di tutto quello dell'investimento affettivo, di temporalità culturale, di rimedio per mezzo delle idee e delle emozioni al rischio di perdita. In questa chiave, Torta è Lorenzetti e il suo mondo ri-dipinto e ri-echeggiato nel Museo, la sua Riva, è la sua *Allegoria del Buon Governo* (in fondo ogni slancio affettivo verso il proprio mondo è una piccola Utopia). La sfida da proporre ai fruitori del museo consiste dunque nel tentativo di spingerli ad andare oltre, di portarli oltre l'invito a visitare il museo 'solo' per ripetere un percorso di ricerca, come se dovessero guardarlo ('guardare Domenico') mentre guarda il 'suo' paesaggio e lo costruisce: si tratta invece di guardare le cose per meglio comprendere come siano state inquadrare in una prospettiva culturale, di 'visione del mondo', per riprodurle in modo più alto, che comprende la riflessione, la nostalgia, la padronanza ispirata dei significati, la rifondazione della prospettiva temporale in una prospettiva di senso. Non dunque soltanto o principalmente la condivisione di una nostalgia di un mondo che fu, quanto la comprensione di un sistema di relazioni, di convivenza, di comunicazione, che è frutto di un 'essere nella realtà' e di un 'essere nella storia'; in cui, cioè, citando Roberto Leydi, «non vuol dire che nei vari documenti [...] non emergano riferimenti anche espliciti, o comunque leggibili, a momenti diversi della vicenda socio-economica e storica del territorio, con permanenze arcaiche collocabili anche in età remote, ma tutta questa serie più o meno spessa di stratificazioni si risolve in una significazione comunque contemporanea».

Ecco in che accezione il concetto di 'paesaggio sonoro' esalta il senso del suono nello spazio dell'esperienza umana, come

visione dei suoni nella cultura, dei suoni della cultura. Alcune ‘parole chiave’ emergono ad evidenziare momenti centrali di questa significazione nell’ambito sociale e umano esplorato da Torta: una è la parola ‘ironia’, chiave di tante realizzazioni sonore, specchio di un discorso sul discorso che è di grande profondità e raffinatezza; un’altra è ‘scienza’; un’altra ancora è ‘operosità’. Per questi ultimi due concetti va ricordato che la raccolta del museo non è soltanto una documentazione di uno strumentario semplice, elementare, così commovente perché semplice da interpretare: gli oggetti in sé a volte lo sono sul piano strutturale o su quello funzionale; ma a volte sono complessi da costruire e da usare, e sono complicatissimi da capire. Ma in generale ognuno di questi oggetti deriva – e dunque la rappresenta – da una catena di raffinate attitudini di trasferire nella materia la capacità di produrre suoni in maniera specializzata. I richiami da caccia, ad esempio, che costituiscono una parte consistente di questa raccolta, e vi sono documentati in una maniera davvero encomiabile, rappresentano un’abilità di riproduzione di suoni che per lo scopo preciso per il quale vengono prodotti deve essere il più possibile aderente alla comunicazione sociale e naturale del mondo animale; in termini acustici, devono ricostruire gli spettri armonici, i transitori di attacco, le ricette foniche di un modo di comunicare che appartiene ad altre specie viventi, che deriva da milioni d’anni di evoluzione naturale e di regola non è percepibile come tale dalla nostra capacità uditiva, ma di cui devono fornire la copia funzionale la più fedele possibile. Siamo dunque in presenza di una vera e propria scienza e di una abilissima capacità pratica di mettere in atto meccanismi che riproducano artificialmente pieghe nascoste del mondo sonoro; siano o no gli oggetti semplici o complessi, il mondo culturale che c’è dietro non rappresenta soltanto un passato che ha radici molto lontane; la loro appartenenza alla tradizione orale determina il fatto che li si possa conoscere solo a condizione che essi siano ‘vivi’. Molti di questi strumenti vengono da lontano, alcuni da lontanissimo, tutti i giochi sonori rappresentano una delle più straordinarie rappresentazioni di

un mondo che è così largamente diffuso in quasi tutto il globo da dover essere necessariamente, anche a non voler essere diffusionisti ed evolucionisti, collocato in epoche lontanissime da noi, perché non è altrimenti che gli uomini in Africa, in Europa, in Asia, nelle Americhe, giocino da piccoli con gli stessi suoni prodotti da oggetti analoghi, se non vi fosse al fondo questa profondità temporale. Il museo li documenta come oggetti e non fa ricorso a 'ricostruzioni'; essi sono il risultato della sapienza rilevabile a tu per tu con chi li ha usati da bambino e ha imparato a costruirli e perciò è in grado di costruirli e di mostrare come funzionano: per questo essi sono una parte della nostra contemporaneità. Che è depositata in modo particolarmente denso nella cultura delle persone con cui Torta ha sviluppato la sua ricerca grazie alla loro straordinaria propensione ad esprimersi attraverso il 'fare', ad ingegnarsi nelle pratiche costruttive: è irrobustita da quell'operosità di cui trasuda il territorio, che è contemporaneamente frutto di secoli di lotta per la sopravvivenza e spiccata attitudine al 'gioco', a quella capacità di trarre dal fare lavorativo, dai mestieri, dalle competenze professionali una soddisfazione così fiera e compiaciuta da sfiorare, parafrasando Primo Levi, la felicità terrena possibile in questo mondo.

Un posto importante hanno in questo quadro quegli strumenti, quei modi di suonarli e dunque quelle musiche, appartenenti agli specialisti, a un'élite segnata dal possesso di competenze non comuni, messe al servizio della comunità con caratteristiche di semi-professionismo, di cui più facile forse può apparire l'appartenenza al presente: mi riferisco agli ottoni e ai legni da 'banda', alle fisarmoniche, agli archi. Oggetti e ruoli dunque improntati a forti caratteri di modernità: è il caso del mondo sonoro dei Musicanti, dei fornitori di musica per il ballo, per le feste pubbliche e private, virtuosi e instancabili costruttori di suoni per l'intrattenimento, il godimento estetico, la socializzazione.

Un'altra, dunque, delle caratteristiche di questo paesaggio sonoro è l'intreccio di questa realtà 'moderna' e di quella più 'antica' all'interno di una sorta di unitarietà della visione o 'visionarietà

globale', per cui i musicisti più altamente specializzati (i Musicanti) sono l'altra faccia, anzi, proprio la stessa faccia della competenza sonora del segnale, del richiamo, della parodia degli strumenti più altamente specializzati (si pensi alle zucche che rifanno al meglio ottoni e legni, nelle stesse mani di chi suona trombe, tromboni, clarinetti e basso tuba). Ecco un bel miscuglio di sapienza operosa e di divertita serietà del gioco: il museo deve saper 'documentare' che questa è una terra di gente che ci sa fare, in tante cose, ivi compreso il gioco, che non è meno serio del lavoro (e nel gioco ci sta dentro la festa, ma anche la caccia, il ballo, il gusto di inventare e di sorprendere). Quale lavoro è più gustosamente 'giocato' e contemporaneamente attentissimo al 'saper fare', alla competenza costruttiva raffinata, di quello che porta alla costruzione di uno strumento? E quale 'saper fare' è così in equilibrio tra abilità personale, con la sua inventiva a volte dirompente, e regolazione condivisa di matrice comunitaria, più del lavoro costruttivo di oggetti 'inutili', come sono gli strumenti tradizionali? E, infine, chi può meglio esprimere in ogni gesto che fa la stessa capacità riassuntiva di spazi, di tempi, di memoria e di sentimenti come colui che costruisce un generatore di suoni del Paese, cioè del Paesaggio? Come il campanile, come la voce dei Fini Dicatori, come le ballate e la loro forza unificatrice che connette i repertori domestici con quelli della socialità corale, come la musica dei balli che della socialità sono un 'manifesto', ma anche come il ruolo da un certo momento in poi accaparrato dalla prima comunicazione sonora 'di massa', quella della radio e dei grammofoni. In tutto ciò il 'sogno' e il 'documento' si integrano nel museo.

Il suono non è un'immagine, non trasporta, fissandole, le cose sul piano, fittizio, della visione, affinché se ne intraveda un senso. Il suono circonda le cose di senso, sta dentro il Paese e lo segna in senso unitario, vivendo con esso in un flusso temporale quando lo si attiva (il suono) e ri-vivendo con esso (il Paese) e per esso quando tace, invisibile sempre, inudibile in questa situazione di silenzio, ma presente come forza primaria del meccanismo della memoria.

I suoni di Riva sono i suoni degli uomini di Riva. Sono i suoni della cultura umana, e il museo deve suscitare principalmente l'attenzione all'ascolto e alla produzione dei suoni in chiave culturale; che ha un radicamento preciso, profondo e rivendicato con la cultura musicale popolare; che nel rapporto tra uomini e suoni non metta perciò ai margini la sfera della produzione musicale di più ampia e complessa formalizzazione, quella dei cantori e degli strumentisti professionisti o semi-professionisti: tutt'altro, appunto come Domenico Torta è e ha fatto: in poche parole, e ripetendo il già detto, non si dà appieno una cosa senza l'altra.

Allora, e per concludere, il museo deve poter parlare di:

- (1) suoni che riguardano una dimensione culturale amplissima
- (2) dispositivi sonori ed elementi culturali che hanno un retroterra di grande raffinatezza
- (3) manifestazioni di una parte non eludibile della nostra dimensione contemporanea.

Se si mettono insieme tutti questi aspetti si può ambire a considerare il progetto per la costituzione del Museo del paesaggio sonoro come un'iniziativa che non si limiti a raccogliere alcune preziose eredità e a metterle sotto teca, ma che sia anche in grado di riflettere sull'ambiente sonoro nel quale ci muoviamo, e a rilevare anche quelle parti che lo stesso Murray Schafer aveva già indicato come appartenenti alla parte negativa del paesaggio sonoro, quella dell'inquinamento acustico, da lui indicata come *low-fi*, in contrapposizione all' 'alta fedeltà' dei paesaggi sonori originari ed equilibrati: oggi si sa che la nostra stessa idea di costruzione di nuova musica deve fare i conti con l'esperienza quotidiana della pervasività di ogni genere di suoni; viviamo in un'epoca nella quale non è più discriminabile una parte dell'apparato sonoro espresso dalla società come manifestazione soltanto di rumore molesto, che non può essere colto solo come impedimento, come forza negativa: di ogni manifestazione sonora del nostro tempo si dovrebbe saper rilevare il rispettivo grado di rappresentatività di un modo preciso di organizzare la

società; sono tutti effetti della nostra presenza al mondo, e la nostra presenza al mondo ha bisogno inevitabilmente del suono come veicolo di riconoscimento e di comunicazione fattiva del nostro 'sé'. Ogni progetto di 'riforma' in termini nuovi sia della sonosfera, del paesaggio sonoro *hi-fi* o *low-fi* che sia, che della riqualificazione dei suoni, nonché della stessa sperimentazione della potenzialità dei suoni in campo musicale in senso stretto, deve muovere da questa consapevolezza; a partire dalla quale il museo non si limiterà a segnalare che qui c'è una ricchezza da conoscere, costituita da una cultura così ben organica e da una documentazione così ricca; il museo saprà anche attingere ad un senso ulteriore, un senso che ponga tutto ciò, a partire dalla dimensione locale, in una prospettiva universale.

L'ulteriore messaggio che dovrebbe partire da un museo così concepito dovrebbe essere innanzitutto quello della proposta di un modello: se questa ricerca è stata possibile a Riva presso Chieri, può essere possibile in molti altri luoghi; ne può scaturire una moltiplicazione di effetti di documentazione e di conoscenza, un incremento della ricchezza del patrimonio di informazioni e riflessioni sulla concreta condizione dell'odierna vita sociale che forse non è possibile nemmeno prevedere: tutto questo può contribuire a dare apporti significativi non soltanto al piacere culturale o allo studio specialistico, ma alla generale capacità di vivere 'meglio' all'interno di un mondo che produce incessantemente suoni; può fornire indicazioni, anche contraddittorie, fossero pure in forma di domande a cui non si può dare risposta, sui problemi che stanno di fronte a noi come appartenenti ad una società, che ha al suo interno tanti modi diversi di organizzarsi, ognuno dotato di una sua dignità e di una sua 'risonanza'; può promuovere diverse progettualità indirizzate verso contributi nuovi – non soltanto sul piano emotivo, non soltanto sul piano del piacere estetico, che pure sono fattori fondamentali dell'esistenza, soprattutto in una situazione in cui la comunicazione è afflitta da correnti unilaterali e spesso banalizzanti – allo sforzo fondamentale di comprensione di chi siamo e dove stiamo andando. Un museo che potesse dare

un contributo in questa direzione meriterebbe di chiamarsi tale fino in fondo e potrebbe proporsi non solo nella sua originaria e comunque irrinunciabile dimensione specialistica, locale, ancorché brillante e suggestiva, ma anche con una capacità di proposta generale di alto profilo di fronte alla collettività intera, al mondo della cultura e delle aggregazioni sociali della contemporaneità, anche al di là dei confini regionali e dei confini nazionali.

Appendice. Il museo come sede di ricerca scientifica

Il rapporto con la contemporaneità è anche alla base della possibilità del museo di agire come centro propulsivo della ricerca, come istituzione scientifica collaborante con l'Università, che può proporsi di approfondire ed estendere il lavoro già fatto e di 'esportarlo', per i suoi risultati ma soprattutto per la sua capacità (che va conquistata) di agire da modello, in un altrove che potenzialmente potrebbe non avere limiti, ma che intanto è certamente individuabile nel medio periodo nell'interezza del territorio regionale, con le sue straordinarie caratteristiche geografiche e culturali contemporaneamente di grande varietà e di forte unitarietà.

Un primo, grande compito dovrebbe essere quello di promuovere la raccolta dei dati che documentino, area per area, i tanti paesaggi sonori distribuiti negli spazi geografici regionali, in continua trasformazione ciclica (stagionale – quotidiana) e lineare (dal passato al presente) in relazione al tempo, agli sviluppi delle attività umane e dell'ambiente naturale e antropico nel suo insieme, alle tradizioni e alle 'identità'. Un ritratto 'partecipato', non solo una banca dati, del paesaggio sonoro del territorio complessivo del Piemonte costituirebbe un patrimonio di civiltà e di autoconsapevolezza, nonché un capitale di informazioni e di nuove prospettive sulla realtà, su cui riflettere per progettare, che si porrebbe come un modello di fortissima originalità e di impareggiabile utilità culturale di fronte a chiunque, sia sul piano nazionale che su quello internazionale. Un lavoro di tale ambizione che sapesse poi proporsi anche come un'opera d'arte,

oltre che come thesaurus di documenti, quale aspira a proporsi il Museo del paesaggio sonoro di Riva, potrebbe acquisire sul piano educativo e culturale un'ulteriore ricchezza in favore di tutti coloro che sono immersi nei suoni e non sono stati ancora messi in condizione di coglierne le potenzialità comunicative e formative.

Quale secondo compito, più specialistico, gli obiettivi che l'attuale stato del lavoro scientifico attorno all'esperienza di Riva ha reso attuali sono, in modo schematico, i seguenti:

A) Studio dei gradi di concentrazione e diluizione della sonosfera in relazione al comportamento umano: in particolare indagine sulla festa e il rito come momenti di massima concentrazione, in cui una precisa e formalizzata produzione sonora assume un valore totalizzante e unificante, pur nelle molteplici compresenze di sorgenti sonore al suo interno: il paesaggio sonoro della festa e del rito occupa tutto lo spazio e concentra il tempo in una dimensione dinamica di compresenza / attualizzazione della tradizione e della memoria; la sonosfera festiva è unica e peculiare, 'identitaria'; ma è anche spesso disponibile, per la sua stessa alta specializzazione e per il potere modellizzante che scaturisce dall'esperienza, a consentire travasi che riconnettono molteplici realtà separate dal calendario o dalla funzione o dalla percezione dei fruitori: carnevali e tifoserie, manifestazioni religiose e feste profane, ecc. Nella sonosfera festiva trova espressione la produzione specializzata e professionale del suono, che diventa 'musica' nella più stretta accezione; ma questa musica è contemporaneamente e pur sempre 'segnale' plurisimbolico e metafunzionale. I balli e la musica strumentale a loro destinata sono la parte più significativa di molte feste, almeno quanto lo sono, in altri contesti festivi, la processione, il corteo, le traslazioni cerimoniali: corpi in movimento regolati dalla musica e produttori di senso in relazione ai suoni. L'intreccio indissolubile tra ambiente e presenza umana, l'antropizzazione della sonosfera che ha inizio dalla percezione del suono naturale, che è percezione culturale e dunque fa del suono 'naturale' un prodotto culturalmente deter-

minato, trova nel paesaggio sonoro della festa la sua più densa e determinata configurazione in senso antropico.

Da qui, come polo estremo, si possono dipartire le varie tappe di un percorso nel quale quell'intreccio si caratterizza con diverse modalità di interrelazione, di intenzionalità del soggetto, di 'resistenza' o impermeabilità relativa dell'ambiente, di cui, esemplificando, si possono indicare alcune fisionomie più facilmente individuabili, che sono quelle del lavoro, del gioco infantile, di attività che assommano caratteristiche di lavoro e gioco, come la caccia, lo sport, ecc.

Ma all'estremo opposto della concentrazione ci sta la diluizione: quella dei momenti ordinari, non festivi, i momenti in cui si forma e si ripropone la competenza dei suoni, la capacità costruttiva degli strumenti, la sensibilità e il gusto permanenti da cui derivano i segnali, i modelli sonori, i tratti cerimoniali o utilitari dell'apparato sonoro. In cui si formano i nuclei fondamentali della soggettività comunitaria, quell'ironia, quella serietà, quell'operosità di cui sopra.

B) Studio del rapporto tra corpo, suono e ambiente. Nella festa si manifesta anche un'ulteriore peculiare interrelazione: il ballo è l'occasione in cui alcuni corpi si muovono come se fossero culturalmente trascinati dal suono, e sono quelli dei ballerini che trasformano suono e ritmo in vitalità corporea abile, esercitata e sapiente, ma nello stesso tempo 'dominata' dalla musica; altri soggetti compiono movimenti altrettanto e forse più specializzati, sapienti e regolamentati, che dominano in forma strettissima apparati materiali per la produzione dei suoni (gli strumenti musicali): sono gli strumentisti, che sanno la tradizione, la attualizzano, la rivivono in forme e comportamenti codificati ciascuno dei quali è segnale di una precisa idea potenzialmente conservata, la memoria, e segnale intersoggettivo indirizzato ai danzatori affinché essi si facciano agire dalla musica come sanno e come devono. Tutto all'interno di una trama più generale, di natura estetica, simbolica, propositiva di identità, di produzione e interpretazione

dei suoni che è condivisa anche dagli altri soggetti ‘fermi’, dagli spettatori, dalla collettività. Tutto in precisa relazione, per lo più ‘positiva’ ma anche a volte negativa, con l’ambiente; di certo in relazione diretta con l’ambiente sonoro di lungo periodo, con i tratti ‘permanenti’ se è lecito usare una tale definizione, con il paesaggio sonoro dei luoghi e delle storie locali, con lo ‘spirito’ dei luoghi. In questa prospettiva anche l’uso culturale del corpo, degli abiti, delle dinamiche comportamentali, assumono un interesse particolare, che si connota peculiarmente in relazione alle espressioni sonore e si intreccia con il teatro, con quello formalizzato della scena specializzata non meno che con il teatro della scena quotidiana, delle relazioni intersoggettive di gruppo o individuali.

Mutatis mutandis, anche la pratica musicale del canto polivocale, soprattutto nelle sue manifestazioni pubbliche, è leggibile in questa chiave di relazione, tra corpo, suono e ambiente. Persino le forme più ‘private’ di canto monodico, quelle dell’intrattenimento personale o della sfera domestica, hanno a che fare con una prospettiva di lettura della sonosfera, generale e particolare, e non solo per la loro genesi o discendenza da forme passate di più larga fruizione pubblica o per la loro dipendenza e influenza da e verso le forme sonore collettive tipiche di uno ‘stile’ tradizionale presente in un territorio dato: ma anche perché vi si trovano meccanismi di elaborazione del suono, di uso della voce, di espressione della presenza in termini sonori, di ‘messaggio’ sonoro o di ‘segnale’ emotivo che si intrecciano con le ‘isoipse’ comunicative e acustiche del più vasto paesaggio e contribuiscono a formarle o a contraddirle, a volte, in modo pur sempre referenziale e non arbitrario.

C) Le relazioni tra corpo, suono e ambiente, le specifiche formalizzazioni dei comportamenti, i codici spesso ricorrenti che trapassano le occasioni identificate per riproporsi con modalità astratte o figurative in diversi contesti, costituiscono un capitolo essenziale per indagare sui paesaggi sonori in dipendenza dalla

presenza umana, in prospettiva più marcatamente antropologica ed etnomusicologica di quanto siano abituati a fare coloro che si occupano di *sound design* o di *soundscape*s secondo le tendenze correnti.

D) Le relazioni tra musica e segnale costituiscono un altro capitolo fondamentale dell'impostazione concettuale e metodologica della ricerca: musiche cerimoniali, quali quelle di matrice militare (pifferi e tamburi) o civili (le bande, ad esempio), da una parte, e quelle sui richiami o gli spauracchi per animali, l'uso accorto in chiave grottesca, satirica, derisoria dei suoni, la 'proiezione' nel mondo naturale, in primis versus gli animali (campanelli e campanacci per bovini, ovini e caprini), di suoni di dominio, di esorcismo, di marcatura territoriale e di 'specie' veicolati da ordigni specifici, sono patrimonio prezioso da mettere a frutto per riflessioni se possibile ancora più generalizzate che riguardano i significati della musica non meno che la più precisa definizione degli spazi sonori e della loro interpretazione.

CRISTINA GHIRARDINI

IL PAESAGGIO SONORO DEL
MUSEO DEL PAESAGGIO SONORO
DI RIVA PRESSO CHIERI

L'incontro con Domenico Torta e la nascita del museo

Il progetto del Museo del paesaggio sonoro nasce tra il 2004 e il 2005. Ripercorrerne la nascita dopo più di 15 anni e nella situazione attuale, in cui per entrare in un museo è necessario un lasciapassare, fa correre il rischio di non riuscire a trovare la giusta via di mezzo tra il senso di perdita, di cui il museo è espressione, e un'apertura al possibile, forse non più immaginabile nei termini in cui si la intravedeva all'epoca. Proverò tuttavia a riallacciare i fili di quell'esperienza, auspicando che un lettore di un futuro non troppo lontano possa farla propria in una nuova comunità in cui le restrizioni e le tessere verdi, imposte a musei, biblioteche, cinema, teatri, scuole ed università, prima ancora di essere applicate al mondo del lavoro in generale, saranno un cattivo ricordo del passato.

Nell'estate del 2004, quando Febo Guizzi era professore di Etnomusicologia all'Università di Torino, il collezionista di pianoforti Auro Artom segnalò ad Annarita Colturato, ricercatrice presso la medesima università, la presenza a Riva presso Chieri di una straordinaria raccolta di strumenti musicali e oggetti sonori. Nell'estate di quell'anno, forse dopo alcuni mesi dalla prima segnalazione, Guizzi, Annarita Colturato ed io (all'epoca dottoranda all'Università di Torino) decidemmo di andare a vedere la collezione e a conoscere Domenico Torta.

Ci trovammo di fronte a qualcosa che non ci aspettavamo: un lavoro di raccolta straordinario che, oltre agli strumenti della musica da ballo che forse potevamo già immaginare, presentava decine di dispositivi sonori di ogni genere, legati al gioco, alla caccia, agli strepiti della Settimana santa, alle tecniche dei campanari, a quello che abbiamo poi finito per chiamare la ‘parodia’ della musica. Tra questi ultimi, alcune varianti degli strumenti monocordi assimilabili agli archi musicali o alle cetre a bastone detti *torototèla*, i mirliton idiofonici realizzati con calotte di zucca che all’epoca sembravano essere sopravvissuti solo a Fubine (Alessandria) e altri oggetti nati non per fare musica, ma inclusi ingegnosamente nella pratica musicale.

Guizzi si trovava dunque di fronte una collezione nata completamente al di fuori degli studi etno-organologici italiani di cui era stato uno dei fondatori, ma che riprendeva quell’idea non gerarchica di strumento musicale che lui stesso aveva promosso e che gli aveva sollecitato una riflessione in termini di ‘oggetti sonori’. Nella sua definizione di strumento musicale, infatti, Guizzi non poneva l’accento sulle caratteristiche dell’oggetto produttore di suono o sul ‘repertorio’ per il quale è destinato, ma piuttosto sulla relazione tra un’intenzione progettuale (umana) e la potenzialità sonora di un oggetto, il quale può essere impiegato per finalità acustiche anche solo in modo occasionale ed estemporaneo.¹ Questo dunque gli permetteva di includere nell’orizzonte dello strumento musicale non solo gli oggetti nati per produrre suono permanentemente, in funzione di una pratica artistica consolidatasi nel tempo, ma anche materiali (per esempio i pezzi di ardesia percossi l’uno contro l’altro e che quindi diventano castagnette) o oggetti (per esempio i cucchiari o i cavicchi di legno per fare i covoni di grano) che vengono solo temporaneamente rifunzionaliz-

¹ Cfr. F. Guizzi, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, LIM, Lucca 2002, pp. 335-336, ma le definizioni di strumento musicale e di oggetto sonoro interessano tutto il cap. XII, intitolato *Il concetto di strumento musicale*, pp. 335-346.

zati all'interno della pratica musicale. Inoltre, una tale accezione di strumento musicale permette di prendere in esame gli oggetti destinati alle pratiche sonore più ampie, dunque, come avviene nella raccolta di Domenico Torta, includendo prassi non comunemente qualificate come 'musicali' come la caccia, il gioco, l'invio di segnali sonori, gli strepiti.²

La raccolta tuttavia aveva ai suoi occhi un altro elemento di interesse: benché fosse ricca di dispositivi sonori che possono senza esitazione essere qualificati come 'arcaici', essa era di costituzione molto recente e raccoglieva infatti oggetti realizzati pochi anni prima da persone per le quali era parte della vita quotidiana costruirli ed utilizzarli. Ben presto infatti ci rendemmo conto che, anche se ormai erano cambiate in modo irreversibile le condizioni di vita che ne prevedevano un uso quotidiano, in qualche modo quegli strumenti continuavano a vivere nella scrittura del compositore Domenico Torta, nelle attività dei Musicanti di Riva presso Chieri e nella didattica che Torta proponeva quale insegnante di musica nelle scuole medie, prima a Riva presso Chieri e poi a Chieri.

² La tradizione organologica italiana che si è consolidata a contatto con l'etnomusicologia sin dai primissimi anni Ottanta ha sviluppato in modo particolare quell'apertura alla varietà dei dispositivi sonori che era già alla base delle prime tassonomie e in particolare della classificazione Hornbostel-Sachs. Non a caso la riflessione sulla terminologia e sulla classificazione caratterizza i lavori di Guizzi sin dall'epoca della mostra che ha dato il titolo al suo volume del 2002, anch'essa costituita da una varietà di oggetti produttori di suono che non rispondono esclusivamente a finalità prettamente musicali (il catalogo della mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia* si trova in appendice a R. Leydi - F. Guizzi [a cura di], *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 307-344) e proprio una revisione della classificazione Hornbostel-Sachs è l'ultimo dei lavori che Guizzi ha potuto portare a termine prima della morte prematura (E.M. von Hornbostel - C. Sachs - F. Guizzi, *Sistemática degli strumenti musicali*, in C. Ghirardini [a cura di], *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a Century Later*, Fondazione Levi, Venezia 2020, pp. 281-541). Nell'ambito della stessa 'scuola' si è sviluppata anche la riflessione di Vincenzo La Vena sugli 'strumenti minori' (V. La Vena, *Strumenti giocattolo e strumenti da suono a Terranuova da Sibari*, Rubbettino, Soveria Mannelli - Messina 1996).

Nell'inverno del 2004, insieme a Torta e a Guizzi, noi, studenti e dottorandi dell'Università di Torino, abbiamo cominciato a fare delle interviste alle persone che avevano fornito a Torta alcuni degli strumenti musicali e oggetti sonori presenti nella sua raccolta, o che ne conoscevano l'uso, e cominciammo a pensare ad un primo allestimento di un museo nell'ultimo piano di Palazzo Grosso, dove ha sede il Comune di Riva presso Chieri. Alcuni degli amici più vicini a Torta si erano infatti resi disponibili a collaborare per adattare una parte dell'ultimo piano del palazzo a esposizione, sebbene un'esposizione ottenuta con mezzi amatoriali. La possibilità di accedere a Palazzo Grosso a qualunque ora del giorno e della notte, quale era quella a noi accordata dal sindaco di Riva presso Chieri in virtù della fiducia nei confronti di Domenico Torta, realizzando pienamente l'idea di 'cosa pubblica', è diventata quasi un lontano ricordo del passato, dato che oggi l'accesso dei cittadini e visitatori agli edifici pubblici è sottoposto alle restrizioni imposte dal protrarsi di uno stato d'emergenza che non ha più alcuna delle ragioni sanitarie che ne avevano decretato la dichiarazione a gennaio 2020. Non è questo un dato secondario per un museo che ha finito per assumere nella propria denominazione un'idea di 'paesaggio sonoro': la fiducia accordata a Torta, e il merito a lui riconosciuto quale figura di riferimento per la comunità, sono stati elementi chiave per far emergere un senso del luogo e delle relazioni che sono alla base di quel paesaggio a cui il museo è dedicato.

L'esposizione che si può visitare oggi, tuttavia, non è quella amatoriale e 'autogestita' inaugurata nel giugno 2005, ma è frutto dell'importante intervento di recupero dell'ultimo piano del palazzo e del riallestimento del museo realizzato nel 2011 dal Comune di Riva presso Chieri insieme alla Regione Piemonte, in occasione del centenario dell'Unità d'Italia, secondo un progetto dello stesso Domenico Torta e di Guido Raschieri.

L'apertura pubblica del museo rinnovato ha sancito l'istituzionalizzazione dell'iniziativa nata dalla passione di Domenico Torta e condivisa con noi. Un'istituzionalizzazione che ha inserito il

museo nei circuiti culturali della Regione Piemonte e ha avviato visite guidate e laboratori, rivolti soprattutto ai ragazzi, realizzati da una ditta esterna che ha risolto in maniera eccellente la necessità del Comune di mantenere aperto il museo una volta istituito. Lo stesso processo di istituzionalizzazione, tuttavia, ha reso marginale quella spinta passionale che aveva portato ad una nuova fase di ricerca sul campo – nuova perché posteriore al lavoro svolto autonomamente da Torta e perché condotta in collaborazione con l'Università di Torino – e ad una riflessione sui concetti di fondo del museo. Venendo a prevalere un'idea di museo come luogo di accoglienza dei visitatori, privo tuttavia di una direzione e di personale, la prosecuzione della ricerca avviata nel processo di fondazione del museo è avvenuta solo nella misura in cui sia stato possibile accedere a finanziamenti specifici, eccezionali rispetto alla vita ordinaria del Museo del paesaggio sonoro.³

Perché 'paesaggio sonoro'?

Da quanto espresso fin qui, se è evidente la relazione fra la collezione di Torta e il contesto di Riva presso Chieri, potrebbe non essere chiara la ragione per cui si è scelto di legare il museo

³ I progetti realizzati, in realtà, sono stati più di uno; si segnalano in particolare la serie di concerti e seminari *I suoni delle stagioni*, a cura di Guido Raschieri, nel 2017, e il progetto *Sound Archives and Musical Instruments Collections*, diretto da Ilario Meandri all'Università di Torino tra il 2017 e il 2019, che ha portato alla realizzazione di un catalogo multimediale di una parte degli strumenti del museo (accessibile qui: <https://dati-mps.synapta.io/?q=&start=1>) e alla pubblicazione del volume *open access I. Meandri - C. Ghirardini* (a cura di), *SAMIC. Sound Archives and Musical Instruments Collections*, LIM, Lucca 2020 (https://www.lim.it/it/pdf-lim/5787-samic-sound-archives-and-musical-instruments-collections-9788855430173.html#/1-tipo_prodotto-pdf_lim). Nel 2020 inoltre sono usciti la guida del museo (G. Raschieri, *Il Museo del paesaggio sonoro*, EdiTo, Riva presso Chieri 2020) e un importante volume di Domenico Torta sulle pratiche improvvisative delle formazioni per la musica da ballo in Piemonte (D. Torta, *Ij brandò. Mùsica - Mùsiche - Musicant*, con un saggio introduttivo di G. Raschieri, EdiTo, Riva presso Chieri 2020).

al concetto di ‘paesaggio sonoro’, che all’epoca (e forse ancora oggi) si associava prevalentemente a modalità di creazione di opere musicali basate su registrazioni ambientali. Per provare a spiegarlo, desidero riflettere su alcuni passi di un testo di Febo Guizzi del 2007 ora pubblicato in questo volume.

Il nome ‘Museo del paesaggio sonoro’ deriva evidentemente dal World Soundscape Project di Raymond Murray Schafer e in particolare dal libro che ne risultò e che uscì in Italia col titolo *Il paesaggio sonoro*.⁴ All’epoca lo stavamo rileggendo, stimolati dallo stesso Guizzi a ragionare sullo spazio sonoro anche in relazione ad altri progetti di ricerca. Era infatti l’epoca in cui Guizzi, insieme a Guido Raschieri, Ilario Meandri e ad altri studenti e dottorandi dell’Università di Torino, aveva avviato le ricerche sui carnevali, specialmente quello di Ivrea,⁵ ma era anche l’epoca in cui si leggeva in Italia, sebbene con vent’anni di ritardo, *Sound and Sentiment* di Steven Feld⁶ e si era portati dunque a riflettere sulla musica non solo in termini di suono umanamente organizzato (secondo la famosa definizione di John Blacking),⁷ ma anche in relazione con gli altri viventi, con lo spazio e con le cose. La musica era dunque vista come il risultato non solo di intenzionalità artistiche individuali, o di gruppi, ma anche come un’apertura sonora all’intersoggettività, che si avvale delle risposte acustiche degli ambienti e che si pone in relazione non solo a contesti sociali, ma anche ai viventi non umani. Nel nostro caso particolare,

⁴ R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro* (*The Tuning of the World*, 1977), trad. it. di N. Ala, Ricordi - LIM, Milano - Lucca 1985.

⁵ Si tratta della ricerca che ha portato alla realizzazione del volume F. Guizzi - I. Meandri - G. Raschieri - N. Staiti, *Pifferi e tamburi. Musiche e suoni del Carnevale di Ivrea*, LIM, Lucca 2006 e, alcuni anni dopo, F. Guizzi (a cura di), *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazione di sé*, LIM, Lucca 2013.

⁶ S. Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982.

⁷ J. Blacking, *Com’è musicale l’uomo?* (*How Musical is Man?*, 1973) a cura di F. Giannattasio, trad. it. di D. Cacciapaglia, Ricordi - LIM, Milano - Lucca 1986, p. 33.

inoltre, la pratica musicale era oggetto di riflessione nei suoi rapporti con un pensiero linguistico che rielaborava costantemente il mito e il senso del sacro.

Le parole di Guizzi con cui si apre lo scritto sopra citato tentano una definizione di paesaggio sonoro inteso come costruzione culturale dello spazio uditivo, non staccato tuttavia dall'accezione visiva di 'paesaggio' e dall'idea stessa di 'paese':⁸

Che cos'è il 'paesaggio sonoro'? Il paesaggio come tutti sappiamo è l'aspetto di ciò che abbiamo di fronte, di ciò che abbiamo intorno, è lo spazio all'interno del quale ci si muove, spazio definito da coordinate che non hanno in prima istanza carattere individuale, ma è lo spazio che circonda un gruppo, una comunità, è una proiezione della cultura di un gruppo umano.

Il paesaggio che si vede con lo sguardo, anche quello naturale, è costruzione dell'uomo; lo è perché la natura viene modificata dal tempo, dal lavoro, dalle necessità anche drammatiche di far fronte alle esigenze della vita; ma il paesaggio è anche la proiezione di una visione ideale; è nel suo complesso il risultato di compromessi tra intenzioni contrastanti, tra le necessità della sopravvivenza e la volontà di dare al mondo un'impronta che sia familiare, che sia riconosciuta, che sia rassicurante: il termine altro non è se non l'equivalente di una sorta di 'manipolazione realizzata' del concetto di 'paese'.⁹

Il fatto che Guizzi parli in termini di «proiezione di una visione ideale del paesaggio» potrebbe far pensare che non tenesse conto dell'idea di 'terzo paesaggio' che Gilles Clément aveva teorizzato qualche anno prima.¹⁰ A posteriori credo che Guizzi non avrebbe avuto alcuna preclusione a comprendere nella sua teoriz-

⁸ Sulla natura 'scopica' del concetto di *soundscape* si sofferma Tim Ingold nelle sue quattro obiezioni all'uso di questo termine in T. Ingold, *Four Objections to the Concept of Soundscape*, in *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London - New York 2011, pp. 136-139. Ingold suggerisce di affrontare il paesaggio non in termini di sensi specifici, ma piuttosto di esperienza, valorizzando l'atto di immergersi in un 'mezzo', in un ambiente, piuttosto che trasformare il paesaggio (percepito attraverso il suono o la luce e i sensi dell'udito e della vista) in oggetto.

⁹ F. Guizzi, *Per un museo del paesaggio sonoro*, in questo volume, p. 236.

¹⁰ Cfr. G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio (Le tiers paysage)*, 2004, Quodlibet, Macerata 2005.

zazione l'idea di 'terzo paesaggio' e la visione post-antropocentrica che sorregge l'idea di giardino planetario di Gilles Clément. Forse (ma questa è una riflessione marginale che propongo oggi, a distanza di tanti anni dall'epoca in cui cominciammo a ragionare sul Museo del paesaggio sonoro) il lavoro di Domenico Torta è a suo modo una forma di terzo paesaggio, di spazio dove la diversità musicale ha trovato rifugio dalle spinte di omologazione culturale, e il lavoro di Torta può essere interpretato in parallelo all'impegno auspicato da Gilles Clément per mantenere in vita le aree abbandonate, rimaste a margine della standardizzazione delle pratiche antropiche. Nel Museo del paesaggio sonoro e nelle attività di Domenico Torta si è infatti concentrata la diversità musicale cacciata da altri ecosistemi, e il suo lavoro ha in qualche modo perseguito l'elaborazione di un inconscio musicale comunitario, che rimane dietro al concetto di paesaggio sonoro su cui si basa sia la musica costruita a partire dal *soundscape recording* sia, più in generale, le pratiche musicali del presente.

Guizzi riconosce a Murray Schafer il merito di aver posto l'attenzione ad un'idea di paesaggio che non sia ancorata al senso della vista ma che presti attenzione alle «relazioni che si percepiscono attraverso l'udito». Se il paesaggio dal punto di vista visivo implica un 'punto di vista', Guizzi ci invita a riflettere sul 'punto di ascolto', riconoscendo che forse, più spesso di quanto possa accadere con la vista, quando si tratta di ascoltare è facile che ci si affidi a qualcuno che sappia «dilatare al massimo la sua sensibilità» e farsi da guida per coloro che accettano di 'aderire' al suo paesaggio sonoro.

Il paesaggio sonoro è dunque la *visione* unitaria dello spazio come luogo dell'esperienza sonora; l'esperienza del soggetto che individua, sceglie e ricompone i suoni come espressione del mondo. Ogni soggetto costruisce un suo punto di 'vista' (o meglio punto di 'ascolto') sul mondo sonoro, quindi costruisce un'idea di proprio paesaggio sonoro. Qualcuno, individuo o gruppo che sia, lo fa in modo straordinario, o perché è capace di un'egemonia sui suoni collettivi, o perché dilata al massimo la sua sensibilità, sapendovi includere un senso che 'risuona' anche per gli altri e che gli altri accettano con ammirazione e quasi

con gratitudine, perché si offre loro una prospettiva totale di cui non si sentivano capaci, e per questo ‘aderiscono’ alla proposta altrui (ci sono paesaggi sonori ‘di adesione’).¹¹

Nel nostro caso, è quasi superfluo dirlo, abbiamo aderito al paesaggio sonoro di Domenico Torta, ci siamo affidati a lui: è stato Torta ad indicarci il punto di ascolto a Riva presso Chieri, attraverso gli strumenti musicali e oggetti sonori da lui raccolti e attraverso le sue relazioni personali e la sua attività di musicista. L’ha fatto certamente grazie alla sensibilità acquisita nella sua doppia veste di musicista tradizionale e di compositore con un percorso accademico, ma anche in quanto erede di una tradizione familiare di ingegnosi costruttori e utilizzatori della voce e di dispositivi sonori di vario tipo che proveniva dalla madre, Giuseppina Tamagnone (1925-2015). Ha potuto indicarci quel particolare punto di ascolto a cui si accede in primo luogo attraverso le relazioni con gli individui e attraverso gli oggetti, in un momento in cui si rischiava di non riuscire più ad ascoltare le voci e i suoni a cui quelle persone e quegli strumenti potevano dare vita.

Secondo l’insegnamento di Febo Guizzi l’organologia, e specialmente quella condotta in ambito etnomusicologico, non è solo uno studio degli oggetti ma, come si è già detto, è soprattutto uno studio delle relazioni che quegli oggetti consentono di riconoscere. Con l’aiuto di Torta, dagli oggetti è stato possibile partire per considerazioni non solo sul loro uso nella vita comunitaria di Riva presso Chieri, ma anche sui nomi dialettali impiegati, spesso fonosimbolici o onomatopeici, e più in generale sul pensiero linguistico che consente di attribuire un senso alle varie attività documentate. Guizzi in alcune pagine dello scritto sopra citato parla di ironia, scienza ed operosità, come ‘parole chiave’ che «emergono ad evidenziare momenti centrali d[ella] significazione nell’ambito sociale e umano esplorato da Torta». ¹² Due concetti che emergeranno nelle pagine di questo volume dal

¹¹ F. Guizzi, *Per un museo del paesaggio sonoro*, in questo volume, p. 237.

¹² Ivi, p. 244.

dialogo tra Guido Raschieri e Domenico Torta dedicato alla *Sinfonia del mondo*,¹³ e che ricorrono nelle sale del museo, sono la dimensione caotica, aggressiva, ma allo stesso tempo generativa dell'*antimusica* e la parodia della pratica musicale. *Antimusica* è un termine coniato da Febo Guizzi per definire il caos sonoro carnevalesco e derisorio dello *charivari* e il rovesciamento intenzionale che viene messo in atto nei giorni dal Giovedì al Sabato santo, quando prima del Concilio Vaticano II 'si legavano le campane', cioè le campane tacevano, venendo sostituite dalle segnalazioni prodotte dagli strumenti 'delle tenebre', ai quali si riservava anche una più specifica funzione di produzione di caos sonoro in certi momenti della liturgia.

Questa [l'*antimusica*] infatti si basa su strepiti rituali eseguiti all'interno di un complesso di manifestazioni, anche molto diverse tra loro, ma che hanno in comune il fatto di essere tutte, in ultima analisi, riconducibili all'allestimento di una sfida suscitata da fenomeni di 'squilibrio' (cosmico, vitale, stagionale, sociale, etico, religioso, ecc.): tale complesso di riti comprende lo *charivari* (o *scampanata*, o, altrimenti detto: è la gazzarra per le nozze dei vedovi, o tra fidanzati di età molto diversa), alcuni momenti dei carnevali, il 'tratto marzo' o il 'richiamo dell'erba', l'esorcismo delle eclissi, le Befanate, il Triduo della Settimana Santa, ecc., in cui l'elemento espressivo fondamentale affidato al fracasso è quello della derisione, che a sua volta può esprimersi in forme molto diversificate, tra cui spicca quella della sostituzione di un elemento 'normale' con un altro che ne costituisce il surrogato beffardo o negativo.¹⁴

La parodia della musica avviene quando si imita il suono di strumenti musicali con altri oggetti sonori. È il caso, per esempio, della pratica di raschiare una tavola di legno cosparsa di cenere con il manico di una scopa per imitare il suono del bassotuba, oppure quella di imitare un piccolo complesso bandistico con degli alteratori della voce realizzati con calotte di zucca. Ingrediente essenziale della parodia della musica è una forma di teatralità che consenta di evocare tecniche performative della musica d'arte

¹³ In questo volume, pp. 277-298.

¹⁴ F. Guizzi, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, pp. 344-345.

anche quando il risultato sonoro ne è lontanissimo, talora ottenuto tuttavia con tecniche non meno interessanti di quelle imitate in modo quasi caricaturale. Esempi sono l'accompagnamento ritmico con la *frùia*, un bastone di legno corrugato a cui sono incernierati dei sonagli, che viene appoggiato a una spalla e raschiato con un altro tenuto con l'altro braccio, imitando vagamente la posizione in cui si suona il violino. Altri esempi sono le sequenze ritmiche realizzate percuotendo il manico di un rastrello, le bottiglie contenenti varie quantità di liquido e dunque intonate e usate come percussioni o flauti, le raffinate tecniche esecutive messe in atto sul *torototèla*: tutte messe in atto nella musica praticata e composta da Domenico Torta per i Musicanti di Riva presso Chieri. Il *torototèla*, inoltre, pur essendo documentato a Riva presso Chieri e in Piemonte come strumento grottesco dei musicisti girovaghi, è stato oggetto di rielaborazione e reinvenzione da parte di Torta insieme agli studenti della scuola media di Riva presso Chieri e dei Musicanti, che ne hanno messo a punto una versione più complessa, munita di tastiera, di ponticello e di valvola per controllare l'aria della vescica, in modo da farne uno strumento più stabile e adatto a varie tecniche esecutive.

Mentre il paesaggio dal punto di vista visivo si coglie con uno sguardo da lontano e ampio, panoramico, nel nostro caso, forse giustificati dal fatto che con l'udito in genere si percorrono distanze inferiori, l'attenzione è stata focalizzata su un territorio specifico, quello di Riva presso Chieri. Se, come suggerisce Guizzi nelle prime righe del suo progetto sul museo, in pittura il paesaggio nasce come sfondo,¹⁵ noi invece siamo andati a cercare

¹⁵ «[...] la nostra storia culturale ha elaborato il concetto di paesaggio non immediatamente nel momento della sua sperimentazione soggettiva di sguardo che osserva lo spazio circostante, ma a seguito dell'istituzione del paesaggio dipinto come 'sfondo' di raffigurazioni pittoriche: dunque come costruzione ideale e invenzione di spazi 'fittizi' e simili ai fondali teatrali: una narrazione della visione dello spazio più che una diretta percezione dell'ambiente come tale», F. Guizzi, *Per un museo del paesaggio sonoro*, in questo volume, pp. 239-240.

i dettagli dello spazio sonoro e dell'uso del suono. Siamo dunque andati alla ricerca più di un luogo che di un panorama e abbiamo lavorato più sulla vicinanza che sulla lontananza, cercando di mettere a fuoco un rapporto tra uso del suono, pensiero linguistico e individui. Il lavoro sulla vicinanza ha comportato però un lavoro sulla dimensione temporale, perché, a partire dagli oggetti davanti a noi e dalle persone che incontravamo, inevitabilmente si finiva per lavorare sulla memoria. Il nesso tra paesaggio sonoro e memoria stava in effetti a cuore anche a Guizzi:

Quando poi, tardivamente, il paesaggio cessò di essere un contorno e divenne il soggetto stesso dei dipinti, divenne il genere 'paesaggio' con o senza figure, il modo della sua reinvenzione da parte dell'artista spostata su di esso il ruolo di centro soggettivo che si proietta sull'ambiente raffigurato: dalla soggettività dei personaggi della scena e dalla loro storia il riflesso passa alla soggettività dell'autore, che peraltro anche 'prima' era ovviamente la vera anima generatrice del mondo interiore e del senso della storia riferiti ai personaggi 'dentro' il quadro. Questa natura originaria del concetto di paesaggio resta essenziale al punto da giustificare l'attaccamento al suo uso in relazione ai suoni nonostante i dubbi e i problemi che la formula 'paesaggio sonoro' può legittimamente e fondatamente suscitare nella sua formulazione contemporaneamente suggestiva e 'naturalistica', se non altro perché il piano dei suoni è difficilmente riassuntivo in un solo approccio di una totalità dell'esperienza paesaggistica: molto più di quanto avvenga con il paesaggio visivo, quello sonoro incorpora necessariamente il tempo, ed è inevitabile che non sia facilmente estraibile dal tempo una fissazione soddisfacente di ciò che si è sperimentato e di ciò che il soggetto ha proiettato sul paesaggio nell'atto della sua percezione sonora. Non è facile, se non nell'ambito della memoria.¹⁶

Guizzi mette dunque in evidenza tre aspetti che stanno alla base dell'idea di paesaggio sonoro del museo. Il primo è l'ascolto di uno spazio sonoro, filtrato dalla cultura e dalla lingua, non solo nelle sue manifestazioni più facilmente udibili, ma anche mettendosi in cerca delle sue potenzialità nascoste ad una frequentazione superficiale; il secondo è l'attenzione alle soggettività che interagiscono nel riconoscimento di uno spazio sonoro (che, lo si

¹⁶ Ivi, p. 240.

voglia ammettere o no, è pur sempre il risultato di un'operazione culturale, linguistica dunque antropocentrica); il terzo è il rapporto con il tempo e con la memoria.

In relazione a queste due ultime componenti, Torta ha una visione molto precisa, che ha espresso più volte oralmente, ma che emerge anche dalla *Sinfonia del mondo* che apre la sua opera per voce narrante, orchestra e per i Musicanti di Riva presso Chieri, intitolata *Racconti di paesaggi sonori*.¹⁷ Il suono prodotto dai dispositivi sonori, specie quelli più arcaici conservati al museo, è fuori dal tempo («il suono resta», non smette di ricordarci Torta), mentre a cambiare è l'uso convenzionale e storico del suono, cioè la musica («la musica cambia»). Il rapporto con il tempo è dunque uno degli aspetti più complessi della nostra riflessione in termini di paesaggio sonoro all'interno del museo. La creazione di un museo comporta una istituzionalizzazione, cioè una chiusura entro un edificio materiale e concettuale di una serie di oggetti e di idee che avrebbero potuto rimanere dispersi o essere forse dimenticati. La pratica corrente della 'patrimonializzazione' comporta rendere 'patrimonio' (cioè beni in possesso di qualcuno, sia pure un ente pubblico) una serie di oggetti che nel nostro caso si potrebbe facilmente definire inappropriabili, se pensiamo al grande numero di steli vegetali, strumenti di corteccia o di gusci vegetali presenti nel museo. Comporta spesso anche una loro storizzazione, cioè una fissazione in un tempo che si presume sia passato e dunque una messa in scena che sia conforme al contesto storico di riferimento. In molti casi si corre il rischio che quegli

¹⁷ Il titolo completo dell'opera, di cui una prima versione è stata completata nel 2013 ma ha successivamente subito revisioni ancora in corso, è *Racconti di paesaggi sonori (la musica è di tutti e si può fare con tutto)*. *Piccolo popolo fievole fiabole frivole. Quattro brevissime favole musicali per voce recitante, campane tubolari, rastrelli, cucchiaini, cintura, bottiglie percosse, bottiglie insufflate... e la complicità di un'Orchestra d'Archi con un Quartetto di Legni e uno spiritoso percussionista. Non si esclude, inoltre, la partecipazione straordinaria dei celeberrimi maestri Georges Bizet, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart e, per finire, di Amilcare Ponchielli e del favoloso pubblico in sala.*

oggetti diventino fossili, resti di un qualcosa che non avverrà più, che non può più avverarsi nel presente, perché le condizioni storiche sono cambiate.

Nelle politiche museali spesso si insiste, come aveva anche osservato Guizzi, sulla «significazione contemporanea» che devono assumere gli oggetti conservati e sull'elaborazione del passato, attraverso modalità espositive e pratiche curatoriali alle quali si richiede flessibilità e propensione al rinnovamento:

Il tempo passato non è né immobile né unitario: ma esso è comunque ciò che giustifica la ricerca e la voglia di museo: in molti casi, gli strumenti, i repertori, le pratiche e le culture di cui si parla, appartengono davvero al passato (e ribadirlo è una constatazione, non un atteggiamento ideologico) e il senso di una loro persistenza nel mondo contemporaneo sta in questo loro appartenere al passato, in questo venire da lì, da un tempo delle origini. Così come, d'altra parte, la vitalità della tradizione sta nell'invenzione (cioè nell'uso per l'oggi, non nella mummificazione) della tradizione stessa e non soltanto nell'atteggiamento filologico e conservativo. La gran parte della gente peraltro percepisce tutti i musei in questa chiave, non ne vede altra utilità che questa loro presunta capacità di ergersi a baluardo del mondo scomparso o in via di sparizione, concepita come una grande e insostituibile potenzialità: i musei si guadagnano rispetto e spandono fascinazione in quanto surrogati della macchina del tempo. Il paesaggio sonoro del museo del paesaggio sonoro è dunque una costruzione temporale, è una dimensione particolare, concentrata in tutti i sensi, prima di tutto quello dell'investimento affettivo, di temporalità culturale, di rimedio per mezzo delle idee e delle emozioni al rischio di perdita.¹⁸

Penso tuttavia che si possa anche andare oltre ad una visione del museo come «surrogato della macchina del tempo» e che proprio il caso particolarissimo di Domenico Torta ci aiuti a farlo. Uno dei concetti alla base del Museo, e pure della produzione artistica di Domenico Torta, è quello di 'ancestrale'. Sono ancestrali la *pariùcia*, che a Riva presso Chieri abbiamo incontrato come richiamo per allodole e come giocattolo sonoro e la cui am-

¹⁸ F. Guizzi, *Per un museo del paesaggio sonoro*, in questo volume, pp. 242-243.

bivalenza e unicità dal punto di vista morfologico ci è parsa così potente da attribuirle il compito di accogliere i visitatori all'ingresso del museo, come se ne fosse il *genius loci*. Sono ancestrali i flauti e gli strumenti ad ancia di corteccia, i giocattoli sonori, le trombe di conchiglia. Si tratta in genere di strumenti musicali basati su principi di produzione del suono che possono essere rinvenuti pressoché ovunque e in ogni epoca, di volta in volta impiegati per l'invio di segnali, il gioco, la ritualità, o anche per la musicale propriamente intesa. La loro 'ancestralità' è dunque 'materna', capace di rigenerare di volta in volta, di riemergere in epoche e contesti diversissimi. Il suono di un rombo, ricorda Torta, non è un suono storico, nella misura in cui può riemergere in luoghi e temporalità molto diverse come suono associato ad un contesto rituale o come il gioco che forse abbiamo fatto tutti a scuola, perlomeno quelli fra di noi che hanno potuto disporre di un righello con un foro su un lato a cui si poteva legare una cordicella. La Sala della Plastica alla fine del museo sta lì a ricordarci come i principi di base che fanno suonare flauti di canna, di corteccia o di terracotta si possono riattualizzare negli strumenti costruiti riutilizzando tubi di plastica. Allo stesso modo in cui si possono riprodurre le campane di un campanile con dei tubi innocenti, come ricordano i 'campanili' che si trovano rispettivamente nell'apposita cella campanaria nel museo e nel piano terra di Palazzo Grosso. Basta allora saper riconoscere sul piano creativo la generatività di questi dispositivi sonori e la loro capacità di essere reimpiegati in contesti di creatività musicale che danno una nuova vita al mito e al senso del sacro e, volendo, anche a un nuovo racconto dell'origine della vita. Questa è l'essenza della *Sinfonia del mondo* e delle attività musicali e didattiche che Torta ha condotto fino ad oggi e che permette una nuova reinvenzione del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, nel quale possano rivivere i gesti e le voci degli antenati.

Senso di perdita ed ecologia. Alcune riflessioni a posteriori

Alcune interessanti analogie legano effettivamente il progetto del Museo del paesaggio sonoro al World Soundscape Project, sebbene nati da premesse e con esiti diversissimi. La ricerca di Raymond Murray Schafer non è infatti esente da quel «rischio di perdita» che Guizzi aveva messo in conto tra le motivazioni su cui si regge un ‘museo’ del paesaggio sonoro. Nel volume *Il paesaggio sonoro*, la lunga disamina dei contesti naturali, rurali e urbani, delle epoche storiche, nonché lo studio delle modalità di misurazione e classificazione dell’impatto acustico dei suoni naturali, umani e prodotti dalle macchine sono volti a introdurre l’idea di design acustico proposta da Murray Schafer, finalizzato al ‘miglioramento’ o alla ‘correzione’ di ambienti che nella modernità hanno perso il loro equilibrio, spesso per la «sfrenata devozione verso le macchine». ¹⁹ Nonostante il lavoro del World Soundscape Project abbia avuto esiti artistici di grande interesse, il design acustico avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni di Schafer, una forma di intervento promossa dalle stesse amministrazioni pubbliche, da applicare a «paesaggi sonori ribelli o privi di leggi», portando con sé «un insieme di principi da utilizzare per giudicare e correggere questi paesaggi». ²⁰

Una perdita di equilibrio è dunque nelle premesse del lavoro sia di Murray Schafer che di Domenico Torta, che comincia ad interessarsi ai suoni ‘ancestrali’ (nella *Sinfonia del mondo* denominati ‘toniche’, secondo la terminologia dello stesso Murray Schafer) e alle loro potenzialità e utilizzi idiomati (‘impronte’, secondo un altro termine schafariano che rivive nella partitura di Torta), in un’epoca di enormi cambiamenti economici che hanno stravolto Riva presso Chieri, che da borgo rurale è diventato un ‘dormitorio’ per lavoratori pendolari, in cerca di case più confortevoli e meno care di quelle disponibili in città, ma infastiditi dal canto del gallo.

¹⁹ R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, p. 327.

²⁰ Ivi, p. 328.

Nel progetto del Museo del paesaggio sonoro non c'è quell'intento 'correttivo' che, nelle intenzioni di Murray Schafer, avrebbe dovuto portare all'integrazione della professionalità del designer acustico nelle competenze tecniche dello Stato al fine di 'restaurare' il paesaggio sonoro.²¹ Quella di Torta è una riflessione poetica, proiettata sulla componente tattile e gestuale della pratica musicale, dove la ricaduta pubblica è da ricercare da un lato in una auspicabile partecipazione collettiva all'operazione di memoria sollecitata tramite il museo, dall'altro nella possibilità di dare nuova vita, sul piano artistico, attraverso i musicisti del presente e che verranno, agli elementi 'ancestrali', cioè i suoni di cui i vari dispositivi acustici del museo sono portatori e che sono sempre in attesa di essere reimpiegati in nuove pratiche musicali.

L'uso estremamente diverso della registrazione sonora inoltre rende conto di una differenza fondamentale tra l'approccio percettivo alla base del World Soundscape Project e quello linguistico e poetico del Museo del paesaggio sonoro. La registrazione ambientale è una delle componenti essenziali del World Soundscape Project e caratterizza tuttora le pratiche artistiche che si pongono in continuità con le istanze di Schafer. Torta invece ha fatto un uso limitato della registrazione sonora e video, preferendo di gran lunga il dialogo con le persone, spesso in dialetto, la conoscenza diretta degli utilizzi, delle tecniche performative e dei processi costruttivi degli strumenti musicali e oggetti sonori della sua raccolta. È questa una peculiarità della sua ricerca di cui dobbiamo essere grati, specialmente noi formati nell'ambito di un sapere che nasce con la registrazione sonora e che fa dunque del 'fantasma' (per usare un'espressione di Günther Anders)²² il mezzo principale attraverso cui condurre le proprie indagini, nella dipendenza dunque dalla disponibilità di una tecnologia che, più spesso di quanto si creda, determina metodi e problemi di indagine.

²¹ Ivi, pp. 329-333.

²² G. Anders, *L'uomo è antiquato* (*Die Antiquiertheit des Menschen*, 1980), Bollati Boringhieri, Torino 2003, vol. 1, pp. 124-146.

La storia dell'etnomusicologia insegna inoltre che il World Soundscape Project ha contribuito alla nascita di progetti e studi nell'ambito dell'ecologia del suono o della musica, in contesti sia accademici che artistici,²³ mentre non viene in genere in mente di riconoscere visioni ecologiche nelle raccolte di strumenti musicali. Durante le ricerche condotte per il Museo del paesaggio sonoro, tuttavia, più volte ci siamo ritrovati a riflettere sulla conoscenza dei cicli vegetativi di alberi, arbusti e canne presenti nel territorio e impiegati per la produzione di flauti, ancie, corni di corteccia, oboi e clarinetti. Abbiamo discusso sui gelsi ormai scomparsi che hanno fatto decadere la caccia alle quaglie (vietata, ma estremamente redditizia in un'economia basata su agricoltura e allevamento), sulla conoscenza approfondita dei canti e dei segnali degli uccelli da parte dei costruttori di richiami da caccia, che diventavano in grado di imitarli alla perfezione, sui saperi che regolavano l'alimentazione dei maiali (specie delle scrofe) in modo che sviluppassero vesciche sufficientemente grandi da essere usate come risuonatori del *torototèla*, sulla concia delle pelli e il riuso di ossa e corna animali. Nella visione corrente, la caccia e l'utilizzo di materiali organici di origine animale sono troppo spesso considerati attività macchiate di antropocentrismo e di sfruttamento della vita altrui, eppure se c'è stato un equilibrio tra umani e mondo non umano è stato proprio quando la caccia, la conoscenza e l'uso delle risorse naturali (di origine minerale,

²³ Si vedano, per fare alcuni esempi, le iniziative dell'Ecocriticism Study Group dell'American Musicological Society e dell'Ecomusicology Special Interest Group in seno alla Society for Ethnomusicology (<https://ecomusicology.info/info/>) che promuovono la rivista «Ecomusicology Review». Sono in un certo senso debitori al World Soundscape Project, ciascuno a modo proprio e attraverso percorsi estremamente diversi, i lavori di Steven Feld, Jeff Todd Titon, Ana María Ochoa Gautier. Tra le riflessioni portate avanti in Italia: A. Colimberti (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli, Roma 2004; L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017, e il volume III/2020 della rivista «Chigiana» intitolato *Out of Nature. Musica, suoni della natura ed ecologia acustica*, a cura di S. Caputo e C. Felici.

vegetale ed animale) erano finalizzate alla sussistenza e al piccolo commercio e non erano diffusi i metodi intensivi ed erosivi delle risorse naturali che abbiamo conosciuto a partire dal secondo dopoguerra. La conoscenza delle caratteristiche e dei possibili usi sonori degli oggetti realizzabili con materiali di origine naturale, insieme anche alle risorse creative che possono derivare dalla mimesi dei suoni naturali, può dunque essere un elemento per pensare ad un ambientalismo culturale su cui provare a ricostruire le comunità, alternativo a quello che auspica il raggiungimento di obiettivi quantitativi e statistici, che di fatto finisce per essere una componente delle strategie biopolitiche dei governi capitalistici su cui si giocano interessi economici internazionali.

Il Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri non ha una precisa collocazione temporale, ma gli oggetti posti nella sala di apertura, un aratro e un erpice da una parte, un telaio e alcuni strumenti per la filatura dall'altra, circondati da fotografie appoggiate alle pareti, indicano il secolo in cui questi attrezzi sono stati progressivamente abbandonati: il Novecento. Con essi è venuta meno anche la distinzione tra poveri, i contadini che comunque non soffrivano mai la fame, e i poverissimi, i tessitori. Il passaggio da economia rurale ad una non più dipendente dalla terra, dal piccolo artigianato e dall'allevamento, insieme all'adozione di nuove tecnologie attraverso le quali vivere, lavorare e fare musica hanno comportato l'abbandono degli oggetti produttori di suono presenti nel museo e con essi la perdita di conoscenza su piante, fiumi, cicli stagionali e vita animale che prima erano necessari per vivere. La trasformazione economica del territorio ha sicuramente portato benessere, ma ha modificato pesantemente l'ambiente di Riva presso Chieri, dunque il mondo e pure, come suggerisce Andrea Zanzotto, l'orizzonte psichico dei suoi abitanti:

Il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo 'paesaggio', irrompe nell'animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente; da questo 'stupore' iniziale ha origine la serie interminabile dei tentativi (tattili, gestuali, visivi, olfattivi, fonatori...) compiuti dal piccolo d'uomo per giungere ad esperire le cose come

si verificano; ma fino a quel momento egli deve illudersi, avvertendo soltanto una specie di ‘movimento di andata e ritorno’, o di ‘scambio’, tra l’io in continua e perenne autoformazione e il paesaggio come orizzonte percettivo totale, come ‘mondo’. Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io. Questo scambio iniziale, che non si può affermare ma nemmeno del tutto contestare, consisterebbe insomma in un gioco che si svolge all’interno dell’io, all’interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre ‘più in là’ rispetto alle effettive potenzialità dell’esperienza umana).

D’altro lato il paesaggio è abitato non da uno soltanto, ma da innumerevoli cervelli ambulanti, da mille specchi diversi ma contigui che lo creano e che, a loro volta, da esso sono creati di continuo; il paesaggio diviene pertanto qualcosa di ‘biologale’, una certa qual trascendente unità cui puntano miriadi di raggi, di tentativi di auto-definizione, di notificazioni di presenza.²⁴

A Riva presso Chieri l’io che, come suggerisce Zanzotto, si è trovato a ridefinire il proprio orizzonte ambientale, culturale e psichico è in primo luogo quello di Domenico Torta il quale, si diceva all’inizio, ci ha indicato il ‘punto di ascolto’ da cui potevamo accompagnarlo nella ricerca sulle varie espressioni del suono e della musica nella sua terra. Ma quell’io è diventato ben presto un noi, quando in quella esperienza si è riconosciuto qualcosa di comune non solo a tanti altri luoghi e individui nella penisola italiana, ma anche alla nascita di un certo approccio agli studi organologici ed etnomusicologici che ci è stato trasmesso attraverso l’insegnamento di Febo Guizzi. Definire un’ecologia basata sulla sensibilità musicale, comunitaria, paesaggista, poetica e non schiacciata sulla modernità, ma che faccia uso dell’elemento sorgivo e ‘ancestrale’ che Torta ci ha indicato, è forse l’obiettivo che è rimasto ancora da immaginare.

²⁴ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, Milano 2013, pp. 32-33.

Riferimenti bibliografici

- G. Anders, *L'uomo è antiquato* (1980 / 1995), Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?* (1973), a cura di F. Giannattasio, trad. it. di D. Cacciapaglia, Ricordi - LIM, Milano - Lucca 1986.
- S. Caputo - C. Felici (a cura di), *Out of Nature. Musica, suoni della natura ed ecologia acustica*, «Chigiana», 3 (2020).
- G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio* (2004), Quodlibet, Macerata 2005.
- A. Colimberti (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli, Roma 2004.
- S. Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982.
- F. Guizzi, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, LIM, Lucca 2002.
- F. Guizzi (a cura di), *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazione di sé*, LIM, Lucca 2013.
- F. Guizzi - I. Meandri - G. Raschieri - N. Staiti, *Pifferi e tamburi. Musiche e suoni del Carnevale di Ivrea*, LIM, Lucca 2006.
- E.M. von Hornbostel - C. Sachs - F. Guizzi, *Sistematica degli strumenti musicali*, in C. Ghirardini (a cura di), *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a Century Later*, Fondazione Levi, Venezia 2020, pp. 281-341.
- T. Ingold, *Four Objections to the Concept of Soundscape*, in Id., *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London - New York 2011, pp. 136-139.
- V. La Vena, *Strumenti giocattolo e strumenti da suono a Terranuova da Sibari*, Rubbettino, Soveria Mannelli - Messina 1996.
- I. Meandri - C. Ghirardini (a cura di), *SAMIC. Sound Archives and Musical Instruments Collections*, LIM, Lucca 2020.
- L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017.

- G. Raschieri, *Il Museo del paesaggio sonoro*, EdiTo, Riva presso Chieri 2020.
- R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro* (1977), trad. it. di N. Ala, Ricordi - LIM, Milano - Lucca 1985.
- D. Torta, *Ij brando. Musica - Mùsiche - Musicant*, con saggio introduttivo di G. Raschieri, EdiTo, Riva presso Chieri 2020.
- A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, Milano 2013.

GUIDO RASCHIERI - DOMENICO TORTA

«LA MUSICA CAMBIA MA IL SUONO RESTA».
DIALOGHI INTORNO ALLA *SINFONIA DEL MONDO*

L'articolo si sviluppa in forma di dialogo con il musicista e compositore Domenico Torta. Figura eclettica e indipendente, ha collaborato con importanti orchestre ed ensemble cameristici, ha pubblicato musiche per sonorizzazioni e lavori teatrali, sperimentando con curiosità un poliedrico ventaglio di linguaggi e generi espressivi. Lo stretto senso d'appartenenza alla propria comunità l'ha condotto a un'articolata ricerca sulla cultura musicale locale e alla riunione del patrimonio costitutivo del Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, in provincia di Torino.

Quel percorso d'indagine si è intrecciato con un'operosa attività didattica e ha coinvolto la collettività attraverso azioni di pubblico servizio e per mezzo di un'attenta riproposta culturale, svolta insieme al gruppo dei Musicanti di Riva presso Chieri.

Recenti lavori per il teatro si sono rivolti a una lettura sull'universalità del 'fare musica', in un inedito dialogo tra i linguaggi della musica d'arte e gli idiomi popolari. Al centro di queste esperienze è lo spettacolo Paesaggi Sonori, piccolo popolo, fievoli fiabe frivole, di cui oggi consideriamo principalmente il brano d'apertura La Sinfonia del mondo.

[G.R.] Vogliamo innanzitutto chiedere a Domenico Torta di illustrare la vicenda compositiva del lavoro nella sua completezza, per comprenderne a pieno presupposti e finalità, quindi per contestualizzare quello che nell'ultima versione è divenuto il brano d'apertura.

[D.T.] Per prima cosa vorrei proporre ai nostri lettori di prendere visione del trailer dello spettacolo *Paesaggi Sonori* e

nello specifico della *Sinfonia del mondo* che abbiamo pubblicato online, per comprendere da subito di che cosa stiamo ora ragionando.¹

Per chiarire poi la finalità di questo lavoro, che è un'opera anzitutto didattica, può risultare utile partire proprio dall'introduzione, quella che di solito nessuno legge, inserita all'inizio della mia partitura:

Nascere in un piccolo paese di campagna agli inizi della seconda metà del '900 significa aver visto buoi e cavalli al lavoro nei campi, le ultime rondini, gli ultimi pesci nei ruscelli, avere ancora bevuto l'acqua al pozzo e preso parte alle veglie invernali nelle stalle. Un mondo popolato da uomini semplici: miseri e miserabili, contadini e tessitori, divorati poi da una pantagruelica globalizzazione che, a poco a poco, ha portato all'inesorabile scomparsa dell'«ultimo uomo libero».

Quel piccolo popolo conosceva bene il significato e la forza della parola: uno sguardo, una stretta di mano, un contratto! Tutto convergeva e passava attraverso l'oralità: le antiche filastrocche utilizzate dalle nonne per intrattenere ed acculturare i bambini, le favole, le leggende, i canti ed i racconti dei vecchi che descrivevano la guerra con meticolosi dettagli sfuggiti, peraltro, allo sguardo poco attento dell'egemonia.

Poiché dalla 'cultura ad oralità diffusa' dei nostri nonni siamo vertiginosamente precipitati negli abissi dell'attuale 'cultura dell'immagine', allontanandoci sempre più dalla percezione della 'forma della parola', sono convinto che, mai come oggi, sia indispensabile uno sguardo a ritroso seguito da un repentino intervento per il recupero della 'memoria' e della 'narrazione'.

La voce recitante qui rappresenta 'l'oralità' piuttosto che 'l'auralità' ed all'interprete si richiede, quindi, di impersonare un 'griot' piuttosto di un 'aedo'. La sua voce, ora austera ora suadente, ora sognante, saprà ricondurre il pubblico, prendendolo per mano, verso il 'piccolo popolo' delle 'fievoli fiabole frivole', accompagnandolo là dove tutto è possibile, dove la musica è di tutti, dove 'pruno e prugnolo' possono convivere senza umiliarsi o svilirsi a vicenda. Così gli oggetti e gli attrezzi da lavoro, condividendo la scena con gli strumenti dell'orchestra, sapranno dar vita ad una saga ricca di sorprese e di colori inaspettati.

¹ Trailer di *Paesaggi Sonori*: https://youtu.be/_LAL6gg3YBo; *La Sinfonia del mondo*: <https://vimeo.com/439997049>; *La Sinfonia del mondo (Paesaggi sonori [D] e [D'] – IMPRONTE SONORE)*: <https://vimeo.com/479563047>.

Questo lavoro giunge, come sintesi, a coronamento di un percorso iniziato anni or sono. Gli innumerevoli 'viaggi', i tanti incontri e i numerosi scambi rappresentano l'unico bordone di questo estenuante peregrinare. Essendo fermamente convinto che nessuno debba tutto unicamente a se stesso, sento l'obbligo di ringraziare coloro che mi hanno aiutato e sostenuto durante l'intero iter:

Ringrazio in primis i 'miei vecchi contadini', i miei insegnanti del conservatorio G. Verdi di Torino (soprattutto i maestri Enzo Ferraris, Eros Cassardo, il maestro ed amico Guido Donati che, più di ogni altro, ha saputo spronarmi a scrivere e raccontare, e il maestro Bruno De Rosa che me ne ha fornito il pretesto), il regista Sergio Ariotti e la RAI per l'opportunità di realizzare e trasmettere le tredici puntate radiofoniche Virtuosi senza pretese andate in onda su RAI Due nell'ormai lontano 1983. Un grazie particolare lo devo a Febo Guizzi, professore ordinario di Etnomusicologia presso l'Università degli Studi di Torino, che, insieme al suo staff (studenti, dottorandi e dottori) mi ha aiutato a riordinare e valorizzare il materiale raccolto in anni di ricerche, rendendo addirittura possibile la realizzazione dell'attuale civico Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, ultimato nel giugno del 2011. Grazie quindi a Cristina Ghirardini, Dino Tron e, soprattutto, al carissimo ed insostituibile amico Guido Raschieri per il loro operato. Grazie a I Musicanti di Riva presso Chieri, ultimi eredi ed interpreti di quella teatralità popolare, ricca di movenze e gestualità, che un tempo animava la società rurale e ne era parte integrante. Strumentisti, attori, ma soprattutto cantori ed interpreti di quella cultura contadina ormai in rapida e progressiva estinzione. Con il loro aiuto è stato possibile realizzare gli spettacoli teatral-musicali che ci hanno consentito, dal 1995 ad oggi, di partecipare ad innumerevoli manifestazioni culturali e ad alcuni festival di rilievo, in Italia e all'estero. Grazie a Luciano Marocco, coautore di numerosi lavori. Grazie all'accordatore Cesare Gastaldi per la sua consulenza e la sua collaborazione a selezionare gli oggetti e ad accordare i materiali più disparati.

Grazie a Roberto Favretto e ad Adriano Pertusio, inseparabili amici, preziosi ed instancabili collaboratori. Ringrazio l'amico M° Francesco Ronco per i preziosi consigli, il M° Alessandro Galoppini, Marina Pantano, Elisabetta Lipeti, l'attore Bob Marchese nei panni del Narratore, il M° Stefano Vagnarelli 1° violino e direttore d'orchestra, il M° Ranieri Paluselli eccellente percussionista e sorprendente attore, tutti i professori d'orchestra e tutti i tecnici del teatro per l'impegno ed il lavoro svolto durante la prima rappresentazione avvenuta al Teatro Regio di Torino nel febbraio del 2015. Infine, e non per ultimi, debbo ancora ringraziare i miei alunni con i quali mi sento in debito per ciò che hanno saputo insegnarmi in questi numerosi anni in cui ho tentato di fare il docente.

Consapevole, inoltre, che l'unico vero autore della cultura popolare è il popolo, sento di potergli finalmente restituire, almeno in parte attraverso quest'opera, ciò che negli anni ho preso a prestito.

Domenico Torta

Calasetta, 19 agosto 2013

(1ª revisione ed integrazioni: Calasetta, agosto 2014 - 2ª revisione ed integrazioni: Calasetta, agosto 2017)

Nella prima stesura del 2013 si partiva dal *Prologo* affidato al narratore, seguito poi da un'*Ouverture* dell'orchestra e dalle quattro favole musicali...

Nell'agosto del 2014 mi trovavo nuovamente a Calasetta (Isola di Sant'Antioco, Sardegna), quando ricevetti una telefonata dal Teatro Regio di Torino che m'invitava ad intervenire sulla partitura, che per motivi tecnici necessitava di circa quindici minuti in più. Fu allora che pensai di scrivere una sorta di *sinfonia del mondo* fatta unicamente di suono: una sorta di *Genesi della vibrazione* che attraverso un linguaggio ancestrale ed universale potesse ulteriormente chiarire l'intento dell'intero lavoro. Scrisi di getto il testo ed in due giorni lo sonorizzai. Telefonai poi a Febo Guizzi per confrontarmi con lui sui contenuti e le modalità impiegate per la realizzazione, poi lo consegnai all'archivista del teatro.

Nel 2017, preparando il materiale per una nuova rappresentazione programmata dal Regio in Sala Lirico per mercoledì 22 aprile 2020, riservata ai soli studenti delle scuole, e giovedì 23 per tutti, ho ripreso in mano la partitura riportando numerose varianti. Come prima cosa dedica il lavoro a Febo Guizzi mancato il 2 dicembre 2015: «*a tutti coloro che sapranno guardare ed ascoltare con la semplicità di cuore di un bambino - a Febo che ne era capace*». Modificai anche la *sinfonia del mondo* inserendo nell'ultima parte *D la conta* e l'utilizzo di due *Torototèla* (cordofoni popolari muniti di una cassa armonica ricavata da una vescica di maiale). Naturalmente tutto questo sarebbe stato possibile soltanto perché il ruolo del narratore lo avrei ricoperto io.

Fig. 1 - Frontespizio della partitura
di *Racconti di paesaggi sonori* di Domenico Torta
(proprietà dell'autore).

*a tutti coloro che sapranno guardare ed ascoltare con la semplicità di cuore di un bambino
a Febo che ne era capace*

testo e musica
di

Domenico Torta

Racconti di paesaggi sonori

(la musica è di tutti e si può fare con tutto)

piccolo ***p***opolo

fievoli ***f***iabole ***f***rivole

4 brevissime favole musicali

per:

voce recitante, campane tubolari, rastrelli,
cucchiai, cintura, bottiglie percosse, bottiglie insufflate...
e la complicità di un'Orchestra d'Archi
con un Quartetto di Legni e uno spiritoso percussionista

Non si esclude, inoltre, la partecipazione straordinaria

*dei celeberrimi maestri Georges Bizet, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart
e, per finire, di Amilcare Ponchielli e del favoloso pubblico in sala*

(ogni favola, volendo, si può eseguire come brano staccato)



Partitura

La sinfonia del mondo

Prologo

Ouverture

I

L'omino e la vecchia torre

II

Le sei principesse

III

I tre rastrelli musicanti

Interludio *

IV

E un patà!

Tik! e Tak!

Organico: voce recitante, 6 percussionisti-attori, un percussionista,
Orchestra d'Archi e un Quartetto di Legni

* (50 ragazzi-percussionisti ad libitum)

Poi l'introduzione di un *Interludio* contenente la *Parata degli oggetti*, il *Passaggio di consegne* e *Scope alla ribalta* affidati a 50 ragazzi di una scuola ad indirizzo musicale. L'organico dell'orchestra d'archi sarebbe stato rinforzato (10 violini primi, 8 violini secondi, 6 viole, 4 violoncelli e 3 contrabbassi) per le nuove esigenze acustiche dettate dalla grande sala del teatro. La nuova rappresentazione, purtroppo, venne annullata per l'avvento del COVID-19. Avrebbe coinvolto circa 100 esecutori.

[G.R.] Passando ora a ragionare nello specifico sulla *Sinfonia del mondo*, il brano in forma di sequenza vuole mettere in scena la Creazione, rappresentata attraverso segnali e simboli uditivi, dunque la genesi del genere umano, la scoperta dei suoni e l'elaborazione del linguaggio musicale. Le tappe sono annunciate tramite un breve e pregnante testo poetico narrativo che guida la comparsa delle diverse e significative manifestazioni sonore. Il tracciato vede impiegate e piegate a una simbolicità peculiare le definizioni di 'tonica', 'segnale' e 'impronta sonora' coniate da Raymond Murray Schafer per una classificazione dei suoni ambientali. Prima di analizzare la costruzione minuta dell'itinerario musicale, affrontiamo con l'autore proprio il terreno di ispirazione, senz'altro legato alla genesi parallela del Museo, dunque alla riflessione e adozione del concetto stesso di *paesaggio sonoro*.

[D.T.] A volte qualcuno mi accusa: «Non è possibile, tu metti sempre Riva di fronte al mondo, sembra che il mondo sia nato a Riva». Questo sicuramente no, ma mi piace pensare che, quando è stato tracciato il mondo, la punta del compasso fosse appoggiata proprio qui. Non perché ci sia chissà che cosa, qui non c'è niente che non sia in ogni luogo... *Ripae caput mundi*... Riva è il centro del mondo, il mondo è Riva e Riva è il mondo...

Quarant'anni fa, quando ebbero inizio la prima raccolta e la prima selezione dei documenti e dei dispositivi sonori che oggi costituiscono in gran parte le collezioni del museo, si percorsero principalmente la strada della nostalgia e gli innumerevoli sen-

tieri polverosi scaturiti dalla curiosità. Senza rendercene conto iniziammo una vera e propria ‘trivellazione del suolo’ in un punto apparentemente anonimo, localizzato a pochi chilometri da Torino (18-20 circa). Si cercavano i suoni di quel luogo che costituivano il paesaggio sonoro del Novecento e di fine Ottocento: quelli che i nostri testimoni erano ancora in grado di ricordare e di documentarci. Con il passare del tempo, continuando a ‘perforare’, emersero invece veri e propri reperti che oggi noi separiamo dagli altri denominandoli ‘ancestrali’. Si trattava perlopiù di *strumenti effimeri* ricavati da vegetali o da cortecce di alberi, di *ronzatori*, di *xiloaerofoni*, di *alteratori della voce...* tutti dispositivi sonori che hanno, nella maggior parte dei casi, perso la loro antica valenza dimenticando gli atavici riti primaverili e propiziatori o le primordiali contestualizzazioni di cui un tempo facevano parte. I nostri vecchi contadini, ultimi ed inconsapevoli custodi, li conoscevano molto bene, ma soltanto più attraverso quel ruolo ludico che aveva permesso loro di sopravvivere al tempo.

Che cosa ci fa a Riva presso Chieri, in provincia di Torino, uno strumento che solitamente leghiamo al mondo degli aborigeni australiani? Ebbene, qui abbiamo ritrovato anche il rombo. La cosa interessante inoltre è che nel dialetto locale aveva una sua denominazione onomatopeica: *vzon- vzon- ch'a fa 'l tron* (*vz... vz...* per il sibilo del vento e *tr...* per il rombo del tuono; pronuncia: *vsuŋ vsuŋ ch'a fa 'l truŋ*). *Vson vson che imita il tuono*, da non confondersi con il *Vson vson*, che è un ronzatore ricavato da un osso di maiale, con due fori al centro attraversati da una corda annodata poi ad un'estremità. Anche questo secondo giocattolo ritrovato – un frullo, per intenderci – è un ancestrale derivato da residuali usi magico-simbolici. Quindi, come si può facilmente comprendere: gli strumenti di Riva diventano gli strumenti del mondo perché gli ancestrali reperibili in un qualsiasi sito sono comunque gli ancestrali dell'intera umanità.

Quest'opera (*Racconti di paesaggi sonori*), pur essendo ambientata qui, non si occupa di folclore, di repertori, di brani, ma

cerca di indagare e riscoprire quali siano i cardini della cultura popolare, riconsiderandola attraverso una visione universale che permetta di mettere in luce gli aspetti antropologici.

Per affrontare il terreno di ispirazione, senz'altro legato alla genesi parallela del Museo, dunque alla riflessione ed adozione del concetto stesso di 'paesaggio sonoro', consiglieri di leggere l'articolo *Vita, suono, musica, antimusica e parodie della musica* di Cristina Ghirardini.²

[G.R.] La partitura principia con la sezione denominata *PAESAGGIO SONORO A – TONICHE 1*. Si tratta della rappresentazione di quello che potremmo definire come 'paesaggio sonoro primordiale'. Più volte abbiamo ragionato su come non soltanto la nostra cultura occidentale abbia narrato la Creazione tramite l'emergere di fenomeni uditivi. Sicuramente il brano in questione si innesta in quel percorso immaginifico e ne echeggia il racconto attraverso la riproduzione di suoni connessi alle forze della natura e agli elementi.

[D.T.] Sì, qui il testo affidato ad una voce fuori campo è in questo senso inequivocabile:

Nell'oscurità della notte dei tempi il suono era libero:
libero di volare nel vento,
di immergersi nel mare,
di bruciare nel fuoco,
di spegnersi e rigenerarsi nella pioggia...

Mistero!...

Per cortesia, siate buoni: restituitemi quell'ancestrale *senso del Mistero*, lasciandomi libero di Sentire!

² C. Ghirardini, *Vita, suono, musica, antimusica e parodie della musica. Il Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri*, «Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi», 2 (2018), disponibile all'indirizzo: <https://rivista.clionet.it/vol2/societa-e-cultura/paesaggi/ghirardini-vita-suono-musica-antimusica-e-parodie-della-musica>

C'è un luogo lontano, ma non così lontano, Laggiù oltre la mente. Un luogo dove il Silenzio è Pace, dove la Luce si fa Palpito e il Riflesso ne è il Respiro. Se c'è Dio è proprio Là che dimora da Sempre.

Siamo alla Genesi: «In principio...».

Il suono passa attraverso i quattro elementi della vita: acqua, aria, fuoco, terra (dove finalmente si rigenera, dove il chicco di frumento muore per rinascere a nuova vita).

Siamo di fronte alla più grande intuizione dell'umanità: la vibrazione, l'Arché.

Logos, Verbo... e perché no? Siamo di fronte al Big Bang!... Questa (ammesso che esista) è la voce di Dio.

Prima del 'gigolo di Roma' il nostro territorio, quello in cui vivo, era abitato da numerose tribù di Celti o Celto-Liguri e una credenza dell'antico druidismo si basava proprio sulla convinzione che il mondo avesse preso origine dal 'suono primordiale', che attraverso la sua vibrazione avrebbe dato vita a tutte le cose esistenti.

[G.R.] Calandoci su un piano più tecnico, vogliamo ragionare ora con l'autore sui caratteri della scrittura musicale e in particolare sulla costruzione e impiego di strumenti 'di invenzione'; la partitura indica infatti i seguenti neologismi: *anemofono*, *talasofono*, *bronteofono*, *pirofono*, *brocheofono*. Da un lato appare manifesto il riferimento a una consolidata tradizione teatrale di impiego di macchine di scena, dall'altro un richiamo agli *intonarumori* futuristi, o ancora alla pratica cinematografica dei rumoristi. Non dobbiamo però forse dimenticare un altro modello, ossia quello dell'impiego di oggetti sonori con molteplici finalità nel mondo popolare: sto pensando in particolare al ricorso in partitura al crivello e alle lastre metalliche. Tutta una serie di indicazioni contenute nelle note di regia ha a che fare infine con le tecniche esecutive, quasi a dettare una regola per l'imitazione verosimile delle fonti sonore simulate.

[D.T.] Da sempre l'uomo ha cercato di riprodurre ed utilizzare il suono come mezzo di comunicazione; pensiamo addirittura a quegli innumerevoli fonemi che diventano poi parole... *belare, grugnire, ragliare...*, e questo, ovviamente, nelle innumerevoli lingue del mondo.

Qui innanzitutto dobbiamo distinguere il suono dalla musica. Quando ero ragazzo i miei insegnanti ripetevano spesso: «La musica è un linguaggio universale», però col passar del tempo questa affermazione mi sembrò sempre più ostica ed assurda; secondo me la musica non è affatto un linguaggio universale. Il suono è universale, la musica non lo è. *La musica cambia, il suono resta.* La musica va compresa e per esserlo ha bisogno di contestualizzazioni che molto spesso si rivelano difficili, poiché passano inevitabilmente attraverso culture, epoche, stilemi e manierismi di ogni genere.

Le voci del mare, del vento, della pioggia e del tuono sono suono e non musica, sono toniche, per dirla alla Murray Schafer, e fanno parte di quel fondo o sfondo sul quale si muovono tutti gli altri suoni: un vero e proprio bordone naturale.

Da sempre l'uomo ha creato, fabbricato ed utilizzato congegni sonori ed artifici per riprodurre il suono, adottandoli in vari contesti e con varie finalità: *crepitacoli, sonagli, richiami ornitologici, strumenti musicali, strumenti per segnalazioni di ogni genere, macchine teatrali per effetti sonori ecc.*

La *macchina del vento*, l'esempio più noto, è stata impiegata da molti musicisti: Rossini, Richard Strauss, Wagner, Messiaen, Puccini, Ravel... La *lastra del tuono*, oggi presente nei teatri di tutt'Europa, non è altro che un'evoluzione, più comoda e più pratica, di antiche macchine già impiegate nel teatro dai Greci. Il suono oltretutto ha racchiuse in sé le capacità di evocare e di descrivere e di conseguenza è intrinseca anche la possibilità di narrare. Mi sento quindi di affermare che il suono possa bastare a se stesso.

Nel 1913 Luigi Russolo, purtroppo poco ricordato dai posteri e quasi totalmente sconosciuto alle accademie musicali, pubblica-

va la sua *Arte dei rumori* proiettata in una visione *futurista* nella quale asseriva: «Godiamo molto di più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'*Eroica* o la *Pastorale*... Per convincerci poi della varietà sorprendente dei rumori, basta pensare al rombo del tuono, ai sibili del vento, allo scrosciare di una cascata, al gorgogliare di un ruscello, ai fruscii delle foglie, al trotto di un cavallo che s'allontana, al traballare di un carro sul selciato... a tutti quei rumori che fanno le belve e gli animali domestici... Ogni manifestazione della nostra vita è accompagnata dal rumore. Il rumore è quindi familiare al nostro orecchio, ed ha il potere di richiamarci immediatamente alla vita stessa».

Ecco dunque, seguendo in parte quei lontani percorsi, le mie attuali sperimentazioni strumentali:

<i>Anemofono</i>	(macchina o strumento che riproduce il suono del vento)
<i>Talassofono</i>	(" "	" " il suono del mare)
<i>Pirofono</i>	(" "	" " il suono del fuoco)
<i>Bronteofono</i>	(" "	" " il suono della pioggia)
<i>Brocheofono</i>	(" "	" " il suono del tuono)

Ho scelto di indicare questi *dispositivi sonori* con nuovi neologismi per staccarli dal consueto ruolo rumoristico e macchinoso che normalmente gli viene affidato, calandoli così, perlomeno idealmente, in un vero e proprio ruolo solistico. Se osserviamo in partitura la tavola che illustra gli strumenti utilizzati in *Toniche I* notiamo che l'*Anemofono* e il *Bronteofono* sono le classiche macchine teatrali, mentre il *Pirofono* è nient'altro che carta stropicciata: espediente ben noto ai rumoristi dei cartoni animati. Mi preme sottolineare però che l'usanza di scuotere una lastra per imitare il tuono era ben nota anche ai nostri apicoltori che ne facevano uso durante le sciamature per indurre lo sciame a fermarsi. Secondo la testimonianza e l'interpretazione di un vecchio apicoltore, documentate nel nostro museo, le api si sarebbero arrestate percependo il sopraggiungere del temporale. Il *Brocheofono* consiste in un terzetto di *bastoni della pioggia* che gli ese-

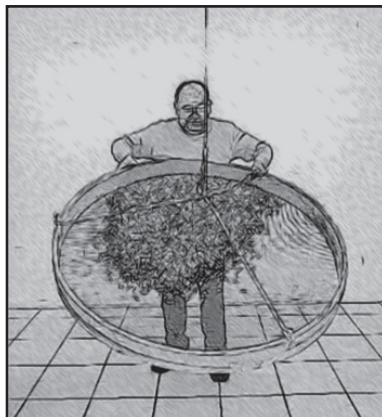


Fig. 2
 Immagini dei dispositivi
 sonori impiegati in
PAESAGGIO SONORO A –
TONICHE 1:
Anemofono, Talassofono,
Pirofono, Brontefono,
Brocheofono
 (da D. Torta,
Racconti di paesaggi sonori,
 2013, partitura inedita).



cutori muovono con sequenze prestabilite per garantire stabilità e continuità all'effetto sonoro.

Nel caso del *Talassofono* invece è stato utilizzato un crivello da grano contenente dei chicchi di mais che riesce a riprodurre un ottimo effetto di risacca, ma la scelta del crivello non è casuale. Avrei potuto risolvere il problema con l'impiego di un normalissimo *Ocean Drum*, ma desideravo sottolineare quel ruolo in cui spesso si calano gli utensili e gli oggetti della quotidianità: mi riferisco a ruoli impropri come quello musicale che possono assumere nel caso di parodia della musica, tanto attraverso il suono quanto attraverso la gestualità. Nella favola dei *Tre rastrelli musicanti*, ad esempio, abbiamo tre rastrelli che attraverso la parodia supportata dalla gestualità degli esecutori si trasformano in tre violini. Questa favola non è stata ispirata dal film *Amadeus* di Forman dove, se ricordate, per alcuni secondi si intravedono dei suonatori di rastrelli, ma dalla testimonianza del signor Giovanni Gallo di Cambiano (Torino) presente al Museo del paesaggio sonoro di Riva.

[G.R.] Vorrei prendere ora in considerazione la successiva sezione, intitolata *PAESAGGIO SONORO B – TONICHE 2*. Il brano propone un percorso narrativo volto a rappresentare attraverso il suono la comparsa del mondo animale, la nascita dell'uomo e lo sviluppo delle attività umane. Credo si debba evidenziare innanzitutto l'impiego in chiave espressiva di quello che tu stesso hai definito 'strumentario minore', ossia il complesso di oggetti sonori, connessi con molteplici attività del mondo rurale-contadino che la raccolta del Museo del paesaggio sonoro custodisce e documenta. Sto pensando ai giocattoli sonori, ai richiami ornitologici, ai flauti globulari, alle campane, campanacci e sonagliere degli animali, agli strumenti effimeri o primaverili, a particolari attrezzi da lavoro. Si tratta certo di strumenti inconsueti e, ancor più delle precedenti 'macchine di scena', estranei all'universo della composizione musicale in senso classico. D'altro canto, la seconda metà del Novecento ha visto più volte la ricerca di ge-

neratori di suono al di fuori dei consolidati complessi strumentali sanciti dalla precedente musica d'arte.

Indubbiamente si possono tracciare dei parallelismi con quelle esperienze, ma anche un'indipendenza, data la vasta adozione di utensili già dotati di una solida, seppur altra, natura sonora. Un punto di incontro è invece osservabile nelle tecniche di scrittura musicale, necessariamente connotate da un sensibile sperimentalismo.

[D.T.] Caspita! La domanda è talmente dettagliata che in parte potrebbe già contenere un'esauriente risposta. Spontaneamente mi verrebbe da dire: «Bene! Possiamo passare tranquillamente alla prossima!». Scherzi a parte, riprendiamo sempre dalla *voce fuori campo*:

Spuntò così, a poco a poco, l'alba della vita...

La vita viene rappresentata con i suoni della vita stessa: i suoni del mondo animale e i suoni delle attività umane. L'iniziale gracciare delle rane, riprodotto con giocattoli sonori, il frinire dei grilli e il canto degli uccelli notturni ricordano quel passaggio naturale avvenuto milioni d'anni fa quando, nella notte dei tempi, dall'acqua i primi esseri viventi si trasferirono sulla terra. Il canto degli uccelli, ovviamente autoctoni, viene affidato a richiami ornitologici presenti e documentati nel museo. Il suono di sonagliere e campanacci evidenziano i rapporti che esistono tra esseri viventi umani e non. Il tintinnio della martellatura della falce, e i versi eseguiti dalla voce per radunare il pollame mentre viene distribuito il beccime scandiscono il ritmo delle attività umane. Il vagito del neonato, meravigliosamente intonato dallo stelo del tarassaco, termina il quadro e ribadisce l'arcaico compito della riproduzione e della conservazione della specie. La semiografia utilizzata è inevitabilmente inconsueta, non potrebbe essere diversamente. In parte si utilizza il *real time* con indicazioni di durate temporali e in parte si fa riferimento ad una *pulsazione* che viene stabilita e concordata dagli stessi esecutori.

The image shows a musical score for six percussion parts, labeled 'Perc. att. 1' through 'Perc. att. 6'. The score is written on a grid of six staves. Part 1 is a simple rhythmic pattern of horizontal dashes. Part 2 features melodic lines with notes and rests, labeled with bird names: 'cuculo', 'tortora', 'cuculo', and 'tortora'. Part 3 includes notes and rests, labeled 'piovoncella' and 'Tordo cesena'. Part 4 has a rhythmic pattern of notes and rests. Part 5 is a rhythmic pattern of horizontal dashes. Part 6 is a rhythmic pattern of horizontal dashes. The score is divided into measures by vertical dotted lines.

Fig. 3 - Una pagina di *PAESAGGIO SONORO B – TONICHE 2* (da D. Torta, *Racconti di paesaggi sonori*, 2013, partitura inedita).

[G.R.] Il passaggio alla terza sezione, *Paesaggi sonori [C] – SEGNALI*, conduce il discorso a una riflessione su alcuni tratti fondamentali dell’Umanità. Il tema focale è quello del sentimento del Sacro e di come esso si rifletta in pratiche sonore dotate di un forte simbolismo. Si percepisce anche in questo caso, anche se in maniera non dichiarata, una connessione con quelli che Schaffer definiva *sacred noises*, intesi tanto quale manifestazione della potenza divina, quanto come estrinsecazione umana di uno spirito religioso collettivo.

Anche in questo caso si ricorre a specifici usi strumentali propri alla cultura occidentale e dei quali il museo offre una testimonianza d’eccezione. Mi riferisco in particolare all’impiego degli strumenti della Settimana santa e all’accento messo sulla loro essenza semantica profonda. Ed è proprio il processo di enucleazione di tratti fondamentali a diventare il tramite verso la visione di uno spazio d’espressione culturalmente condiviso e universale.

[D.T.] Partiamo sempre dal testo:

Apparvero la fame e la sete
e la mancanza del Sacro si fece sentire:
fu allora che il suono divenne rito e magia

La *fame* e la *sete*, che sono sensazioni che normalmente coincidono con le necessità primarie e fisiologiche del mangiare e del bere, qui rappresentano il *vuoto spirituale*: dopo la sopravvivenza siamo di fronte al più terribile degli spettri, alla più antica ossessione dell'umanità. Una grande domanda senza risposta. O meglio siamo di fronte ad innumerevoli e svariate asserzioni per tentare di rispondere a quell'unica angosciante domanda. Per placare i 'morsi della fame' l'uomo 'mangia', ma 'di che cosa si ciba'? Mi tornano alla mente antichi culti come quello dei crani ritrovati a Bilzingsleben presso un insediamento di *Homo erectus* risalente a 370.000 anni fa o i numerosi riferimenti al cannibalismo come azione culturale. Le risposte giungono confuse e da più parti. Riti primordiali ancora molto lontani dalle religioni strutturate e teologizzate. Tanti percorsi diversi ma che, in qualche modo, anelano già tutti all'immortalità. Così anche gli archetipi degli strumenti musicali producevano quel suono che solitamente veniva impiegato per evidenziare e sottolineare i momenti salienti di antichi rituali. Il suono come mezzo di comunicazione verso gli antenati, di evocazione degli spiriti, di propiziazione e di iniziazione, di stipulazione per sancire patti con le varie divinità...

Paesaggi sonori [C] inizia con il lunghissimo suono emesso da un *grande corno bovino* per mezzo del quale l'esecutore mette in evidenza la tecnica della respirazione circolare. È la voce della Terra. *Magna Mater* che a tutti si rivolge e tutti chiama. Poi l'esecutore (con la campana del corno rivolta ai propri piedi) esegue il suono generatore arricchendolo, con la propria voce, di ulteriori suoni armonici (ottava, quinta ecc.). Tecnica ben nota a chi conosce o pratica il didgeridoo. Questo è l'Om: il suono che *entrando in sintonia con la vibrazione dell'universo diventa un'unica cosa con l'universo stesso*.

Ai segnali del grande corno rispondono prima una bucina marina (corno di conchiglia) e dopo un *corno caprino* simile allo *shofar* ebraico. Sono le voci degli uomini di mare e degli uomini di terra che rispondono all'appello; sono pescatori, marinai, navigatori, contadini, allevatori, pastori; sono le tribù che formano i grandi popoli che abitano il pianeta; sono le grandi civiltà del passato.

Altri esecutori, partendo dalla platea e suonando *corni bovini ad ancia semplice battente, raganelle e crepitacoli*, investono il pubblico con uno strepito reiterato. Per la Chiesa cattolica questi erano gli *strepiti* della Settimana santa, ma in questo contesto sono ben altro: potremmo paragonarli addirittura ad un *Urlo* di Munch in versione sonora. Un grande urlo assordante dell'intera umanità. Tutti gli esecutori, raggiunto il palcoscenico, si riuniscono e la situazione caotica s'interrompe improvvisamente, quindi i suoni riprendono in modo più organico per culminare polifonicamente in un accordo. Ecco: *il suono ora diviene Rito e Magia*.

Fig. 4 - Gabriele Gariglio (Musicanti di Riva presso Chieri) con il grande corno in *Paesaggi sonori [C] – SEGNALI*, da un'esecuzione di *Racconti di paesaggi sonori*, Chieri, novembre 2017 (Archivio Museo del paesaggio sonoro).



[G.R.] Giungiamo dunque all'ultima parte della *Sinfonia*, compresa nel titolo *Paesaggi sonori [D] e [D'] – IMPRONTE SONORE*. La scena si congiunge alla precedente tramite la presenza ininterrotta del 'grande corno', a rappresentare il passaggio senza soluzione di continuità fra l'impiego di dispositivi sonori a fini simbolico-rituali e il piano qui emergente dell'espressione musicale *tout court*. È poi interessante ragionare sul ricorso a un'altra categoria di fonti sonore, nuovamente ripresa dal lavoro di Schafer, ossia quella di *soundmark*, 'impronta sonora'. La definizione si riferisce a quei suoni profondamente calati in un luogo e capaci di demarcarne l'identità culturale. La ricerca è così rivolta ai linguaggi e agli strumenti musicali più rappresentativi del sostrato espressivo locale di cui lo spettacolo è diretta emanazione, di conseguenza a una serie di filoni documentati dal Museo. I titoli delle sottosezioni in verità non costituiscono un diretto riferimento, ma impiegano formule evocative quali *melos* e *organum*, richiamando un carattere di ancestralità e di simbolica adesione a un lontano itinerario storico-musicale, pur in manifestazioni ricavate dal terreno folclorico.

[D.T.] Come abbiamo già detto prima, quando uno strumento perde il suo significato simbolico spesso abbandona il ruolo rituale per assumere un nuovo ruolo puramente ludico. Sono numerosi i giocattoli sonori popolari che hanno percorso questa strada. In fondo non è poi così diverso il passaggio che lega ai loro archetipi gli strumenti musicali: il gambo del tarassaco (un'ancia doppia già presente in natura e che veniva impiegata in rituali primaverili), dopo aver abbandonato il suo rito, attraverso le sue successive e molteplici trasformazioni diventa l'oboe o il fagotto.

Molti popoli per indicare il suonare ed il giocare si servono di uno stesso verbo: *to play, jouer*. Quindi 'giocare con uno strumento' e, per estensione lessicografica, 'giocare alla / con la musica'. Qualcuno potrebbe obiettare: «la musica non è un gioco!». Sant'Agostino nel suo *De musica* ci dice: *Musica est scientia bene modulandi*. Ancora, regole per regolare un gioco. Regole

per la metrica, per il contrappunto, per la fuga, per l'armonia... regole, sempre regole. Pensiamo ai giocatori di carte che con uno o più mazzi di diverse tipologie possono giocare ad un numero cospicuo di giochi: rubamazzetto, tressette, briscola, scopa, scopone scientifico, whist, bridge, poker, canasta... *Per cui è bene che i giocatori concordino sulle regole e sulle varianti da considerare prima che abbia inizio il gioco.*

Ribadisco ancora: la musica va compresa e contestualizzata perché il suo iter si concretizza attraverso culture, epoche, stilemi e manierismi di ogni genere. Le carte, che in fondo sono sempre le stesse, vanno contestualizzate a seconda del gioco che è in atto, e così pure le note musicali si comportano in maniera analoga. Che cos'è un fante? Che cos'è un *fa*? Che ruolo ha qui questa carta? Che ruolo ha qui questa nota? Come è nata la musica e quale sarà mai il numero esatto degli strumenti che nel tempo si sono alternati nella sua interpretazione? La musica è un «linguaggio universale comprensibile a tutti». Comprensibile come e da chi? Mi capitò, per esempio, di assistere ad una discussione piuttosto accesa inerente al temperamento equabile e a come si debba rapportare un accordatore di pianoforti nel preparare lo scomparto d'ottava... trovai tutto questo estremamente interessante e in parte, lo confesso, quasi incomprensibile. Eppure in quelle dodici note dovremmo ritrovare tutta la musica occidentale proprio come qualcuno sostiene sia possibile riconoscere in una goccia d'acqua l'intero oceano. La musica è veramente immensa e siamo pienamente consapevoli che non è possibile scandagliare tutto il mare. Avete mai pensato a ciò che potrebbe dirci, oggi, lo stesso Mozart assistendo all'esecuzione di una qualsiasi delle sue opere? Non potrebbe riconoscerla pienamente e verrebbe completamente depistato da sonorità che lui non ha mai intravisto, nemmeno in sogno. Ci basti pensare all'evoluzione dei nostri strumenti, all'altezza del corista che raggiungendo le 442 vibrazioni crea nuove tensioni e, di conseguenza, differenti coloriture timbriche.

La musica non si può scrivere! Per secoli la musica ha inesorabilmente subito il conflitto che via via veniva a crearsi dall'uti-

lizzo, peraltro irrinunciabile, della notazione. E, nonostante i molteplici maltrattamenti subiti da parte di alcuni matematici, fisici, filosofi, trattatisti e critici, è sempre riuscita a divincolarsi sottraendosi alla sua ‘cattura’. Il 6 dicembre del 1877 l’inventore americano Edison, a New York, azionava il primo fonografo, dando così inizio all’era della riproduzione meccanica: la registrazione del suono. Ecco la grande svolta! Era finalmente possibile catturare la parte più eterea ed impalpabile della musica: l’aspetto fonico. Ma debbo nuovamente deludervi: anche con questo nuovo tipo di ‘scrittura’ non è possibile immortalare la ‘musica’. Avrete quell’esecuzione, quell’orchestra, quell’esecutore, quell’interpretazione, quel momento, ma non la ‘musica’. La ‘musica’ è veramente oltre ed è libera da ogni costrizione. È immortale come l’Araba Fenice e sarà, quindi, sempre pronta a risorgere ogni volta dalle proprie ceneri. Accanto al fuoco, nel tempo, si alternarono i narratori e il racconto arricchì l’archivio della memoria collettiva di leggende, di miti, di favole e di fiabe, mescolando il reale al meraviglioso. La storia delle cose, pur essendo complessa, nel contempo può rivelarsi estremamente semplice, ecco perché la *voce fuori campo* taglia corto e ci presenta così i *Paesaggi sonori [D]* e *[D']*:

L’umanità imparò ad osservare e a vedere,
 ad ascoltare e a sentire,
 ad immaginare e a narrare...
 Il riflesso di quell’immenso paesaggio fu subito musica.
 L’uomo, col tempo, creò gli strumenti per poterla raccontare...

[D] *La conta* (pronuncia: *la cunta*) – il racconto, la narrazione. Le *conte* tradizionalmente avvenivano accanto al fuoco (focolari o falò) o nelle stalle. Il grande corno congiunge la scena attuale alla precedente e rappresenta la strada che gli archetipi, da semplici dispositivi sonori impiegati per fini simbolico-rituali, hanno intrapreso per giungere all’espressione musicale. Nasce il linguaggio musicale e l’uomo, di conseguenza, crea gli attrezzi e gli utensili per far musica. Le indicazioni in partitura sono chiare: *Melos*, *Organum*, *Bordone*. I riferimenti ad un antico accompagnamento

monofonico e ad una primitiva forma polifonica alludono ad un percorso metalogico. Il *Melos* qui affidato all'antica melodia piemontese (nella mia lingua madre) già catalogata dal Nigra come *L'infanticida alla forca* è cronaca, ovvero il racconto stesso che diventa canto. La scelta di una melodia semplice strutturata su soli cinque suoni ci conduce verso l'universalità del linguaggio: tutti i popoli hanno nel loro bagaglio culturale più arcaico melodie estremamente semplici che si basano su suoni di *scale pentafoniche*. La legenda, inoltre, indica: *Canto 'libero' di tipo ancestrale con melismi, portamenti e fioriture, esplorando i registri di petto, gola e naso*. Si evidenzia così quel percorso che ha condotto l'uomo verso la ricerca e lo sviluppo di una vera e propria tecnica vocale.

[D] Nella seconda parte del racconto, accanto al grande corno, si affacciano sulla scena nuovi strumenti: *gusci di noce*, sfregati per imitare il gracidiare delle rane, percossi per imitare il tamburellare del picchio sul tronco degli alberi; *cavigliatori* o *cavicchi*, abbandonate le messi, ci vengono a rammentare l'esistenza di un ritmo per chi lavora nei campi; tre *torototèla* ci sottolineano il percorso fascinoso dei cordofoni. La melodia diventa mensurale. Uno dei percussionisti-attori percuote le proprie spalle, con il palmo delle mani struscia sul torace e si percuote le gambe... C'è un cambiamento nell'aria, forse qui è addirittura possibile intravedere la danza.

Fig. 5 - Domenico Torta durante una performance con il torototela, insieme al gruppo dei Musicanti di Riva Presso Chieri (Archivio Museo del paesaggio sonoro).



[G.R.] Il punto d'arrivo è rappresentato dal *Paesaggio sonoro E – IMPRONTA SONORA*. Si riprende la definizione precedente di *soundmark*, qui significativamente connesso al magma disorganico dell'accordatura orchestrale. In una dimensione pre-musicale quest'ultima diviene impronta sonora di un altro contesto, quello della musica d'arte occidentale.

Altrettanto si definisce un terreno di comunione fra linguaggi musicali diversi, ma convergenti sul piano del denominatore condiviso del suono nella sua essenza prima. Tutti questi aspetti germinali preannunciano il discorso dialogico che poi sarà sviluppato dalle fiabe musicali.

[D.T.] Tutto sommato si tratterebbe soltanto di un'accordatura orchestrale che in genere precede una qualsiasi esecuzione musicale, ma questo magma disorganico dell'accordatura orchestrale corrisponde anche a quella che Guizzi definiva 'antimusica'. Sicuramente un'impronta sonora per Schafer e un grande urlo per me. L'urlo primordiale che la comunità umana conosce da sempre, perché quella tensione è la *summa* di numerose altre ataviche tensioni primordiali: caos, sgomento, paura, fame, sete, che si placano attraverso il rito e la magia.

E come tu stesso hai già evidenziato tutti questi aspetti germinali preannunciano il discorso dialogico che poi verrà sviluppato nelle fiabe. Ora è finito il tempo degli Dei, inizia il tempo degli Uomini. È il tempo del racconto e della narrazione. Accanto al fuoco o sui giacigli dei bivacchi improvvisati tra gli armenti, le voci della memoria riporteranno alla luce le antiche leggende mai scritte o meglio quelle immortalate nell'unico grande libro della vita, poiché la storia delle cose è sempre scritta nelle cose stesse.

SIMONE TORRESIN

INDOOR SOUNDSCAPE:
APPLICARE IL CONCETTO DI PAESAGGIO SONORO
NELL'AMBIENTE COSTRUITO

Introduzione: i limiti di un approccio basato sul controllo del rumore

L'esposizione al rumore generato da traffico stradale, ferroviario, aereo e da siti industriali è tra i maggiori fattori di rischio per la salute pubblica in Europa, secondo solo all'inquinamento atmosferico.¹

Si stima che l'esposizione al rumore ambientale causi 12.000 morti premature e contribuisca a 48.000 nuovi casi di malattie cardiache ogni anno in Europa.²

Gli effetti sulla salute possono essere molteplici e di natura sia uditiva che extrauditiva. Nel primo caso includono la perdita dell'udito e l'acufene. Nel secondo, sono legati all'insorgenza di stress, disturbi cognitivi e del sonno, a un maggior rischio di ipertensione e di malattie cardiovascolari.³

¹ Agenzia Europea dell'Ambiente (EEA), *Healthy Environment, Healthy Lives: How the Environment Influences Health and Well-being in Europe*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, Lussemburgo 2020.

² Agenzia Europea dell'Ambiente (EEA), *Environmental Noise in Europe - 2020*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, Lussemburgo 2020.

³ M. Basner *et al.*, *Auditory and Non-auditory Effects of Noise on Health*, «The Lancet», 383.9925 (2014), pp. 1325-1332.

Le autorità pubbliche hanno compiuto sforzi importanti per ridurre l'esposizione e, più in generale, i livelli di rumore ambientale. Nell'Unione Europea tali sforzi si riflettono nella direttiva sul rumore ambientale (Environmental Noise Directive, END)⁴ e in una serie di altre relazioni tecniche pubblicate dalle agenzie dell'UE,⁵ che costituiscono i riferimenti per gli Stati membri per la valutazione, la gestione e il controllo del rumore ambientale. A scala di edificio questo si è tradotto in requisiti di isolamento acustico per gli elementi edili (per es. di facciate, partizioni orizzontali e verticali), in limiti per i livelli ambientali interni agli edifici e per la rumorosità di specifiche sorgenti (per es. impianti di ventilazione, elettrodomestici), a seconda delle diverse normative nazionali.

L'obiettivo in ogni caso è quello di ridurre il 'disturbo' da 'rumore' attraverso la diminuzione dei livelli sonori a cui le persone sono esposte. Le metodologie in uso per la valutazione oggettiva (i.e., 'tramite strumenti') della qualità acustica degli edifici residenziali impiegano grandezze basate sulla scala dei decibel (dB), come i livelli sonori. I questionari sono tra i principali metodi utilizzati per una valutazione soggettiva (i.e., 'tramite persone') della qualità acustica nelle valutazioni post-abitative degli edifici. Le domande tipicamente riguardano la quantificazione del grado di disturbo da rumore e l'identificazione delle sorgenti responsabili del disturbo.

Obiettivo e metodologie presentano tuttavia dei limiti, come evidenziato dalla recente letteratura scientifica.⁶

⁴ Parlamento Europeo e Consiglio, *Direttiva 2002/49/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 25 giugno 2002 relativa alla determinazione e alla gestione del rumore ambientale*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, Bruxelles 2002.

⁵ Agenzia Europea dell'Ambiente (EEA), *Environmental Noise in Europe*.

⁶ S. Torresin *et al.*, *Indoor Soundscape Assessment: A Principal Components Model of Acoustic Perception in Residential Buildings*, «Building and Environment», 182 (2020), 107152.

In quanto all'obiettivo, si deve notare che la riduzione dei livelli di rumore in ambiente non porta necessariamente a un miglioramento del comfort,⁷ poiché gli stimoli acustici possono talvolta essere 'desiderabili'. Le grandezze basate sulla scala dei decibel possiedono inoltre una limitata capacità di esprimere valori che siano rappresentativi della percezione umana e che ci consentano di distinguere i 'suoni' dai 'rumori'. Stimoli di uguale intensità⁸ acustica possono risultare in risposte percettive molto differenti in funzione di vari fattori di cui il livello in dB non tiene conto:⁹ il significato associato alla sorgente sonora, le caratteristiche temporali e spettrali del suono, il contesto urbano, le caratteristiche dell'edificio, l'attività in corso, la sensibilità al rumore dell'ascoltatore, per citarne alcuni.

Per quanto riguarda le metodologie di valutazione soggettiva, un approccio basato sulla diagnosi dei problemi e sulla valutazione del fastidio da rumore può condurre al meglio ad ambienti neutri, silenziosi e poco disturbanti, ma non necessariamente ad ambienti di vita e di lavoro che siano anche piacevoli dal punto di vista acustico e portatori di benessere. L'attenzione al controllo del rumore ha di fatto portato, come principale effetto negativo, a trascurare l'importanza del suono negli ambienti in cui viviamo. Per elevare l'obiettivo della progettazione acustica alla realizzazione di città e edifici che promuovano il benessere di chi vi abita è necessario pertanto adottare un approccio differente, in grado di valorizzare il suono come risorsa progettuale. È proprio questo il fine dell' 'approccio soundscape'.

⁷ R. Cain *et al.*, *The Development and Application of the Emotional Dimensions of a Soundscape*, «Applied Acoustics», 74 (2013), pp. 232-239.

⁸ In questa sede, per intensità del suono si intende il suo volume, in una scala da debole a forte.

⁹ S. Torresin *et al.*, *Assessment Methods and Factors Determining Positive Indoor Soundscapes in Residential Buildings: A Systematic Review*, «Sustainability», 11.19 (2019), 5290.

Le opportunità date da un approccio soundscape

La ricerca sul paesaggio sonoro (o *soundscape*, in lingua inglese) si è evoluta come disciplina che integra fattori psicologici, (psico)acustici, fisiologici e sociali per comprendere come le persone percepiscano e vivano l'ambiente acustico, in un preciso contesto.¹⁰

Recentemente, la serie di norme ISO 12913 sul paesaggio sonoro è stata emanata per fornire un quadro comune per la comunicazione tra le discipline coinvolte e per guidare le indagini sul paesaggio sonoro. Le norme e le specifiche tecniche forniscono le principali definizioni e impostazioni concettuali,¹¹ le metodologie per la raccolta dei dati da strumenti e persone,¹² e le indicazioni per l'analisi dei dati.¹³

Secondo l'approccio soundscape, l'ambiente sonoro viene gestito e progettato in base alla percezione delle persone.

Nella pratica progettuale, il suono è impiegato dunque come 'risorsa' per la realizzazione di ambienti acustici confortevoli, tramite il mascheramento uditivo dei rumori e la riduzione dei livelli sonori generati da sorgenti di disturbo, integrando le metodologie classiche del controllo del rumore.

Le principali differenze tra l'approccio soundscape e quello basato sul controllo del rumore sono riassunte in *Tab. 1*.

¹⁰ International Organization for Standardization, *12913-1: 2014 Acoustics - Soundscape - Part 1: Definition and Conceptual Framework*, ISO, Geneva 2014.

¹¹ *Ibidem*.

¹² International Organization for Standardization, *ISO/TS 12913-2:2018 Acoustics - Soundscape - Part 2: Data Collection and Reporting Requirements*, ISO, Geneva 2018.

¹³ International Organization for Standardization, *ISO/TS 12913-3:2019 Acoustics - Soundscape - Part 3: Data Analysis*, ISO, Geneva 2019.

Tab. 1 - Differenze tra un approccio basato sul controllo del rumore e l'approccio soundscape.¹⁴

APPROCCIO BASATO SUL CONTROLLO DEL RUMORE	APPROCCIO SOUNDSCAPE
Il suono come 'rifiuto'	Il suono come potenziale 'risorsa'
Focus sui suoni che generano disturbo	Focus sui suoni che risultano piacevoli
Riduzione dei livelli sonori	Mascheramento dei rumori con suoni percepiti positivamente e riduzione dei rumori

Possiamo parlare di un soundscape... indoor?

Secondo la definizione data dalla norma ISO 12913-1 del 2014, il paesaggio sonoro è l'«ambiente acustico come viene percepito e/o compreso da una persona o persone, in un contesto».¹⁵ La ricerca sul paesaggio sonoro è stata principalmente condotta su scala urbana e in spazi esterni. Ad ogni modo la definizione fornita dalla norma ISO pone l'accento sul 'contesto' in cui la percezione acustica avviene, dando quindi spazio ad una piena applicazione del concetto di paesaggio sonoro anche all'ambiente costruito. In quest'ultimo caso si è soliti fare riferimento in letteratura al termine *indoor soundscape*.¹⁶

¹⁴ Adattato da: A.L. Brown, *A Review of Progress in Soundscapes and an Approach to Soundscape Planning*, «International Journal of Acoustics and Vibrations», 17.2 (2012), pp. 73-81; e J. Kang *et al.*, *Ten Questions on the Soundscapes of the Built Environment*, «Building and Environment», 108 (2016), p. 285.

¹⁵ International Organization for Standardization, *12913-1: 2014*.

¹⁶ P.N. Dokmeci Yorukoglu - J. Kang, *Analysing Sound Environment and Architectural Characteristics of Libraries through Indoor Soundscape Framework*, «Archives of Acoustics», 41.2 (2016), pp. 203-212.

Nel soundscape indoor l'edificio gioca un ruolo fondamentale nella definizione dei tre elementi che sottendono il concetto di paesaggio sonoro:¹⁷

- l'ambiente acustico: in funzione della sua geometria e dei materiali di cui è costituito, l'edificio filtra i suoni esterni e modella l'ambiente acustico;
- la persona: a seconda della sua funzione, l'edificio contribuisce a determinare le aspettative e i bisogni degli occupanti;
- il contesto: l'involucro dell'edificio delimita lo spazio, separa l'ambiente interno da quello esterno, e ne definisce l'uso.

Vista la quantità di tempo trascorsa all'interno degli edifici (circa il 90% delle nostre giornate,¹⁸ e ancor più a seguito della pandemia di COVID-19 e della diffusione del lavoro da casa), appare evidente il potenziale impatto che un approccio di soundscape indoor può offrire in termini di miglioramento delle condizioni di vita degli occupanti all'interno delle loro abitazioni e luoghi di lavoro.¹⁹

'Misurare' il soundscape

Al fine di poter guidare e valutare l'azione progettuale sull'acustica di città e edifici, è fondamentale poterne 'misurare' il soundscape. Dalla misura dell'ambiente acustico e della sua percezione da parte degli abitanti, è possibile ricavare indicatori numerici e soglie di riferimento con cui ingegneri, architetti, e

¹⁷ S. Torresin *et al.*, *Acoustic Design Criteria in Naturally Ventilated Residential Buildings: New Research Perspectives by Applying the Indoor Soundscape Approach*, «Applied Sciences», 9.24 (2019), 5401.

¹⁸ N. Klepeis *et al.*, *The National Human Activity Pattern Survey (NHAPS): A Resource for Assessing Exposure to Environmental Pollutants*, «Journal of Exposure Science & Environmental Epidemiology», 11.3 (2001), pp. 231-252.

¹⁹ S. Torresin *et al.*, *Acoustics for Supportive and Healthy Buildings: Emerging Themes on Indoor Soundscape Research*, «Sustainability», 12.15 (2020), 6054.

urbanisti possono valutare fin dalla fase previsionale (i.e., prima della realizzazione dell'opera) la qualità acustica dell'oggetto della progettazione (per es. di un edificio o di uno spazio urbano). Tali indicatori devono essere in grado di rappresentare la percezione dell'ambiente acustico da parte degli utilizzatori finali. La qualità acustica effettiva potrà poi essere accertata in fase di utilizzo dell'opera tramite un riscontro diretto dagli utenti, dal quale derivare indicazioni su eventuali azioni correttive.

Allo stato attuale della ricerca, tuttavia, una verifica previsionale del paesaggio sonoro non è ancora del tutto possibile. La specifica tecnica ISO/TS 12913-2 descrive metodi di misurazione 'tramite persone' (per es. passeggiate sonore, questionari, interviste) e i metodi di misurazione 'tramite strumenti' (per es. misurazioni binaurali), che consentono la valutazione dei descrittori percettivi del paesaggio sonoro (per es. la 'piacevolezza' o il 'disturbo') e il calcolo di indicatori numerici dell'ambiente acustico (per es. parametri di acustica e psicoacustica). Come riportato dalla norma, esiste ancora un divario fondamentale tra le metriche percettive e le misurazioni acustiche o psicoacustiche e, attualmente, la caratterizzazione di un paesaggio sonoro è possibile solo attraverso l'orecchio e la parola dell'ascoltatore. Per questo motivo, la comunità scientifica sta mettendo un grande impegno nella definizione di nuovi indici in grado di descrivere oggettivamente i paesaggi sonori, integrando o addirittura sostituendo le metriche basate sui decibel con nuovi indici di soundscape che siano in grado di riflettere i livelli di comfort umano.²⁰ Nell'attesa di tali sviluppi, la valutazione previsionale del paesaggio sonoro può avvenire con l'ausilio della realtà virtuale grazie alle attuali tecniche di simulazione delle scene uditive, come avviene già comunemente con la restituzione visiva degli edifici e degli ambienti urbani prima della loro realizzazione. Pur con alcuni

²⁰ J. Kang *et al.*, *Towards Soundscape Indices*, in *Proceedings of the 23rd International Congress on Acoustics*, International Congress on Acoustics, Berlin 2019, pp. 2488-2495.

limiti di validità ecologica, l'abbinamento del rendering visivo e uditivo (i.e., l'‘auralizzazione’) di un ambiente prima della sua realizzazione, può consentire ai potenziali utenti dell'edificio di sperimentarne il paesaggio sonoro e visivo in anticipo, prima dell'acquisto.

Per quanto riguarda invece la valutazione di ambienti acustici già esistenti, questa può avvenire attraverso le metodologie di raccolta dati incluse nella specifica tecnica ISO/TS 12913-2. La specifica raccomanda l'utilizzo di misure binaurali per la caratterizzazione dell'ambiente acustico ‘fisico’. L'ascolto binaurale (i.e., ‘a due orecchie’) consente all'uomo di localizzare le sorgenti sonore, di comprendere un messaggio target isolandolo dal rumore circostante, e di formare una sensazione di spazialità dell'ambiente in cui si trova. Similmente, cuffie e simulatori di testa e busto per la registrazione binaurale impiegano due microfoni per simulare l'ascolto dei due orecchi in una sorta di testa artificiale. Il segnale registrato da misurazioni binaurali potrà essere riascoltato in cuffia, ad esempio per effettuare test di ascolto, riproducendo le sensazioni acustiche di un ascoltatore situato nell'ambiente originario in maniera più accurata rispetto all'utilizzo di un tradizionale microfono singolo collegato ad un fonometro. Le registrazioni binaurali consentono inoltre di calcolare i parametri di psicoacustica (per es. *loudness*, *sharpness*, *roughness*, *fluctuation strength*) che sono rappresentativi di sensazioni uditive di base nell'uomo e che vanno ad integrare le informazioni ottenibili dalle misurazioni dei livelli sonori.²¹

La specifica tecnica ISO/TS 12913-2 riporta poi le linee guida per l'esecuzione di passeggiate sonore, questionari, e interviste che consentono di acquisire informazioni sul rapporto tra le persone e l'ambiente acustico, e sulla loro risposta percettiva e comportamentale agli stimoli acustici che le circondano. A fronte di

²¹ K. Genuit - A. Fiebig, *Human Hearing-related Measurement and Analysis of Acoustic Environments*, in J. Kang - B. Schulte-Fortkamp (eds.), *Soundscape and the Built Environment*, CRC Press, Boca Raton 2016, pp. 133-160.

un maggior dispendio di tempo ed energie, le interviste permettono ai partecipanti di esprimere più liberamente le loro emozioni e considerazioni senza le limitazioni date dagli schemi di valutazione predeterminati dai ricercatori. Tali metodi possono essere integrati in passeggiate sonore (o *soundwalks*, in lingua inglese), attività partecipative di gruppo con un focus sull'ascolto dell'ambiente acustico e sulla descrizione della risposta percettiva da parte dei partecipanti.

La risposta emozionale all'ambiente acustico può essere valutata attraverso il modello di risposta affettiva al soundscape sviluppato da Axelsson *et al.* nel 2010²² e inserito all'interno della ISO/TS 12913-3. Il modello identifica le dimensioni alla base della risposta affettiva ai paesaggi sonori lungo le quali valutare la percezione delle persone e l'efficacia delle azioni progettuali. Il modello è stato derivato da test di ascolto in cui i partecipanti erano invitati a valutare dei frammenti di suoni urbani tramite 116 scale di valutazione di attributi percettivi (per es. *cozy*, *inhospitable*). Attraverso l'analisi delle componenti principali (Principal Component Analysis, PCA), gli attributi sono stati ridotti a un numero limitato di dimensioni principali in grado di descrivere la maggior parte della varianza nei dati del test di ascolto, e che sono state interpretate secondo gli attributi con i quali erano più fortemente associate. Tali dimensioni, nella versione adottata nella specifica tecnica ISO, sono *pleasantness* (i.e., quanto il paesaggio sonoro è piacevole o sgradevole) ed *eventfulness* (i.e., quanti eventi sonori sono presenti). Il modello ha anche incluso una seconda serie di dimensioni alternative e ortogonali, denominate *calmness* (i.e., quanto il paesaggio sonoro è calmo o caotico) ed *excitement* (i.e., quanto il paesaggio sonoro è vivace o monotono), riportate con una rotazione di 45° dalle due dimensioni principali (cfr. *fig. 1*, alla pagina seguente).

²² Ö. Axelsson *et al.*, *A Principal Components Model of Soundscape Perception*, «The Journal of the Acoustical Society of America», 128.5 (2010), pp. 2836-2846.

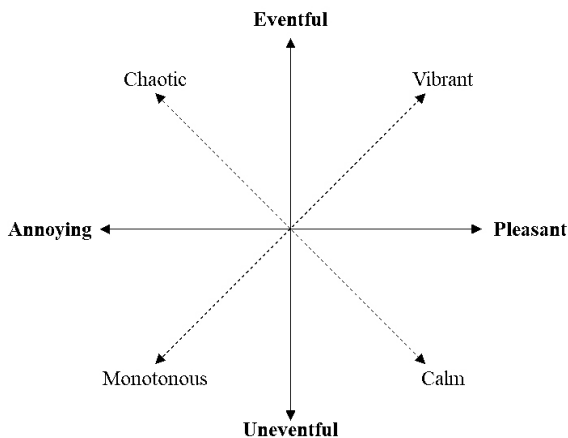


Fig. 1 - Modello di valutazione della risposta affettiva al paesaggio sonoro (da ISO/TS 12913-2:2018).

Secondo il modello, i paesaggi sonori descrivibili come *vibrant* sono quindi sia *pleasant* che *eventful*, i paesaggi sonori *chaotic* sono *eventful* e *annoying*, i paesaggi descrivibili come *monotonous* sono sia *annoying* sia *uneventful*, mentre quelli *calm* sono *uneventful* e *pleasant*.²³

L'elaborazione dei valori (numerici) ottenuti dalla valutazione delle otto scale corrispondenti agli estremi delle quattro dimensioni (i.e., *pleasant*, *vibrant*, *eventful*, *chaotic*, *annoying*, *monotonous*, *uneventful*, *calm*) consente di andare a tracciare i paesaggi sonori nel piano percettivo descritto dalle due dimensioni *pleasantness* ed *eventfulness*, rappresentato in *fig. 1*. Questo tipo di visualizzazione è particolarmente efficace in quanto permette di fissare degli obiettivi per gli interventi di progettazione e

²³ Si noti che una traduzione validata degli attributi dall'inglese non è attualmente disponibile. Cfr. F. Aletta *et al.*, *Soundscape Assessment: Towards a Validated Translation of Perceptual Attributes in Different Languages*, «Inter-Noise and Noise-Con Congress and Conference Proceedings», 261.3 (2020), pp. 3137-3146.

di valutarne l'efficacia in termini percettivi, andando a collocare i paesaggi sonori ante e post-operam nello spazio percettivo.²⁴

Si deve notare che il modello di Axelsson è stato sviluppato da test di ascolto in ambienti di laboratorio neutri, riproducendo suoni registrati all'aperto. Non è chiaro pertanto se le scale e le dimensioni riportate nella serie di norme ISO siano ugualmente validi per descrivere la risposta affettiva al paesaggio sonoro all'interno degli edifici. Rispetto ai contesti esterni, il soundscape indoor è caratterizzato infatti da:

- una combinazione di suoni generati sia da sorgenti esterne che interne all'edificio;
- la presenza di un campo sonoro riverberante;
- una maggiore varietà di compiti svolti dalle persone (non solo rilassarsi o transitare);
- un maggior tempo trascorso dalle persone immerse nel contesto acustico;
- una minore possibilità di controllo sull'ambiente acustico (per es. le persone non sono solitamente libere di spostarsi in un luogo diverso e migliore dal punto di vista acustico).

Tali peculiarità hanno indotto a mettere in discussione un'applicazione diretta del modello di paesaggio sonoro urbano agli ambienti interni, poiché alcune delle dimensioni percettive potrebbero essere specifiche dei contesti esterni, mentre altre potrebbero essere rilevanti nella valutazione degli ambienti confinati.

Un modello per la misura della risposta affettiva al soundscape indoor negli edifici residenziali

Test di ascolto in laboratorio, frutto di una ricerca coordinata dal professor Jian Kang (University College di Londra, UCL), in collaborazione con l'Università di Trento ed Eurac Research, hanno portato allo sviluppo di un modello per la valutazione della

²⁴ R. Cain *et al.*, *The Development and Application of the Emotional Dimensions of a Soundscape*.

risposta affettiva al paesaggio sonoro all'interno degli edifici.²⁵ Il test si è basato sul design sperimentale dello studio di Axelsson, adattato per considerare le peculiarità del soundscape indoor nel caso di un ambiente di tipo residenziale. L'obiettivo era di: (1) individuare le dimensioni alla base della percezione acustica negli ambienti residenziali; (2) valutare gli effetti principali e di interazione dei suoni esterni e interni all'edificio su tali dimensioni; e (3) identificare gli indici (psico)acustici che meglio descrivono tali dimensioni percettive.

Trentacinque partecipanti hanno preso parte individualmente a venti sessioni di ascolto consecutive che si sono svolte all'interno di un soggiorno ricostruito nel laboratorio di acustica dello University College di Londra. Le venti condizioni di ascolto sono state ottenute dalla combinazione di quattro tipologie di suoni generati all'interno dell'ambiente (i.e., rumore di ventilazione, musica, televisione e una condizione in assenza di suoni generati) e di cinque tipologie di contesti urbani esterni (i.e., assenza di suoni dall'esterno, traffico stradale pesante, traffico stradale leggero, area pedonale e giardino) filtrati da una finestra semiaperta. Durante l'esperimento, la finestra era simulata da uno schermo che proiettava una vista verso l'esterno per l'intera durata del test (fig. 2). Tutti gli stimoli acustici sono stati registrati in precedenza in ambienti interni e, nel caso dei suoni provenienti dall'esterno dell'edificio, in vari ambienti con finestre semiaperte su diversi contesti urbani di Londra. Estratti della durata pari a un minuto sono stati poi selezionati dalle registrazioni e riprodotti in laboratorio. Le tecniche di registrazione e di riproduzione del suono nel laboratorio hanno consentito di creare degli scenari acustici fortemente immersivi e realistici.

I partecipanti sono stati invitati a sedersi su di una poltrona e a rilassarsi, immaginando di essere nel loro soggiorno di casa con una finestra semiaperta. Ciascuna sessione comprendeva un minuto di ascolto, al termine del quale i partecipanti dovevano

²⁵ S. Torresin *et al.*, *Indoor Soundscape Assessment*.



Fig. 2 - Interno del laboratorio durante il test di ascolto (da S. Torresin *et al.*, *Indoor Soundscape Assessment*).

descrivere il paesaggio sonoro nel quale erano immersi attraverso 97 scale di valutazione, ciascuna definita da un attributo o da un insieme di attributi (per es. *private; familiar; intimate; personal*) a cui le persone hanno associato un punteggio compreso tra 0 (i.e., l'attributo non corrisponde alla percezione del paesaggio sonoro) e 100 (i.e., l'attributo corrisponde perfettamente alla percezione del paesaggio sonoro). Gli attributi sono stati selezionati a partire dalla lista di aggettivi utilizzati nell'esperimento di Axelsson, integrandoli con ulteriori attributi provenienti da focus group e dalla letteratura al fine di descrivere le peculiarità della percezione di spazi interni. Ciascun partecipante è stato sottoposto alle venti condizioni acustiche, in successione. Le condizioni sperimentali e gli attributi sono stati presentati in ordine casuale.

Ai fini della derivazione delle relazioni tra dimensioni percettive e parametri di misura, è stato fondamentale caratterizzare gli stimoli acustici ai quali i partecipanti furono esposti durante le prove di ascolto. A tale scopo, si è proceduto a condurre le

registrazioni binaurali delle venti condizioni sperimentali nella posizione dell'ascoltatore, dalle quali è stato possibile calcolare una serie di indicatori acustici e di psicoacustica.

L'analisi delle componenti principali effettuata sulle valutazioni dei 97 attributi ha restituito tre dimensioni in grado di spiegare rispettivamente il 58%, il 25% e il 7% della varianza totale dei dati. La loro interpretazione è avvenuta sulla base dell'identificazione degli attributi maggiormente correlati con ciascuna di esse e ha portato alle denominazioni di *comfort*, *content* e *familiarity*. Le prime due dimensioni, che spiegano assieme oltre l'80% della varianza totale, descrivono il grado di comfort e il contenuto di suoni ed eventi del paesaggio sonoro, in maniera simile alle due dimensioni individuate da Axelsson (*pleasantness* ed *eventfulness*).

L'analisi degli attributi e del loro posizionamento rispetto alle due dimensioni principali (*comfort* e *content*) hanno portato poi a definire delle dimensioni secondarie, ruotate di 45° sullo stesso piano (fig. 3), che rappresentano ambienti più o meno attrattivi e coinvolgenti (*engaging* o *detached*) e ambienti che sono percepiti come più o meno privati e sotto il controllo dell'utente (*private*, *controlled* o *intrusive*, *uncontrolled*).

Quest'ultima dimensione è particolarmente interessante per la tipologia di ambienti oggetto di studio, in quanto caratterizza un aspetto fondamentale dell'abitazione che non ritroviamo nello studio degli ambienti urbani esterni: la casa come luogo privato e personale, dove poter esercitare un controllo sull'ambiente in cui si vive. In questo spazio percettivo, un paesaggio sonoro coinvolgente (*engaging*) sarebbe confortevole (*comfortable*) e saturo di contenuti (*full of content*), un paesaggio sonoro non coinvolgente (*detached*) sarebbe fastidioso (*annoying*) e privo di eventi (*empty*), un paesaggio sonoro intrusivo e incontrollato (*intrusive*, *uncontrolled*) sarebbe fastidioso (*annoying*) e pieno di contenuto (*full of content*), mentre un paesaggio sonoro privato e sotto controllo (*private*, *controlled*) sarebbe sia confortevole (*comfortable*) che vuoto (*empty*).

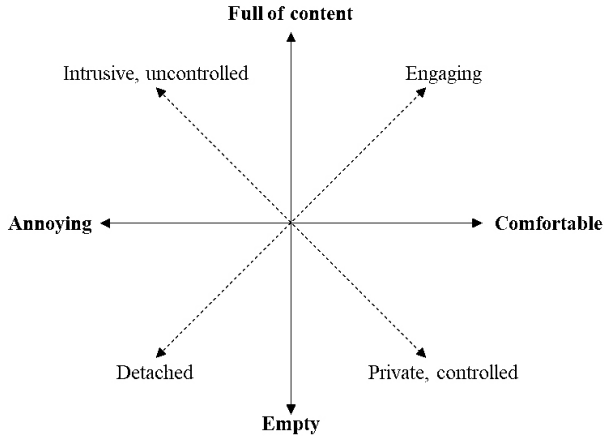


Fig. 3 - Modello di valutazione della risposta affettiva soundscape indoor per ambienti residenziali (da S. Torresin *et al.*, *Indoor Soundscape Assessment*).

I risultati mostrano come il *comfort*, la dimensione principale nel modello di soundscape indoor, sia principalmente influenzato dalla tipologia di suoni provenienti dall'esterno dell'edificio. In particolare, i paesaggi sonori dominati da rumore da traffico pesante sono risultati particolarmente fastidiosi, quelli dominati da traffico leggero o da rumore di origine antropica (per es. vociare, passi di persone) hanno fornito condizioni di comfort neutrali, mentre sono risultati altamente confortevoli in presenza di suoni naturali. È interessante notare come, in assenza di fonti sonore interne o in presenza di sorgenti di rumore sgradevoli nella stanza (per esempio il rumore della ventilazione meccanica), alcuni dei suoni provenienti dall'esterno (per esempio le voci di persone o i suoni naturali) riuscirono a migliorare il grado di comfort, nonostante il livello sonoro complessivo fosse maggiore.

Per quanto riguarda la seconda dimensione percettiva del modello illustrato in *fig. 3*, ovvero il grado di saturazione dell'ambiente o *content*, gli effetti principali si sono osservati in funzione della tipologia di suoni esterni o in presenza di musica all'interno dell'ambiente. In generale, in presenza di rumore da traffico pe-

sante, di suoni di natura antropica e naturale il soundscape indoor era percepito come maggiormente saturo. L'effetto della tipologia di suoni interni sulla saturazione acustica dell'ambiente era rilevante solo in assenza di stimoli dall'esterno, con un contenuto più alto generalmente fornito dalla musica e dai suoni generati dalla televisione.

Attraverso l'analisi di modelli lineari misti (LMM, *linear mixed-effects models*) è stato possibile valutare l'effetto della tipologia di suono, di fattori demografici (genere e età) e dei parametri acustici e di psicoacustica sulle dimensioni percettive estratte. I risultati hanno mostrato come il comfort sia inversamente proporzionale all'intensità del suono, espressa dal parametro loudness N_{10} , mentre la saturazione dell'ambiente (o content) cresce all'aumentare della variazione temporale dello stimolo sonoro (espresso dal parametro $L_{A10}-L_{A90}$). Si deve osservare tuttavia come i modelli basati esclusivamente su parametri (psico)acustici mostrino una limitata capacità di predire le dimensioni percettive. Il potere predittivo migliora notevolmente includendo come ulteriore variabile la tipologia del suono componente il paesaggio sonoro (categorizzata come: suono tecnologico, antropico, naturale, musica e TV). L'età e il genere dei partecipanti al test non risultano invece delle variabili significative.

I risultati consentono di trarre alcune conclusioni di carattere generale.

La descrizione della percezione acustica nello spazio bidimensionale definito da *comfort* e *content* (fig. 3) evidenzia l'esistenza di uno spazio percettivo da esplorare attraverso la progettazione acustica molto più vasto rispetto al solo asse negativo del *comfort*, ovvero al disturbo da rumore. Le valutazioni post-abitative dovrebbero pertanto indagare l'impatto di suoni e rumori su tutte le dimensioni percettive (*comfort*, *content*, *engagement*, *privacy* e *control*), adattando i metodi esistenti di valutazione del paesaggio sonoro esterno alle specificità degli ambienti interni. Le informazioni così ottenute consentirebbero di guidare la proget-

tazione di spazi in cui il suono venga sfruttato come risorsa progettuale, portando ad ambienti sonori non solo non-disturbanti ma percepiti positivamente.

I risultati evidenziano l'importanza di affiancare alle metriche tradizionali (per es. il livello sonoro in decibel) i parametri di psicoacustica derivati da misure binaurali (ad esempio, la loudness). Ciononostante, l'utilizzo di modelli lineari e di parametri acustici e di psicoacustica non è sufficiente a predire l'esito percettivo di un ambiente acustico misurato tramite strumenti. Lo studio conferma invece la dipendenza della valutazione del soundscape indoor al valore semantico associato ai suoni e alla tipologia delle sorgenti che li generano.²⁶

I risultati, in particolare, mostrano che un ambiente più silenzioso non è necessariamente sinonimo di maggior qualità acustica percepita dall'utente. Dato un determinato utilizzo dell'ambiente, il paesaggio sonoro non dipenderà solo dalle caratteristiche 'fisiche' del fenomeno acustico, quanto dalla tipologia di suoni che lo compongono. Di tale aspetto è necessario tener conto nella valutazione e nella progettazione del paesaggio sonoro e in questa direzione va la recente ricerca sulle metodologie di riconoscimento automatico dei suoni.²⁷

Indoor soundscape e future prospettive di ricerca verso edifici che promuovono la salute

Le linee guida europee sul rumore ambientale stilate dall'Organizzazione Mondiale della Sanità²⁸ (OMS) raccomandano i li-

²⁶ D. Dubois *et al.*, *A Cognitive Approach to Urban Soundscapes: Using Verbal Data to Access Everyday Life Auditory Categories*, «Acta Acustica united with Acustica», 92.6 (2006), pp. 865-874.

²⁷ M. Boes *et al.*, *Machine Listening for Park Soundscape Quality Assessment*, «Acta Acustica united with Acustica», 104.1 (2018), pp. 121-130.

²⁸ World Health Organization, *Environmental Noise Guidelines for the European Region*, 2018 (disponibile all'indirizzo: https://www.euro.who.int/_data/assets/pdf_file/0008/383921/noise-guidelines-eng.pdf).

miti massimi di rumore in ambiente esterno (L_{den} e L_{night})²⁹ per diverse tipologie di sorgenti di rumore, quali il traffico stradale, ferroviario e aereo, le turbine eoliche e gli eventi ricreativi. I limiti sono basati su relazioni dose-risposta tra il rumore ambientale e i diversi impatti negativi che questo può causare sulla popolazione, quali ad esempio l'insorgenza di fastidio, di problemi cardiovascolari, o il disturbo del sonno. I rischi per la salute delle persone derivanti dall'esposizione al 'rumore' portano a porsi alcune domande fondamentali sulle conseguenze di un'esposizione ai 'suoni', per quanto gradevoli: fino a che punto i suoni possono essere utilizzati come risorsa progettuale senza compromettere la salute degli abitanti? L'esposizione a contesti acustici piacevoli può contribuire positivamente alla salute degli occupanti?

Queste domande sono state poste ad esperti nei settori della salute pubblica, dell'acustica, del soundscape urbano e indoor nell'ambito di una ricerca presentata in Torresin *et al.*³⁰ L'analisi delle interviste ha portato ad alcune riflessioni, prima tra tutte la necessità di rivedere i limiti proposti dalla OMS e di ottenere una nuova e più completa evidenza scientifica utilizzando le metodologie proprie dell'approccio soundscape. Superando il binomio livello di rumore / disturbo, è possibile indagare il rapporto tra il fenomeno acustico e la salute degli abitanti in maniera olistica, includendo nell'analisi fattori acustici e non acustici, in accordo con l'approccio soundscape.

Si deve notare che i limiti forniti dalle linee guida dell'OMS sono determinati dall'insorgere del disturbo piuttosto che di altre malattie fisiche o mentali (ad esempio, l'aumento del rischio di cardiopatia ischemica, ipertensione, di problemi cognitivi o di salute mentale). La prevalenza di persone altamente disturbate dal rumore è il fattore che è associato ai livelli di esposizione più

²⁹ L_{den} è livello di pressione sonora ponderato diurno-serale-notturno come definito nella sezione 3.6.4 della ISO 1996-1:2016. L_{night} è il livello di pressione sonora continuo equivalente quando l'intervallo di tempo di riferimento è la notte.

³⁰ S. Torresin *et al.*, *Acoustics for Supportive and Healthy Buildings*, p. 13.

bassi sulla base dei rischi relativi di effetti negativi sulla salute causati da sorgenti di traffico stradale, ferroviario e aereo. Ciò suggerisce che i limiti di rumore raccomandati dalle linee guida dell'OMS potrebbero essere potenzialmente 'rilassati' in presenza di suoni che abbassino o diminuiscano il fastidio o risultino addirittura piacevoli, almeno entro livelli sonori che impediscano l'insorgenza di disturbo o di altri effetti critici per la salute, quali quelli identificati dall'OMS.

La proposta è di identificare livelli sonori di soglia al di sotto dei quali la qualità del paesaggio sonoro sia determinata dal tipo di suoni e dal carattere delle sorgenti sonore che li generano, secondo la risposta percettiva delle persone, e non dal livello sonoro in dB. Questo è rappresentato concettualmente in *fig. 4*, dove il livello di soglia dipende, di volta in volta, da diversi fattori,

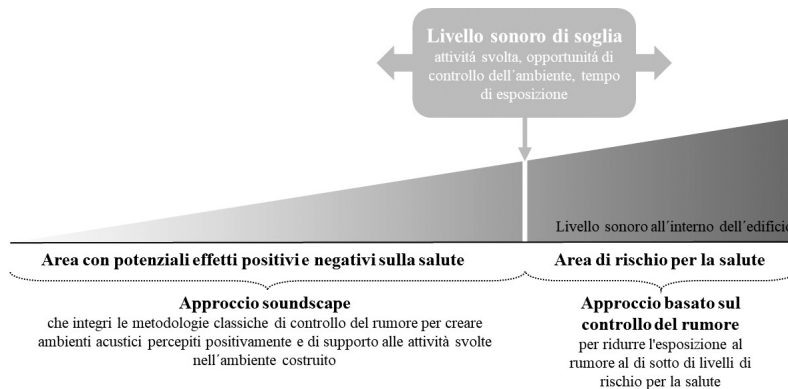


Fig. 4 - Gli approcci soundscape e di controllo del rumore in relazione agli effetti sulla salute delle persone (trad. da S. Torresin et al., Indoor Soundscape Assessment, p. 14).

L'asse orizzontale rappresenta concettualmente l'aumento dei livelli sonori interni. Il livello sonoro di soglia delimita un'area superiore in cui un approccio di controllo del rumore deve essere applicato per abbassare l'esposizione al rumore al di sotto dei livelli nocivi (area di rischio per la salute). Al di sotto del livello di soglia, l'approccio soundscape deve essere impiegato per valorizzare i suoni desiderati rispetto a quelli indesiderati, riducendo gli impatti negativi per la salute e favorendo quelli positivi. I livelli di soglia dipendono dall'uso dello spazio, dalle opportunità di controllo sull'ambiente e dal tempo di esposizione.

tra cui la disponibilità di controllo sull'ambiente, l'attività svolta dall'occupante e la durata dell'esposizione. Secondo le parole degli esperti, tali valori di soglia sono da definire a partire da una nuova evidenza scientifica, non più basata esclusivamente sulla valutazione del disturbo da rumore ma sull'applicazione dei metodi soundscape, al fine di indagare gli effetti positivi e negativi sulla salute dell'esposizione a suoni e rumori, misurando la risposta percettiva al suono dell'uomo nel suo contesto.

Al di sotto di tali valori di soglia, le metodologie soundscape devono essere integrate con gli approcci tradizionali di controllo del rumore per progettare e realizzare luoghi di vita e di lavoro percepiti positivamente dagli occupanti. La sfida della ricerca e della pratica sul soundscape indoor è di sfruttare il potenziale edonico dei suoni, al fine di supportare le attività svolte nell'ambiente costruito e generare effetti positivi in termini di salute e di benessere sull'uomo proprio attraverso l'ambiente acustico che ci circonda.

Riferimenti bibliografici

Agenzia Europea dell'Ambiente (EEA), *Healthy Environment, Healthy Lives: How the Environment Influences Health and Well-being in Europe*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, Lussemburgo 2020.

Agenzia Europea dell'Ambiente (EEA), *Environmental Noise in Europe - 2020*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, Lussemburgo 2020.

F. Aletta *et al.*, *Soundscape Assessment: Towards a Validated Translation of Perceptual Attributes in Different Languages*, «Inter-Noise and Noise-Con Congress and Conference Proceedings», 261.3 (2020), pp. 3137-3146.

Ö. Axelsson *et al.*, *A Principal Components Model of Soundscape Perception*, «The Journal of the Acoustical Society of America», 128.5 (2010), pp. 2836-2846.

- M. Basner *et al.*, *Auditory and Non-auditory Effects of Noise on Health*, «The Lancet», 383.9925 (2014), pp. 1325-1332.
- M. Boes *et al.*, *Machine Listening for Park Soundscape Quality Assessment*, «Acta Acustica united with Acustica», 104.1 (2018), pp. 121-130.
- A.L. Brown, *A Review of Progress in Soundscapes and an Approach to Soundscape Planning*, «International Journal of Acoustics and Vibrations», 17.2 (2012), pp. 73-81.
- R. Cain *et al.*, *The Development and Application of the Emotional Dimensions of a Soundscape*, «Applied Acoustics», 74 (2013), pp. 232-239.
- P.N. Dokmeci Yorukoglu - J. Kang, *Analysing Sound Environment and Architectural Characteristics of Libraries through Indoor Soundscape Framework*, «Archives of Acoustics», 41.2 (2016), pp. 203-212.
- D. Dubois *et al.*, *A Cognitive Approach to Urban Soundscapes: Using Verbal Data to Access Everyday Life Auditory Categories*, «Acta Acustica united with Acustica», 92.6 (2006), pp. 865-874.
- K. Genuit - A. Fiebig, *Human Hearing-related Measurement and Analysis of Acoustic Environments*, in J. Kang - B. Schulte-Fortkamp (eds.), *Soundscape and the Built Environment*, CRC Press, Boca Raton 2016, pp. 133-160.
- International Organization for Standardization, *12913-1: 2014 Acoustics - Soundscape - Part 1: Definition and Conceptual Framework*, ISO, Geneva 2014.
- International Organization for Standardization, *ISO/TS 12913-2:2018 Acoustics - Soundscape - Part 2: Data Collection and Reporting Requirements*, ISO, Geneva 2018.
- International Organization for Standardization, *ISO/TS 12913-3:2019 Acoustics - Soundscape - Part 3: Data Analysis*, ISO, Geneva 2019.
- J. Kang *et al.*, *Ten Questions on the Soundscapes of the Built Environment*, «Building and Environment», 108 (2016), p. 285.

- J. Kang *et al.*, *Towards Soundscape Indices*, in *Proceedings of the 23rd International Congress on Acoustics*, International Congress on Acoustics, Berlin 2019, pp. 2488-2495.
- N. Klepeis *et al.*, *The National Human Activity Pattern Survey (NHAPS): A Resource for Assessing Exposure to Environmental Pollutants*, «*Journal of Exposure Science & Environmental Epidemiology*», 11.3 (2001), pp. 231-252.
- Parlamento Europeo e Consiglio, *Direttiva 2002/49/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 25 giugno 2002 relativa alla determinazione e alla gestione del rumore ambientale*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, Bruxelles 2002.
- S. Torresin *et al.*, *Acoustic Design Criteria in Naturally Ventilated Residential Buildings: New Research Perspectives by Applying the Indoor Soundscape Approach*, «*Applied Sciences*», 9.24 (2019), 5401.
- S. Torresin *et al.*, *Acoustics for Supportive and Healthy Buildings: Emerging Themes on Indoor Soundscape Research*, «*Sustainability*», 12.15 (2020), 6054.
- S. Torresin *et al.*, *Assessment Methods and Factors Determining Positive Indoor Soundscapes in Residential Buildings: A Systematic Review*, «*Sustainability*», 11.19 (2019), 5290.
- S. Torresin *et al.*, *Indoor Soundscape Assessment: A Principal Components Model of Acoustic Perception in Residential Buildings*, «*Building and Environment*», 182 (2020), 107152.
- World Health Organization, *Environmental Noise Guidelines for the European Region*, 2018 (disponibile all'indirizzo: https://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0008/383921/noise-guidelines-eng.pdf).

FILIPPO CAON

NUOVE ESPERIENZE DI RICERCA
SU UN PAESAGGIO SONORO PREALPINO

Il contributo è dedicato alla presentazione di un'esperienza di ricerca sul paesaggio sonoro e sui comportamenti musicali dell'alta Val Lèogra, che ha avuto come esito la tesi di laurea triennale *Una ricerca sul paesaggio sonoro dell'alta Val Lèogra. Prospettive e valorizzazione* (Università degli Studi di Trento, 2020). Oltre che sulla metodologia adottata, il seguente saggio si propone di ragionare sui presupposti e sugli obiettivi di tale ricerca, anche in relazione alle caratteristiche storiche, economiche e sociali di una montagna media e di mezzo, a metà tra Veneto e Trentino.

Le ragioni per cui un paio di anni fa mi sono avvicinato a uno studio sul paesaggio sonoro dell'alta Val Lèogra sono in parte affettive – è una valle in cui trascorro parte dell'anno e di cui conoscevo già abbastanza bene il contesto di studio –; ma ciò che mi interessava prima di iniziare questo lavoro era l'idea di applicare una metodologia di ricerca a una valle minore e di scarso interesse turistico.

Sfogliando le prime ricerche etnomusicologiche sul Trentino e sul Vicentino avevo infatti l'impressione che ci fosse una sorta di disallineamento tra gli studi svolti su valli turisticamente rilevanti, e che effettivamente vantano numerose campagne di rilevazione (è sufficiente scorrere rapidamente il database di registrazioni dell'archivio APTO per notare la predominanza di lezioni prove-

nienti da Val di Fassa, Val Rendena e Primiero),¹ e invece quelli svolti sulle valli minori. Mi riferirò a queste ultime come ‘montagne di mezzo’, ossia quelle aree che non sono state più di tanto toccate dal turismo, e che mi pareva non fossero state coinvolte nemmeno da questo genere di studi. In realtà ho dovuto rivedere ben presto questa mia supposizione, poiché la storia etnomusicologica trentina è passata spesso attraverso ricerche svolte su valli secondarie rispetto al baricentro economico: penso alle ricerche sul Tesino di Renato Morelli e Pietro Sassu,² o a quella sulla Val dei Mòcheni dello stesso Morelli.³ In quest’ultima, sulla scorta delle tesi di Viazzo,⁴ si arriva a parlare di «paradosso mòcheno»⁵ per indicare un’identità storicamente chiusa e isolata, endogena persino, ma anche «caratterizzata da un’indubbia apertura e da una singolare mobilità di rapporti culturali-musicali non soltanto a livello transalpino-germanofono-mitteleuropeo ma anche cisalpino-italiano, sia pedemontano che di pianura».⁶

Valli secondarie, dicevamo, ma oggetto di studi e ricerche. Per quanto riguarda la Val Lèogra questo fatto è altrettanto vero: a partire dagli anni Sessanta essa è stata oggetto di una serie di studi e di campagne di rilevazione etnografiche che ne hanno ricostruito, più o meno bene, l’identità musicale, almeno vocale.

¹ L’Archivio Provinciale della Tradizione Orale, nato nel 1997/1998 presso il Dipartimento Cultura della Provincia autonoma di Trento, e dal 2002 parte del Museo degli Usi e dei Costumi della Gente Trentina, è il maggiore database etnomusicologico sulla musica vocale di tradizione orale in Trentino; è consultabile all’indirizzo: <https://www.museosanmichele.it/apto/>

² R. Morelli (a cura di), *Canti popolari del Tesino. Le registrazioni del 1977-1978*, Nota, Udine 2019.

³ R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mocheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità alpina plurilingue*, MUCGT, San Michele all’Adige 1996.

⁴ P.P. Viazzo, *Comunità alpine. Ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo ad oggi*, MUCGT - Carocci, San Michele all’Adige - Roma 1990.

⁵ Cfr. R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mocheni*, pp. 81-89.

⁶ Ivi, p. 83.

Tra le difficoltà della ricerca la più importante è stata quella di confrontarsi con una valle le cui tradizioni musicali da un lato non si sono conservate in modo tanto vitale quanto in (rari) casi più felici, dall'altro in cui quelle ancora praticate non sono singolari o eccezionali rispetto ad altri luoghi, ma rientrano in un panorama di riti e tradizioni geograficamente ampio e con cui le differenze sembrano minime.

Oltre all'interesse di ricerca, l'altra ragione che ha spinto questo lavoro era di mettere le basi, anche in modo molto ampio, per un'eventuale valorizzazione delle tradizioni orali della valle, nel tentativo di ricreare un legame tra la ricerca e il suo oggetto e di riportare in valle ciò che si è portato via. Questa parte, posta in conclusione al lavoro, non ne vuole essere né il centro né il punto di arrivo; ma piuttosto la motivazione per giustificarne lo sforzo.

Il canto

Se in prima battuta la valle venne trascurata dalle ricerche folkloriche di fine Ottocento, se non con qualche sporadica apparizione,⁷ da fine anni Sessanta una schiera di intellettuali vicentini, principalmente professori di liceo,⁸ iniziò a sentire la necessità di salvare un mondo che gli sembrava stesse iniziando a sgretolarsi. Un mondo che non era nemmeno più il loro (era semmai quello dei loro padri) e che, come vediamo con la prospettiva di chi è venuto cinquant'anni dopo, si stava in realtà sgretolando già

⁷ Cfr. A. Wolf, *Volkslieder aus Venetien. Gesammelt von Georg Widter. Herausgegeben von Adolf Wolf*, Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1864.

⁸ E proprio ai professori di liceo e ai maestri di scuola dobbiamo una certa riconoscenza per aver prodotto tra anni Trenta e Cinquanta, in modo più o meno naïf, una serie considerevole di libri e pubblicazioni sulla storia, sulle tradizioni, sulle vicende famigliari di paesi e contrade dell'Italia rurale, sulla base delle quali possiamo tutt'oggi basare alcune nostre deduzioni. Innumerevoli sono gli esempi anche solo circoscritti alla Val Lèogra che si possono consultare presso l'Archivio della Parrocchia di Valli del Pasubio.

da un secolo. Questo gruppo di studiosi e di appassionati, voluto e guidato da Terenzio Sartore e poi chiamato Gruppo di Ricerca sulla Civiltà Rurale, portò alla pubblicazione del volume *Civiltà rurale di una valle veneta*,⁹ pubblicato nel 1976 dall'Accademia Olimpica di Vicenza. Il tentativo dichiarato nel lavoro è quello di fotografare, anche con un fare a metà tra l'enciclopedico e il naïf, il più ampio spettro possibile di aspetti della vita di un tempo – dalle feste al lavoro, dai modi di dire alle filastrocche. Tra le diverse sezioni del libro c'è anche un capitolo dedicato alla raccolta di canti di trasmissione orale – per lo più di genere epico-lirico, ma non solo – registrati su nastro da Terenzio Sartore nel biennio a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, e trascritti poi da Bepi De Marzi.¹⁰ Tra i tanti pregi del libro, il difetto più evidente, come spesso accade, è che a voler salvare tutto si finisce per salvare tutto male. Per questa ragione, valutare il libro sulla base delle singole sezioni sarebbe quasi fargli un torto, e varrebbe più la pena considerarlo nel suo insieme.¹¹ Per il capitolo relativo al canto va però detto che ha il merito di averci trasmesso delle registrazioni molto belle, seppure trascritte con una certa leggerezza e senza pretese scientifiche, ma piuttosto con la romantica (e lodevole) speranza di tramandare alle nuove generazioni della valle il repertorio cantato dalla generazione precedente.¹²

Allo studio del 1976 seguono la raccolta Pianalto del 1980,¹³ che però coinvolge solo indirettamente la Val Lèogra, concen-

⁹ AA.VV., *Civiltà rurale di una valle veneta. La Val Leogra*, Accademia Olimpica, Vicenza 1976.

¹⁰ Come noto, si tratta di una delle menti del folk revival nel Vicentino di quegli anni, e forse in Italia, e che, in modo più o meno condivisibile, ha rappresentato un importante passo nel fenomeno di decontestualizzazione e rifunzionalizzazione del repertorio popolare.

¹¹ Cfr. E. Gulli, *Review* [Untitled], «Lares», 43 (aprile-giugno 1977).

¹² Durante uno scambio di mail, Bepi De Marzi mi ha effettivamente rivelato il desiderio, suo e di Sartore, che il volume si diffondesse in tutte le case della valle; desiderio d'altronde rimasto tale.

¹³ S. Pianalto, *Aliégre compagne. Canzoni popolari e documenti della tradizione orale raccolti a Recoaro e Staro*, Tassotti, Bassano del Grappa 1980.

trandosi più sulla Val d'Agno, e la più rilevante, per mole e per accuratezza, ricerca di Andrea Tessaro del 1997,¹⁴ che raccoglie e analizza una quantità imponente di formalizzati cantati, a ognuno dei quali è attribuito un corredo bibliografico più che esaustivo. Ricordiamo poi il volume curato da Roberto Leydi sui *Canti popolari vicentini* raccolti da Vere Paiola, e pubblicato nel 1975 dall'editore Neri Pozza,¹⁵ poco meno di un anno prima della pubblicazione della *Civiltà rurale*. La valle – e più in particolare il paese di Valli del Pasubio – appaiono infine nelle ricerche di Domenico Zamboni e Modesto Brian sui canti di questua natalizi.¹⁶

Vista la presenza di questi studi, e di quello di Tessaro in particolare, la logica su cui impostare la ricerca sulla musica vocale mi è sembrata fin dall'inizio quella di una rianalisi del materiale esistente – da un lato per esigenza metodologica, dall'altro per indagare i pregiudizi che avevano spinto questi studi, e come questi pregiudizi, dovuti talvolta all'epoca e talvolta all'inesperienza degli autori, ne avessero potuto influenzare le conclusioni. Svolgere insomma un ripensamento del repertorio attraverso un ripensamento dell'opera. Tra questi, ad esempio, la scelta di omettere dalla cassetta allegata al volume sulla *Civiltà rurale* tutte le registrazioni di canti appartenenti al repertorio del Coro della SAT – che non dovettero sembrargli interessanti poiché già noti – e perdendo così un'importante testimonianza dell'impatto che i cori organizzati avevano avuto in quest'area già a quel tempo.¹⁷

¹⁴ A. Tessaro, *Canti di tradizione orale nell'alta Val Leogra*, Università degli Studi di Padova, Padova 1997.

¹⁵ V. Paiola - R. Leydi (a cura di), *Canti popolari vicentini*, Neri Pozza, Vicenza 1975.

¹⁶ M. Brian - D. Zamboni, *La buona sera signori e done. Canti e tradizioni natalizie in provincia di Vicenza*, Ghedina e Tassotti, Bassano del Grappa 1997; D. Zamboni, *A bota e risposta*, in R. Morelli (a cura di), «Dolce felice notte...». *Isacri canti di Giovanni Battista Michi (Tesero, 1651-1690) e i canti di questua natalizio-epifanici nell'arco alpino, dal Concilio di Trento alla tradizione orale contemporanea*, Provincia autonoma di Trento, Trento 2001.

¹⁷ Dei formalizzati appartenenti al repertorio del Coro della SAT non sono state pubblicate né le trascrizioni né le registrazioni. Tramite De Marzi e la

In questo caso il mio lavoro è consistito nell'analisi delle trascrizioni di De Marzi e nella trascrizione ex novo delle registrazioni che mi sembrava avessero qualcosa di più da dire sulle questioni formali del canto, e che avessero un riscontro in altre ricerche in valli analoghe su cui svolgere una comparazione.¹⁸

Alla pagina accanto ripropongo l'esempio della lezione leogrina di *Barcaiolo* così come trasmessa dalla cassetta del volume del 1976;¹⁹ prima nella copia, effettuata dallo scrivente, della trascrizione di De Marzi (*fig. 1*) pubblicata nel medesimo volume, e poi nella mia (*fig. 2*).

Strumenti, strepiti e oggetti sonori

Se il panorama di studi sulla musica vocale è abbastanza nutrito, per quanto riguarda la musica strumentale è invece piuttosto arido. In questa sede ci basti tenere fermo quanto vale per il resto della provincia: ossia la presenza, in tardo Ottocento, di musicisti educati, e affiliati ai gruppi bandistici dei centri industriali di Schio e di Torrebelvicino, e la conseguente formazione spontanea di 'bandelle' o 'bandellette' adibite alla musica da ballo in occasione di feste e sagre di paese. Un po' per la vastità e la complessità dell'argomento e un po' per restringere il campo, nel corso della ricerca ho finito per ragionare in modo più sostanziale su tre oggetti sonori che in gradi diversi rappresentavano il rapporto tra uomo e sfera acustica nel paesaggio rurale: l'organo Serassi di Valli del Pasubio; il *torototèla*, di cui si è già detto nei contributi precedenti;²⁰ e il *rekubele*, un tamburo a frizione.

figlia di Sartore sono però venuto a conoscenza dell'esistenza di questi nastri, che non abbiamo tuttavia trovato.

¹⁸ È il caso di *Barcaiolo*, presente, tra gli altri, in R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mocheni*, pp. 331-333.

¹⁹ La si può ascoltare all'indirizzo: <https://youtu.be/IKXMyITmdRo>

²⁰ Il *torotèla*, diventato un po' un caso negli studi etnomusicologici italiani, come hanno già evidenziato gli interventi precedenti, è un arco monocorda costituito da un manico ricavato da un'asticella di legno incurvata, su cui è

Fig. 1 - *Barcaiolo*, copia dell'autore della trascrizione di Bepi De Marzi.

Allegro

Bar - ca - iòl, bel bar ca - io - lo, son dell' ar - te son gen - ti -

8 **Molto più largo**

le! le! Su la mia bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni -

14

re, noi an - dre - mo in al - to mar. mar.

Fig. 2 - *Barcaiolo*, trascrizione di Filippo Caon.

$\text{♩} = 77-78$ 5" 10" 15" = 60-62

v. m. Su la mia

v. m. Bar-ca - iol, bel bar-ca - io - lo, son dell' ar-te, son gen - ti - le. Su la mia

v. m. bar-ca - io - lo, son dell' ar-te, son gen - ti - le. Su la mia

9 20" 25" 30" 35" 40"

8 bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni - re, noi an-dre - mo in al to mar. Su

8 bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni - re, noi an-dre - mo in al to mar. Su

bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni - re, noi an-dre - mo in al to mar. Su

18 45" 50" 55" 1:00" 1:05"

la mia bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni - re, noi an-dre - mo in al to mar.

la mia bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni - re, noi an-dre - mo in al to mar.

la mia bar - ca se vuoi, se vuoi ve - ni - re, noi an-dre - mo in al to mar.

Sull'organo Serassi di Valli del Pasubio ho ragionato in relazione al concetto di 'invariante strutturale', che, mutuato dalla geografia storica, identifica tutte le strutture che determinano visivamente e amministrativamente il paesaggio. Sebbene il termine 'invariante' sia per certi versi discutibile, dal momento in cui c'è ben poco di invariabile in un paesaggio, trasportare il concetto nel campo dei *soundscape studies* è utile per mettere a fuoco il ruolo culturale dell'organo e la sua funzione nel paesaggio sonoro: la collocazione all'interno della chiesa maggiore, la principale invariante strutturale nella valle, e, usando un termine datato ma calzante, il suo 'imperialismo sonoro' all'interno dei momenti sociali e rituali più importanti dell'anno (come la messa e le festività) ne fanno a tutti gli effetti un elemento imprescindibile e centrale nella coscienza collettiva della valle. L'organo così diventa da un lato rappresentazione acustica della sfera sacra, dall'altro il principale veicolo di infiltrazione di musica colta e operistica nella valle, assumendo un valore storico fondamentale e incidendo così sulla prassi vocale popolare, sul modo di cantare, sul repertorio liturgico, sia vocale che strumentale, e sulla pratica campanaria.²¹

Per quanto riguarda gli altri due strumenti, ho invece esteso il raggio degli studi esistenti all'Alto Vicentino.

Il ragionamento sul *torototèla* è nato da un indizio, di per sé poco rilevante, trovato in una non meglio documentata versione della frottola che secondo la tradizione veniva cantata dall'omonimo cantastorie, a cui era anche attribuito l'uso dello strumento. Questa recitava:

montata una corda in budello che poggia su un corpo risonante ricavato da una vescica di maiale gonfia o da una zucca, e messa in azione da un archetto o da un'asticella di legno.

²¹ Mosè Doria (1883-1958), nel cinquantennio in cui fu organista della chiesa maggiore di Valli del Pasubio, riformò profondamente da un lato il repertorio cantato della funzione, dall'altro le contraffazioni con veste sacra di riduzioni organistiche mutate dal repertorio operistico (testimoniate dai manoscritti e dalle partiture degli organisti precedenti, presenti presso l'Archivio della Parrocchia di Valli).

Son venuto da Vicenza
 Per venirla a trovar
 So 'l poro Torototela
 So 'l poro Torototà
 Torototela, Torototà.

In questa sede ci basti ricordare la presenza di attestazioni orali della maschera del Torototèla presso Arisero, nella limitrofa Val d'Astico, fino agli anni Cinquanta nel giorno del mercato; lasciandoci supporre con una certa sicurezza che fosse presente in altri momenti anche nelle valli vicine.²²

Per quanto riguarda il *rekubele*, invece, la cui diffusione con questo nome è limitata alla pedemontana e alle valli vicentine, se ne sono trovati diversi esempi in Val d'Agno e nelle aree sommitali e marginali della Val Lèogra, come a Staro. Lo strumento consiste in un tamburo a frizione di notevoli dimensioni ricavato da materiali di lavoro e da oggetti di vita quotidiana, e veniva usato dai pastori per comunicare tra versanti vallivi opposti.²³ Il *rekubele* veniva utilizzato anche con funzione ritmica e di bordone in piccole formazioni strumentali spontanee. Come questo da strumento legato alla pastorizia sia penetrato in un contesto più strettamente musicale resta comunque da definire. È probabile – ma questa resta una deduzione personale non ancora avvallata da fatti – che, senza cercare rapporti di causa-effetto troppo stretti, esso in un primo momento sia sceso dai pascoli e dagli alpeggi per essere poi assorbito da comportamenti collettivi di carattere scherzoso o rituale, come il Trato Marzo o il Carnevale, e solo in un secondo momento sia da qui penetrato in un contesto più strettamente adibito alla musica da ballo.²⁴

²² Questa testimonianza è stata rilevata dal professor Gianmaria Sberze del Liceo Pigafetta di Vicenza, fondatore del Canzoniere Vicentino, che negli anni Settanta ha svolto una serie di ricerche nell'Alto Vicentino.

²³ In realtà questo uso, sottolinea lo stesso Sberze, per quanto plausibile resta da verificare.

²⁴ Cfr. G. Raschieri, *Il museo del paesaggio sonoro*, EdiTo, Riva presso Chieri 2020, p. 23.

Al fine di delineare non tanto i singoli comportamenti ma piuttosto un quadro generale degli usi che identificavano il paesaggio sonoro rurale della valle, era imprescindibile dedicare parte della ricerca agli strepiti della Settimana santa, e più in generale dei riti primaverili. Partendo da alcune informazioni contenute nel volume del 1976, peraltro poi almeno parzialmente confutate, e tenendo presenti gli usi delle valli limitrofe, mi sono concentrato sulla ricerca di strumenti da strepito e di crepitacoli adibiti ad uso rituale o con funzione simbolica.

A seguito del ritrovamento di una traccola a martelli flessibili,²⁵ chiamata localmente *snàtaron*, nella soffitta dell'oratorio della chiesa maggiore di Valli del Pasubio, ho proceduto a una ricostruzione del suo utilizzo attraverso l'analisi e il confronto di testimonianze scritte e orali. Ciò che è emerso è un utilizzo dello strumento limitato al Triduo delle Tenebre, i tre giorni che portano la Pasqua: in particolare usato all'interno e all'esterno della chiesa durante le rappresentazioni dell'*Officium tenebrarum* del Venerdì santo, e dalla cima del campanile in sostituzione delle campane durante tutta la Settimana santa;²⁶ sembra invece privo della funzione propiziatoria all'interno del ciclo dei riti di fine inverno e del Carnevale, connotazione che al contrario porta in altre aree vicine.

Dopo aver ritrovato lo strumento, Ferruccio Zanetti, campanaro di Valli, ne ha ricostruito uno analogo, e lo ha poi utilizzato coi nipoti per festeggiare la notte di San Silvestro e per *ciamàr marso*

²⁵ Lo strumento è diffuso con nomi diversi in tutto l'arco alpino. In Val Lèogra prende la denominazione di *grolòn* o *snataròn* – quest'ultimo accrescitivo di *snàtara*, usato invece per le comuni raganelle. Interessante la proposta, emersa durante la giornata di studi *Paesaggi Sonori. Esperienze di studio, rappresentazione e modellamento dell'ambiente acustico* (29 marzo 2021, Università degli Studi di Trento), di far risalire l'origine di *snàtara* e *snataròn* al verbo tedesco *schnattern* ('starnazzare'). Sebbene non sia che un'ipotesi frutto di una deduzione, potrebbe essere avallata dalle frequenti interazioni culturali che la valle aveva col mondo tedescofono; come si vedrà più avanti.

²⁶ La pratica di *ligàr le campane* sostituendone la funzione con strumenti da strepito è in realtà diffusa in tutto il Nord Italia.

in occasione del Trato Marzo. Al di là degli evidenti aspetti positivi, questa ripresa spontanea ha comportato un forte spostamento semantico del significato dello strumento: un tempo percepito come suono drammatico, si adegua così oggi al senso ora vigoroso, ora giocoso dei riti propiziatori di fine inverno – funzione che, come si è detto, aveva altrove ma di cui non si ha attestazione in questa valle.

Allo studio sugli strepiti della Settimana santa si è affiancato un ragionamento sulla pratica campanaria, che in quest'area assume una forma piuttosto singolare. In circostanze particolari era d'uso suonare a distesa le campane di tre chiesette poste su tre punti sommitali attorno alla valle, o alternandosi in forma antifonale, creando un effetto battente sostenuto e ritmato. L'effetto ottenuto da due sorgenti sonore poste su due versanti vallivi opposti è una costante nei comportamenti acustici dell'arco alpino: si pensi al già citato uso del *rekubele* come strumento di comunicazione pastorale, o a certe forme di canto sacro, come nel caso del 'rosario dei boscaioli' di Mezzano,²⁷ nel Primiero, o della stessa Val Lèogra.²⁸

Questi usi per certi aspetti eccezionali non devono però sorprendere: essi rispondono sia un processo di identificazione collettiva nel paesaggio, sia a un fenomeno di plasmazione del paesaggio stesso. Il 'concerto di campane' – così viene chiamato dai campanari locali – è oggi raro a causa dello scarso numero di campanari nella valle. La pratica (o forse è già il caso di parlare di memoria) è mantenuta viva dal campanaro Ferruccio Zanetti e dal figlio, che mantengono anche vivi i rapporti con gruppi campanari più attivi della pianura, che sono stati invece più in grado di rinnovare le proprie formazioni.²⁹

²⁷ Cfr. R. Morelli (a cura di), *Canti popolari del Tesino*, p. 57.

²⁸ Forme di canti antifonali del repertorio natalizio sono attestate in D. Zamboni, *A bota e risposta*.

²⁹ Nell'Alto Vicentino la pratica campanaria comune è quella tramite corda azionata dal basso, normalmente su un sistema di cinque campane.

Paesaggio, paesaggio sonoro

Come hanno già evidenziato gli altri contributi, quello dei *soundscape studies* è un panorama di studi vastissimo e affrontabile con approcci molto diversi tra loro. Dal canto mio mi sono accostato alla prospettiva proposta dal Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, che, citando Cristina Ghirardini, si propone di esaltare «la complessa e storicamente persistente molteplicità che la musica popolare italiana conserva, con le diverse modalità di modellare i comportamenti musicali in relazione all'ambiente culturale». ³⁰ Un paesaggio sonoro inteso quindi non tanto come risultante acustica di un territorio in un determinato luogo in un determinato momento, ma come un insieme di pratiche, di rappresentazioni e di simboli che costituivano il paesaggio sonoro – sociale, familiare, individuale – dei valligiani di un tempo. A questo ho voluto affiancare un ragionamento meno musicologico e più etnografico, focalizzato su sorgenti sonore cariche di significati ma slegate da comportamenti strettamente musicali, come il rapporto con l'acqua, instaurato e plasmato con fontane, sorgenti, ruscelli, fiumi e altre strutture che determinano il paesaggio come precipitato delle azioni umane.

La sezione del lavoro più strettamente legata al paesaggio sonoro si apre proprio su queste suggestioni. L'intenzione di questa ultima parte era quella di mettere in relazione gli oggetti della ricerca col mondo da cui provenivano; non tanto in prospettiva storica e distaccata, ma con uno sguardo estremamente coinvolto e interessato alle attuali dinamiche della valle. Per capire, per contrasti e analogie, se quelle pratiche possano ancora essere

³⁰ «We were much more familiar with the complex and historically persistent diversities that Italian traditional music preserves [...], and with the different ways of shaping musical practice according to the relationship with a cultural environment, [continua] as Alan Merriam, John Blacking, Steven Feld and many others have demonstrated», in C. Ghirardini *et al.*, *Old and New Questions on Soundscape, Musical Heritage and Musical Instruments. The Museo del Paesaggio Sonoro of Riva presso Chieri*, «Audiosfera», 1 (2017), p. 8, traduzione dell'autore.

simboli, e se possano ancora dialogare con noi e col paesaggio contemporaneo, o se siano davvero soltanto destinate a restare rappresentazione di sé dietro alla teca di un museo.

Per farlo non si poteva prescindere da un ragionamento profondo sul territorio. Per l'alta Val Lèogra è il caso di scomodare la categoria 'montagna di mezzo' proposta da Mauro Varotto,³¹ con cui identificare una montagna non tanto intermedia dal punto di vista altimetrico (per quanto i due aspetti spesso coincidano), ma piuttosto una montagna che non è stata investita dal turismo stagionale; una montagna ancora rurale dal punto di vista sociale ma non da quello produttivo e industriale, in cui al contrario si è provato a imitare i modelli della pianura, senza riuscirci. La montagna di mezzo è una montagna in cui il turismo c'è ma è giornaliero e non contribuisce alla crescita locale; è una montagna in cui i boschi tornano a essere foreste dopo secoli di alpicoltura; è una montagna il cui fondovalle è invisibile, un po' perché coperto da piante e arbusti che nessuno cura più, un po' perché lo si attraversa senza farci caso; è insomma una montagna di cui si vedono solo le cime, e ciò che ci sta ai piedi è un vuoto da attraversare il più in fretta possibile. La montagna di mezzo è ciò che resta del «mondo dei vinti», come lo chiamava Nuto Revelli. A questo si aggiunge che l'alta Val Lèogra è una valle di mezzo anche dal punto di vista geografico: corridoio tra le province di Trento e di Vicenza, e ancora prima confine tra Regno d'Italia e Impero austro-ungarico, diventando così un ponte per gli scambi culturali e commerciali, spesso illegali, tra mondo italiano e tedesco.

In un contesto simile, per di più poco coeso dal punto di vista comunitario, le possibilità di imbattersi in usanze eccezionali o intatte sono praticamente minime. Se oggi svolgessimo una ricerca come quella che Tessaro fece nel 1997, probabilmente troveremmo meno di un decimo di quanto trovò lui. In questo scenario, l'idea di provare a mantenere in vita qualcosa che sta scompa-

³¹ Cfr. M. Varotto, *Montagne di mezzo. Una nuova geografia*, Einaudi, Torino 2020.

rendo o provare a rallentarne la scomparsa sembra un'operazione insufficiente e anacronistica; serve piuttosto un ripensamento del rapporto uomo-paesaggio sonoro e del rapporto uomo-paesaggio in generale. Per questa ragione, anche grazie alle persone con cui sono entrato in contatto nel corso della ricerca, un concetto su cui mi sono soffermato è quello della rifunzionalizzazione. Pensando a mutazione e conservazione come, dal momento in cui non c'è tradizione orale (e nessuna tradizione in generale) che non sia in continua mutazione, un processo di rifunzionalizzazione spontaneo di una tradizione sembra una buona alternativa alla scomparsa. La rifunzionalizzazione tuttavia comporta una perdita, che per quanto possa essere 'fisiologica' resta una perdita. A questo punto resta da chiedersi come porsi di fronte a quel campanaro che ricostruisce uno strumento dimenticato per stravolgerne il senso di partenza, e quindi l'identità, e che ne ridisegna completamente la simbologia. Difficile dire che dovremmo impedirla, forse nemmeno incoraggiarla; di certo dobbiamo registrarla, e forse guidarla, evitando quell'effetto di inconsapevole ripresa folkloristica a imitazione di un'idea di passato in contrasto col nostro tempo, e spesso fondato su cliché tanto accettati quanto infondati. Dovremmo insomma evitare quell'effetto che Carlo Mollino criticava a una certa architettura alpina, che, seppur nata con «la lodevole intenzione di evitare il peggio, sfocalizza gli elementi vitali della costruzione e tronca proprio un processo storico costruttivo che altro non è che quella tradizione che si vuole giustamente salvare». E continua: «Oggi imitare forme e adombrare strutture di antiche costruzioni nate da possibilità materiali e particolari destinazioni, ora scomparse o mutate, equivale a costruire la scenografia di una realtà inesistente, uscire, anziché inserirsi, nella tradizione».³²

Non è quindi sufficiente, o quanto meno non del tutto accettabile, limitarsi a prendere una tradizione e buttarla artificialmente in una comunità sperando che questa la digerisca, come provarlo-

³² C. Mollino, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, «Atti e rassegna tecnica», 4 (1954), pp. 151-154.

no a fare – dal canto fino alla polenta – gli studiosi del Gruppo di Ricerca sulla Civiltà Rurale nel 1976.

La reintroduzione di comportamenti musicali nella valle dovrebbe avere due obiettivi: trasmettere l'idea che le tradizioni rurali non vanno necessariamente osservate da una teca di vetro e rappresentate come oggetti inerti, ma che al contrario possono interagire con noi; e intaccare lo stereotipo di una montagna pulita e incontaminata, prototipo di un 'ambiente naturale' sacro e primigenio, e mettendo al contrario in luce la centralità, anche problematica, dell'uomo nel paesaggio, e stimolando un approccio attivo nei confronti dell'ecologia acustica.³³ Incoraggiare quindi una frequentazione della montagna e del paesaggio sonoro alpino proiettata su un ruolo attivo positivo anziché su uno o passivo o negativo.

La stessa percezione acustica dei valligiani oppone in senso positivo e negativo suoni naturali e suoni umani – per poi pragmaticamente superarla lasciando spazio alle esigenze quotidiane. Questa divisione, tuttavia, è per noi poco interessante. L'idea di paesaggio sonoro come insieme di sorgenti acustiche naturali, umane, meccaniche e atmosferiche introdotta da Bernie Krause³⁴ non rende infatti giustizia all'idea di paesaggio come prodotto culturale, in cui suoni naturali, meteorologici, umani e musicali vengono ugualmente mediati, e quindi determinati dalla prospettiva dell'ascoltatore. Il valore di questi suoni a priori rispetto alla loro percezione, almeno da un punto di vista umanistico in cui la nostra disciplina si colloca, non è pertanto interessante e non è in grado di informarci sul portato simbolico di un determinato

³³ In effetti, fuori dall'ambiente accademico l'idea di paesaggio come prodotto umano fatica a passare. Le correnti di pensieriste ecologiste contemporanee non contribuiscono a far chiarezza, opponendo le categorie di 'ecocentrico' e di 'antropocentrico', in cui l'uomo ha un ruolo o passivo o puramente negativo. Opposizione di concetti in cui esso fatica a trovare il proprio spazio, e di cui una lettura etnografica dovrebbe proporre il superamento.

³⁴ Bernard L. Krause, compositore ed ecologista acustico americano, è il coniatore dei termini *geophony*, *biophony* e *anthropophony*.

suono. Opporre suoni antropici a suoni naturali, in ultima analisi, significa privarli del loro ruolo di rappresentazione. Per quanto datata, la categorizzazione del paesaggio sonoro di Schafer è anzi più significativa, individuando quei «suoni archetipi»³⁵ come simboli fondamentali nell'inconscio collettivo di una comunità, indipendentemente dalla loro natura.

Concretamente, quest'idea nella valle ha portato alla salvaguardia acustica di ambienti naturali come i boschi e le alte quote, che di naturale hanno ben poco, trascurando, quando non disturbando, la sfera acustica di luoghi più strettamente umani, come i paesi e le contrade. Le pratiche rurali, come le campane e le feste, sono diventate così un elemento di disturbo da limitare il più possibile, anche amministrativamente.

Coinvolgere la comunità locale nella ripresa delle tradizioni studiate è un'operazione possibile, oltre che auspicabile. Dal 2014, ogni anno presso contrada Bariola, uno dei più antichi paesi della valle, la Pro Loco organizza un grande presepe di cere automatizzate a dimensione reale che per un paio di mesi popolano i vicoli, i ruderi e i fienili della contrada ridandole vita; sebbene una vita cristallizzata in un passato idealizzato. Il presepe viene vissuto dai valligiani come una rappresentazione della propria identità, la civiltà rurale appunto, al cui allestimento partecipa tutta la comunità. Il senso di identificazione collettiva è aumentato dai volti delle statue, che riproducono quelli degli abitanti del posto: è il paese che rappresenta se stesso, senza troppo timore di passare attraverso stereotipi e cliché. Il nucleo sacro del presepe è al centro del percorso, ma è ridotto al minimo, per il resto sono rappresentati gli antichi mestieri, la scuola nella cucina della maestra del paese, gli animali. Le sere di dicembre, a metà settimana, quando non ci sono visitatori esterni e l'atmosfera è contenuta, il presepe diventa motivo di ritrovo per gli abitanti delle contrade vicine. In questo contesto la sfera acustica si scalda e

³⁵ Cfr. R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, Knopf, New York 1977, pp. 9-10.

si amplifica: un coro organizzato, un campanaccio appeso a un palo in memoria dei caduti, il torrente, il suono registrato di un martello azionato da un bambino che entra correndo nella bottega del fabbro, ma anche la suoneria di un giocattolo, qualcuno che risponde al telefono, e chi parla di automobili, di cassa integrazione, di separazioni. È una nuova ritualità laica,³⁶ che ridiscute i comportamenti acustici del passato, li riprende, li idealizza, li allontana filtrandoli attraverso le registrazioni, li schiaccia su un piano prospettico diverso, e poi li sublima coi nostri. Un paesaggio sonoro nuovo, ma non più quello della sagra e della polka, forse un'inconsapevole critica del contemporaneo.

Di paesaggio sonoro oggi si parla abbastanza, di paesaggio si parla tantissimo, e se ne scrive di più; anche al di fuori delle istituzioni, degli enti di ricerca e di contesti come questo. Ripensare e incoraggiare queste piccole attività potrebbe essere un contributo per le comunità locali, oltre che una leva per quella tanto auspicata ripresa delle pratiche musicali popolari e uno strumento di progressiva consapevolizzazione acustica, ecologica e identitaria della comunità prealpina d'oggi.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Civiltà rurale di una valle veneta. La Val Leogra*, Accademia Olimpica, Vicenza 1976.
- M. Brian - D. Zamboni, *La buona sera signori e done. Canti e tradizioni natalizie in provincia di Vicenza*, Ghedina e Tassotti, Bassano del Grappa 1997.

³⁶ La scelta del termine 'ritualità' è comprensibilmente attaccabile. Lo si è scelto per il senso di continuità che crea con le feste di quella civiltà che abbiamo studiato, e che oggi sono ridotte più che altro a una riunione familiare: il nuovo senso di collettività, mi azzardo a dire, passa oggi attraverso queste occasioni. De-funzionalizzate, ancora una volta, private della loro simbologia, apparentemente motivate da poco più che dalla necessità di compagnia, eppure per questo forse estremamente contemporanee.

- C. Ghirardini *et al.*, *Old and New Questions on Soundscape, Musical Heritage and Musical Instruments. The Museo del Paesaggio Sonoro of Riva presso Chieri*, «Audiosfera», 1 (2017).
- E. Gulli, *Review* [Untitled], «Lares», 43 (aprile-giugno 1977).
- C. Mollino, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, «Atti e rassegna tecnica», 4 (1954), pp. 151-154.
- R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mocheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità alpina plurilingue*, MUCGT, San Michele all'Adige 1996.
- R. Morelli (a cura di), «*Dolce felice notte...*». *I sacri canti di Giovanni Battista Michi (Tesero, 1651-1690) e i canti di questa natalizio-epifanici nell'arco alpino, dal Concilio di Trento alla tradizione orale contemporanea*, Provincia autonoma di Trento, Trento 2001.
- R. Morelli (a cura di), *Canti popolari del Tesino. Le registrazioni del 1977-1978*, Nota, Udine 2019.
- V. Paiola - R. Leydi (a cura di), *Canti popolari vicentini*, Neri Pozza, Vicenza 1975.
- S. Pianalto, *Aliègre compagne. Canzoni popolari e documenti della tradizione orale raccolti a Recoaro e Staro*, Tassotti, Bassano del Grappa 1980.
- G. Raschieri, *Il museo del paesaggio sonoro*, EdiTo, Riva presso Chieri 2020.
- R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, Knopf, New York 1977.
- A. Tessaro, *Canti di tradizione orale nell'alta Val Leogra*, Università degli Studi di Padova, Padova 1997.
- M. Varotto, *Montagne di mezzo. Una nuova geografia*, Einaudi, Torino 2020.
- P.P. Viazzo, *Comunità alpine. Ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo ad oggi*, MUCGT - Carocci, San Michele all'Adige - Roma 1990.
- A. Wolf, *Volkslieder aus Venetien*, Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1864.

INDICE DEI NOMI

A.D. Philidor, 185
Abies Alba, 133, 181-182, 185, 191,
193, 196-197, 200
Agamennone, Maurizio, 180
Agazzani, Angelo, 43
Agostini, Giovanni, 103, 104n
Agostini, Salvatore, 167-168
Agostino d'Ipbona, 294
Agoston, Bela, 187
Aires, 194
Aletta, Francesco, 308n
Ali'nghiastre, 194
Alpen Folk Orchestra, 133
Altamura, Antonio, 7n
Ambrosi, Claudio, 22n
Amistadi, Elisa, 195
Amizi de la Montagna, 143
Anders, Günther, 271
Andreini, Alessandro, 107n
Andreolli, Alessandro, 7
Andreolli, Carlo, 150n, 152, 166f
Andreolli, Felice, 150n
Andreolli, G., 150n
Andreolli, Gioachino, 164n
Anesi, Giovan Battista, 139, 143
Angeli, Giordano, 194
Angelini, Bruno, 22n
Antonelli, Quinto, X, XII, 3-29, 96n,
97n, 98, 116, 156n
Aonzo, Carlo, 193
Arbore, Renzo, 186
Arcolin, Alessandro, 197
Ariotti, Sergio, 279
Arndt, Ernst Moritz von, 84
Artom, Auro, 255
Aukenthaler, Karl, 79
Axelsson, Östen, 307, 309-312
Bach, Johann Sebastian, 47
Bach, Katherina, 218n
Baldo, Raffaello, 48
Balogh, Kalman, 187
Bandalpina, 179, 200
Bandella Ticinese, 185
Banzauner, Heinrich, 218n
Barbieri, Giovanni, 207
Bartók, Béla, 76, 89
Basner, Mathias, 299n
Battisti, Cesare, 19
Battisti Bittanti, Ernesta, 19n
Battlefield Band, 181, 184, 186
Bayr, Jörg, 73-75
Beer, Phil, 184
Beethoven, Ludwig van, 39, 46f, 47,
267n
Bellante, Giulia, 139
Bellini, Vincenzo, 149
Benedetti Michelangeli, Arturo, 39,
43-44
Benigno, Francesco, 23n, 24
Benni, Melchiade, 184
Berardi, Nico, 191
Bergamini, Pasquino, 167, 169
Bergonzoni, Andreina, 17n

- Berlanda, Pietro, 194
 Bermani, Cesare, 107n
 Bernardi, Lorenzo, 193
 Bernardi, Massimina, 14
 Berselli, Maurizio, 182, 187
 Bertagnolli, Guglielmo, 6, 19, 20n
 Bertè, Heinrich, 149n
 Berti, Orietta, 159
 Bertinetto, Pier Marco, 109n
 Bertoldi, Micaela, 195n
 Bertoluzza, Luigi, 150n
 Betta, Gervasio, 155f
 Bettinelli, Bruno, 43
 Bevilacqua, Piero, 14n
 Bianchi, Pietro, 131, 185, 196
 Bianchini, Franco, 116
 Biella, Valter, 179
 Bixio, Cesare Andrea, 22, 148n
 Bizet, Georges, 267n
 Blacking, John, 260, 332n
 Blanco, Luigi, 71n
 Bocelli, Andrea, 159n
 Bockhorn, Olaf, 85n
 Boes, Michiel, 315n
 Böhm, Loris, 189
 Boito, Arrigo, 149
 Bolognese, Luigi, 195
 Bolognese, Michele, 193, 195
 Bolognini, Nepomuceno, 6, 41
 Bondi, Adriano, 197
 Bonelli, Giuseppe, 207
 Boni, Sandro, 193
 Bonifica Emiliana Veneta, 185
 Bonomo, Bruno, 98
 Borghi, Gian Paolo, 11n
 Borgna, Gianni, 22n
 Bortolotti, Adolfo, 150n
 Bortolotti, Attilio, 150n
 Bortolotti, Cirillo, 139
 Bortolotti, Emilio, 143
 Bortolotti, Ermete, 139
 Bortolotti, Germano, 155f
 Bortolotti, Giacomo Felice, 138
 Bortolotti, Mario, 150n
 Bortolotti, Pio, 154, 155f, 157-159, 163-165
 Bose, Fritz, 79, 216, 218, 229
 Bosi, Carlo, 8
 Bosio, Gianni, 3, 4n, 107
 Bottazzo, Luigi, 147, 148n
 Botteri, Marina, 56n
 Bracco, Calogero Adolfo, 168
 Brahms, Johannes, 39
 Brezzi, Camillo, 23n
 Brian, Modesto, 136n, 325
 Brown, A. Lex, 303n
 Brunetti, Dimitri, 106n
 Bruno 'Mazolèta', 152
 Buffa, Giuliana, 186
 Bungaro, Corrado, 193-195
 Burke, Peter, 4n
 Burmeister, Karl Heinz, 12n, 14n

 Cadorna, Luigi, 16
 Cagol, Franco, 136n
 Cain, Rebecca, 301n, 309n
 Calamai, Silvia, 109n
 Cali, Vincenzo, 77n
 Calicanto, 185, 199
 Calisi, Romano, 8n
 Callegari, Agostino, 126
 Campiotti, Fulvio, 43
 Canevali, Carlo Alberto, 195
 Cantacronache, 182
 Cantori di Vermei, 192
 Canzoniere Vicentino, 329n
 Caon, Filippo, XIX, 321-338
 Caputo, Simone, 272n
 Carboni, Oscar, 22
 Carfi, Piero, 189n
 Carlini, Antonio, XIV, 32n, 33n, 38n, 60n, 61n, 62, 132n, 133-134, 135n, 139n, 143n, 145n, 147n, 154n, 185, 191n, 196, 198n
 Carosio, Ermenegildo, 167-169
 Carpitella, Diego, 51, 114-116, 143, 144n, 180
 Carrà, Ettore, 11n
 Carthy, Martin, 184
 Casagrande, Guido, 199
 Casamassima, Pino, 134n
 Casellato, Alessandro, 106n, 107n
 Cassardo, Eros, 279
 Ceccarelli, Ivan, 196
 Celentano, Adriano, 151
 Cembran, Antonio, 143n

- Cesa, Alberto, 184
 Cherubini, Bixio, 22, 148n
 Chesi Barblan, Marcella, 43
 Chiappani, Carlo, 148
 Chieftains, The, 195
 Chiesa, Guido, 156
 Chiocchetti, Fabio, 10n, 20n, 56n, 64n,
 65n, 69n, 70n, 114, 116
 Chistè, Ivano, 194
 Cicolini, Veronica, 6n
 Circolo mandolinistico arcense, 192
 Circolo mandolinistico di Gazzadina,
 149, 153f
 Circolo mandolinistico di Meano, 154,
 155f
 Circolo mandolinistico trentino, 134,
 192
 Cirese, Alberto Mario, 17n
 Clannad, 181
 Clément, Gilles, 261-262
 Clemente, Pietro, 107n
 Clementi, Bartolomeo, 138
 Clementi, Ezio, 141
 Clementi, Vitale, 140, 154, 155f, 156,
 162n
 Club mandolinistico Armonia, 134, 192
 Colimberti, Antonello, 272n
 Colle, Valter, 131
 Colturato, Annarita, 255
 Compagnia dei Balari e Sonadur, 185
 Compagnia del fil de fer, 133, 152,
 154, 155f, 156, 172f, 192, 197
 Conci, Giovanni Battista, 141
 Condini, Monica, 184n
 Conighi, Elio, 33n
 Contini, Giovanni, 97n, 102n, 107n
 Coppin, Johnny, 184
 Coppola, Roberto, 196
 Corazzolla, Aldo, 198n
 Corelli, Arcangelo, 186
 Coro Alpino di Gardolo, 150
 Coro cittadino di Trento, 148
 Coro della SAT, XI, 21, 22n, 31-34, 39-
 40, 42f, 43-45, 48, 50, 52, 191, 325
 Coro Scarpon di Lavis, 150
 Coro sociale di Gazzadina, 145
 Coro Valsella, 198
 Corrà, Loredana, 119
 Corradi, Giovanni, 150n
 Corradini, Lorenza, XII, 113-129
 Cossovich, Enrico, 22
 Cottrau, Teodoro, 22
 Cova, Matteo, XI, 31-54
 Cristele, Mario, 154, 155f, 156, 158-
 159, 164
 Cristofolletti, Enrico, 145, 146f, 162
 Cristofolletti, Manuela, XVI, 213-233
 Cristofolletti, Pietro, 138
 Cserepes, Karoly, 187
 Curzel, Emanuele, 24n, 137n
 Dab Hand, 184
 D'Agostini, Mirco, 132n, 133n, 193
 Dallapè, Carlo, 117, 207
 Dalmonte, Rossana, 131, 132n, 134n
 Dal Prà, Laura, 56n
 Dal Ri, Giovanni, 196
 Dalvit, Francesco, 133n
 Dapreda, Ottavio, 152, 153f
 D'Aubart de Saint-Flour, Jean-Bapti-
 ste-Robert, 179n
 De André, Fabrizio, 123
 De Battaglia, Franco, 32n, 33n, 38n
 Debussy, Claude, 39
 De Carli, Luciano, 17n
 De Clementi, Andreina, 14n
 De Gasperi, Alcide, 104
 De Gruijters, Ioannes, 179
 Dei, Fabio, 3
 Del Favero, Andrea, 187
 Delama, Giovanni, 198
 Dellantonio, Stefano, 197
 De Lorenzi, Giovanni Battista, 138
 Del Pero, Rinaldo, 116
 Del Prete, Miki, 151
 Del Vivo, Caterina, 35n, 37n
 De Macchi, Luigi Davide, 21
 De Martini, Piero, 33n, 39n, 51n
 De Marzi, Bepi, 43, 324, 325n, 326,
 327f
 Dempsey, Kevin, 184
 Depero, Fortunato, 36n
 De Prins, Franciscus, 179n
 De Rosa, Bruno, 279
 De Rosa, Ciro, 189
 Destrani Taraf, 133, 192, 194, 196

- Deutsch, Walter, 58n, 59, 60n, 69n,
 81n, 217n, 225n
 Diana, Monica, 196
 Di Lasso, Orlando, 141n
 Di Martinelli, famiglia, 179
 Di Montefiore, Aldo, 168
 Dionisi, Renato, 40, 43, 51
 Diprè, Sandro, 197
 Dokmeci Yorukoglu, Papatya Nur,
 303n
 Donati, Guido, 279
 Donizetti, Gaetano, 149
 Doria, Mosè, 328n
 Double Decker String Band, 184
 Dow, James R., 76n, 77n, 78n, 80n,
 81n, 84, 85n, 86n, 87n, 88n
 Drummy, Phil, 196
 Dubois, Danièle, 315n
- Eccher, Celestino, 157
 Edison, Thomas Alva, 296
 Ennemoser, Siegfried, 229
 Ensemble Zandonai, 191
 Eulisse, Eriberto, 206n
 Everaerts, Augustinus, 179n
 Everaerts, Theodoor, 179n
- Fabbrini, Marta, 37n
 Fabri, Geza, 187n
 Facchini, Carla, 114
 Fago Golfarelli, Clelia, 43
 Failoni, Maurizio, 185, 197
 Falconi, Bernardo, 185
 Familienmusik Huber, 220
 Fan Chaabi, 195
 Farina, Guido, 80
 Favretto, Roberto, 279
 Feld, Steven, 260, 272n, 332n
 Felicetti, Lorenzo, 13n
 Felici, Candida, 272n
 Ferrari, Boris, 114
 Ferraris, Enzo, 279
 Ferrazza, Luigi, 138
 Fidenco, Nico, 151
 Fiebig, André, 306n
 Filippi, Bruno, 116, 120
 Filo Juventus Meano, 156
 Fleming, Chuck, 184
- Floris, Antonio, 195
 Fontana, Giuliano, 195
 Foresi, Mario, 149
 Forman, Miloš, 289
 Fornasa, Irene, 197
 Fortini, Franco, 4
 Foucault, Michel, 241
 Franceschini, Armando, 143n
 Francesco I, 57
 Francesco Giuseppe I, 64, 206
 Francescotti, Renzo, 135-136n
 Franchini, Alessandro, 197
 Franzina, Emilio, 9, 10n, 14
 Franzoi, Mario, 139
 Frati, Enrico, 22
 Frizzera, Lorenzo, 196
- Gadenz, Sandro, 186
 Gadotti, Mario, 150n
 Gadotti, Raffaele, 144, 151n
 Gallo, Giovanni, 289
 Galoppini, Alessandro, 279
 Galvan, Egidio, 117, 138n, 191, 207,
 208f
 Ganassin, Francesco, 191n
 Garbari, Maria, 82n
 Gardumi, Lorenzo, 100n
 Gariglio, Gabriele, 293f
 Gartner, Theodor, 23, 66, 68, 196
 Gasperi, Laura, 118f, 206f
 Gastaldi, Cesare, 279
 Geminiani, Francesco, 186
 Gentili, Tullio, 148n
 Genuit, Klaus, 306n
 Ghersetti, Francesca, 37n
 Ghirardini, Cristina, XVII-XVIII, 255-
 276, 279, 284, 332
 Gianco, Ricky, 151
 Giangiulio, Maurizio, VIII
 Gianotti, Roberto, 116
 Gilardenghi, Andrea, 167-168
 Ginouvès, Véronique, 109n
 Ginzburg, Carlo, 4
 Giorgi, Andrea, VIII, 35n, 36n, 37n,
 103, 104n, 108
 Giovinazzi, Sara, 193-194
 Giuliani, Bortolo, 117, 207
 Giuliani, Franco, 193

- Giuseppe II, 57
 Giusti, Giuseppe, 8
 Gordyn, Monique, 194
 Gorfer, Aldo, 135n
 Gori, Pietro, 8n
 Gottardi, Silvio, 151n, 159
 Grande Orchestra delle Alpi, 133, 191, 199
 Granzotto, Luciana, 107n
 Grasso, Giuliano, 185
 Grazioli, Mauro, 136n
 Gri, Gian Paolo, 15n
 Gribaudi, Gabriella, 95n
 Grillo, Chiara, 127
 Grimaz, Caia, 196
 Grisi, Gianfranco, 193
 Groff, Silvano, 35n
 Grosselli, Renzo Maria, 12n
 Gruber, Karl, 104
 Gruppo Folk Cembrano, 1989
 Gruppo Folk di Castello Tesino, 198
 Guaitamacchi, Ezio, 189
 Guidetti, O., 167
 Guizzi, Febo, XVII, 139n, 235-253, 255-256, 257n, 258, 260-266, 268, 270, 274, 279-280, 298
 Gulli, Elisabetta, 324n

 Haas, Walburga, 84n
 Haid, Gerlinde, 59, 69, 125
 Halbfurtes, Franz, 61
 Haller, Michael, 141n
 Hamma, Franz Xaver, 141n, 148n
 Hardy, Jack, 184
 Harris, Mark, 196
 Hartel, Wilhelm von, 64
 Hasur, Janos, 187
 Haydn, Franz Joseph, 39
 Hillary, Edmund, 40
 Himmeler, Heinrich, 75, 78, 85
 Hitler, Adolf, 76, 82
 Hoerburger, Felix, 225
 Hofer, Gerlinde, 59n, 60n
 Horak, Karl, 72-73, 79, 85-86, 216, 221
 Hornbostel, Erich Moritz von, 257n
 House Band, 184
 Huszar, Mihaly, 187
 Huter, Franz, 80n

 Ianes, Alberto, 103n
 Ianeselli, Vigilio, 142n
 Ilg, Karl, 82n
 Il Tamburo del Sole, 194
 Ingold, Tim, 261n
 Iorio, Francesco, 194
 Iron String, 194
 Isnenghi, Mario, 97n
 Iuso, Anna, 23n
 Ivanovici, Iosif, 160n, 168

 Jacobeit, Wolfgang, 85n
 Janáček, Leoš, 65, 68
 Jellici, Giorgio, 199
 Jenkins, Martin, 184
 Jöhler, Reinhard, 13n, 15n
 Jona, Emilio, 5n, 9n

 Kalevala, 195
 Kammerhofer-Aggerman, Ulrike, 84n
 Kang, Jian, 303n, 305n, 306n, 309
 Kanti Das, Arup, 196
 Kezich, Giovanni, 7n, 119, 123, 206n
 Kirkpatrick, John, 184
 Kiss, Ferenc, 187
 Klepeis, Neil, 304n
 Klotz, Volker, 221n
 Kofler, Franz, 81, 217n, 225, 231
 Köfler, Werner, 69
 Kohl, Franz Friedrich, 83, 84n
 Komavec, Maša, 131
 Kostner, Barbara, 70, 76n, 79n, 80n, 114, 116, 127, 214n, 223n
 Krause, Bernard L., 335

 La Bisca, 199
 Lacchini, Ugo, 148n
 La Ciapa Rusa, 184
 Lantelme, Enrico, 5n
 Lapucci, Carlo, 11n
 La Vena, Vincenzo, 257n
 Lehar, Franz, 168
 Leonardi, Elsa, 143n, 145n, 151n, 160n, 161, 162n, 163n, 165n
 Leonardi, Emilio, 143n, 144-145, 146f, 147-152, 157, 159-165, 166f, 167, 171
 Leonardi, Luigi, 146f

- Leonardi, Mario, 150n, 152, 166f, 167
 Leoni, Diego, 156n
 Leslie, Chris, 184
 Lessi, Evaristo, 154, 155f, 156-164,
 165n, 167
 Lever, Mauro, 197
 Levi, Primo, 245
 Leydi, Roberto, 4, 5n, 9n, 11, 51, 135,
 139n, 144n, 243, 257n, 325
 Liberovici, Sergio, 5n, 9n
 Liboni, Marcello, 192
 Lipeti, Elisabetta, 279
 Liprandi, Angelo, 168
 Liviabella, Lydia, 43
 Lixfeld, Gisela, 85n
 Lixfeld, Hannjost, 85n
 Lomax, Alan, 114, 116, 180
 Longo, Paolo, 194
 Lorenzato, Davide, 193
 Lorenzetti, Ambrogio, 241, 243
 Lortat-Jacob, Bernard, 131
 Lo Sapio, Silvia, 195
 Lottersberger, Federico, 114, 116
 Lotti, Antonio Pedrini detto, 139
 Lucà, Franco, 183
 Luison, Tommaso, 191n
 Lunelli, Clemente, 51, 138n, 139n,
 145n
 Lunelli, Renato, 22, 137, 138n, 139n

 Macchiarella, Ignazio, X, 6n, 33n,
 114n, 116-117, 131, 132n, 133,
 143n
 Magotti, Francesco, 138-139
 Magrini, Tullia, 131
 Malvinni, Paolo Domenico, 195, 199
 Manaresi, Angelo, 22n
 Mantinger, Brigitte, 222n
 Marchese, Bob, 279
 Marchetti, Gianni, 151
 Marini, Giovanna, 133, 134n
 Mario, E.A., 148n
 Mariotti, Mario, 148n
 MArMAr Cuisine, 196
 Marocco, Luciano, 279
 Martini, Alfredo, 107
 Mascagni, Andrea, 43, 51
 Mascheroni, Vittorio, 168

 Mattalia, Umberto, 192n, 199
 Matuella, Sandra, 114, 116
 Mayr, Karl M., 80n
 Mazzola, Adriana, 156n
 Meandri, Ilario, 259n, 260
 Melloni, Remo, 157n
 Menapace, Floriano, 32n, 33n, 38n
 Mendes, Peppino, 148n
 Mercantini, Luigi, 8
 Merriam, Alan, 332n
 Messiaen, Olivier, 286
 Micheletti, Giorgio, 132n, 172f, 192
 Micheli, Candido, 154, 155f, 156-157
 Micheli, organista di Meano, 137
 Michi, Giovanni Battista, 116, 142n
 Mila, Massimo, 33, 34n, 43
 Mineo, Leonardo, 103, 104n
 Miori, Riccardo, 196
 Mognaschi, Alberto, 198n
 Mollino, Carlo, 334
 Moramarco, Maria, 195
 Morelli, Bice, 194
 Morelli, Gianni, 194
 Morelli, Renato, XI, 51, 55-93, 114,
 116, 131, 133n, 139n, 142, 184,
 186, 192, 194, 322, 325n, 326n,
 331n
 Moscadelli, Stefano, 37n
 Moscon, Ervino, 159n, 199
 Mosconi, Lodovico, 11n
 Mossa, Michele, 114, 127
 Mott, Antonella, 206n
 Mottes, Valentino, 172
 Moustaki, Georges, 159
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 39, 267n,
 295
 Much, Rudolf, 84
 Mulè, Antonella, 108n
 Munch, Edvard, 293
 Musch, Antonio, 141n
 Musicanti di Riva presso Chieri,
 XVIII, 245-246, 257, 265, 267,
 277, 279, 293f, 297f
 Mussolini, Benito, 76, 78, 82

 Nada, 159
 Nardelli, Claudio, 132n, 133n, 151n,
 172f, 193

- Nardelli, Egidio, 145
 Nardi, Carlo, 134n
 Nataletti, Giorgio, 180
 Nattiez, Jean-Jacques, 131
 Navone di Vittorio, Giovanni, 168
 Nequirito, Mauro, 6n
 Neri, Ennio, 148n
 Neuma, 133, 193
 Niccoli, Ottavia, 24
 Niederfriniger, Gernot, 219n, 221n
 Niederkofler, Hermann, 218n
 Nigra, Costantino, 7, 41, 63, 120, 297
 Norgay, Tenzing, 40
 Nuovo Canzoniere Italiano, 4, 182
 Nussbaumer, Thomas, 64n, 72n, 76n,
 77n, 80n, 81, 84n, 87n, 88n, 131,
 214n, 216n
 Nuti, Paolo, 183, 187
- Ochoa Gautier, Ana María, 272n
 Odorizzi, Mauro, XV, 132, 173-202
 Odorizzi, Nicola, 193, 197
 Odorizzi, Viviana, XV, 203-211
 Officine Sartori, 193
 Oisín, 184
 Oliver, Sergio, 136n, 152n
 Ongheri, Ferdinando, 207
 Orchestra di Piazza Vittorio, 195
 Orchestra mandolinistica Euterpe, 133
 Orchestra Popolare delle Dolomiti,
 191, 200
 Orchestrina Ticinese, 196
 OrchExtra Terrestre, 194
 Orsi, Claudio, 197
 Ortelli, Toni, 43, 47
 Oyster Band, 184
- Padovan, Maurizio, 185
 Paiola, Vere, 325
 Pallaoro, Alessandro, 133n, 193
 Pallaver, Günther, 76n, 77n
 Paluselli, Ranieri, 279
 Pandini, Nicola, 195
 Pantano, Marina, 279
 Pargolesi, Coronato, 6, 41n
 Paro, Loretta, 37n
 Parzanese, Paolo, 8
 Pasquali, Corrado, 19n
- Pauselli, Luna, 195
 Pedrini, Antonio, 139n, 207
 Pedrotti, Aldo, 31
 Pedrotti, Antonio, 44
 Pedrotti, Enrico, 31, 38
 Pedrotti, Giovanni, 35n
 Pedrotti, Maddalena, 34f
 Pedrotti, Mario, 31
 Pedrotti, Mauro, 33n
 Pedrotti, Silvio, X-XI, 18n, 31-35, 37-
 53, 165, 197
 Pellegrini, Franco, 198
 Pellegrini, Giovan Battista, 82n
 Pellegrini, Quinto, 159n
 Pelli, Mattia, 100n, 197
 Pellis, Hugo, 66
 Perlinpinpin Folc, 184
 Perosi, Lorenzo, 148n
 Persoglia, Stefano, 41n
 Pertusio, Adriano, 279
 Perugini, Emilio, 135n, 138, 141
 Petermayr, Klaus, 56n, 59n
 Pianalto, Sergio, 324
 Piccola Orchestra Baschenis, 200
 Pietsch, Rudi, 185
 Pigagnelli, Bruno, 158
 Pigarelli, Luigi, 44, 46f, 47
 Pilati, Dante, 151n
 Pilati, Dario, 154, 155f, 157, 162
 Pilati, Massimino, 154, 155f
 Pinamonti, Massimo, 194
 Pinti, Donata, 184
 Piria, Elisa, 114, 116
 Pisano, Leandro, 272n
 Pisetta, Dennis, 193, 196
 Pisetta, Mariano, 51n
 Pistoia, Ugo, 24n
 Plastino, Goffredo, 133n, 180
 Podestà, Agostino, 80
 Pola, Marco, 51
 Pommer, Josef, 64-66, 69-70, 76, 83
 Ponchielli, Amilcare, 149, 267n
 Pontalt, Ezechiele, 198
 Poppi, Cesare, 116
 Portelli, Alessandro, 97n, 107n
 Prati, Angelico, 41n
 Premstaller, Hannes, 229f
 Puccini, Giacomo, 286

- Quartetto Neuma, 133, 193
 Quellmalz, Alfred, 73, 76-77, 79-82,
 85-88, 214n, 215-229

 Racca, Giovanni, 168-169
 Rachmaninov, Sergej V., 39
 Radaelli, Luigi, 167, 169
 Raggle Taggle, 195
 Raimondo, Giovanni, 22
 Rainer, Rudolf, 229
 Ramo, Luciano, 148n
 Rampanelli, Samuele, 136n
 Ramsauer, Mike, 214n
 Ranzato, Virgilio, 168
 Raschieri, Guido, *VII-XIX*, 258, 259n,
 260, 264, 277-298, 329n
 Rasera, Fabrizio, 7n
 Rastelli, Nino, 22
 Ravanelli, Cesare, 198
 Ravanello, Oreste, 141n
 Ravel, Maurice, 286
 Reiser, Tobi, 218n
 Reiter, Josef, 84n
 Renbourn, John, 184
 Revelli, Nuto, 333
 Rhythm Factory, The, 196
 Riccardi, Francesco, 168
 Ricci, Pietro, 191
 Rigoni Stern, Mario, 13, 199
 Riz, Maria Orsola, 20-22
 Robotti, Diego, 106n
 Rocchi, Francesco, 8n
 Rodolfo Giovanni d'Asburgo-Lorena,
 57, 64, 69
 Rollinger, Robert, 12n, 14n
 Ronco, Francesco, 279
 Rosas, Juventino, 167, 169
 Rossi, Cesare, 168
 Rossi, Lorenzo, 133n
 Rossini, Gioachino, 286
 Rossitti, Marco, 215n
 Rovighi, Luigi, 185
 Ruggiero, Antonella, 196
 Rungger, Josef, 223
 Ruocco, Andrea, 194
 Rusconi, Ermenegildo, 148n
 Russolo, Luigi, 286

 Sachs, Curt, 257n
 Saguto, Daniele, 195
 Salandra, Antonio, 16
 Saltori, Adriano, 154, 155f, 156-157, 165
 Saltori, Candido, 150n, 152, 166f
 Saltori, Germano, 154, 157
 Saltori, Giuseppe, 150
 Saltori, Marco, 157
 Saltori, Mirko, *XIV*, 131-176, 172f,
 191n, 192
 Saltori, Natale, 150n
 Saltori, Valeria, 158
 Salvalaggio, Elisa, 106n
 Salvetti, Elvio, 193
 Sandner, Ulli, 197
 Sandner, Ulrich, 194
 Sanga, Glauco, 10n
 Sappy, 22
 Sartore, Terenzio, 324, 326n
 Sartori, Giacomo, 132-134, 159, 167-
 169, 192
 Sassu, Pietro, 51, 69n, 114, 116, 322
 Savona, Antonio Virgilio, 22n
 Sberze, Gianmaria, 329n
 Scaraffia, Lucetta, 21n
 Schafer, Raymond Murray, *XVI*,
 XVIII, 236, 247, 260, 262, 270-
 271, 282, 286, 291, 294, 298, 336
 Schmidt, Leopold, 59n, 60n
 Schmitz-Kahlmann, Gisela, 87
 Schubert, Franz, 149n
 Schulte-Fortkamp, Brigitte, 306n
 Schumann, Robert, 39
 Schweizer, Bruno, 81
 Secco, Gianluigi, 9, 10n
 Senn, Walter, 79, 80n
 Silly Wizard, 184
 Silveira, Gilson, 195
 Simon, Gertraud, 79, 87
 Siskin, 181
 Slomp, Ugo, 185
 Somnavilla, Maria, 20-22
 Soncin, Fidel, 117, 207
 Sonnino, Sidney, 16
 Sonnleithner, Joseph von, 56-60, 62,
 64, 66, 185, 196
 Soracreppa, Giovanni (Johan), 14
 Sorce Keller, Marcello, 114, 116

- Sovversamba, 195
 Spinoza, Baruch, 241
 Stäblein, Bruno, 87
 Staiti, Nico, 260n
 Starec, Roberto, 131
 Stenech, 'Güstele', 154, 155f
 Stenek, Fortunato, 150n
 Stenico, Antonio, 143n, 149n, 150,
 152, 153f, 157, 159-161, 163n,
 164, 167n, 172f
 Stenico, Bruno, 158n
 Stenico, Camillo, 152, 160, 172f
 Stenico, Fortunato, 145
 Stenico, Marco, 143n
 Steurer, Leopold, 76n, 77n
 Stivell, Alan, 181
 Stolz, Roberto, 168
 Straniero, Michele Luciano, 22n
 Strauss, Richard, 286
 Stuhlpfarrer, Karl, 77n
 Suonabanda, 182
 Susat, Lino, 152
 Susini, Franco, 197
 Swarbrick, Dave, 184
- Tagliaferri, Ernesto, 148n
 Tamagnone, Giuseppina, 263
 Tammles, 184
 Tannahill Weavers, 184
 Tartini, Giuseppe, VIII
 Teldra Soatngsonggitschn, 220
 Teot, Silvio, 195
 Terrabugio, Giuseppe, 147, 148n
 Terzi, Raoul, 197
 Tessaro, Andrea, 325, 333
 Tilston, Steve, 184
 Titon, Jeff Todd, 272n
 Toller, Nicola, 195
 Tolomei, Ettore, 71
 Tomasi, Enrico, 171
 Tomasi, Lucia, 51n
 Tomasi, Maurizio, 186, 191n, 197
 Tombesi, Roberto, 191n
 Tonezzer, Elena, 103n
 Torresin, Simone, XVIII, 299-320
 Torta, Domenico, XVIII, 235, 238-239,
 242-245, 247, 255, 257-259, 262-
 265, 267-271, 274, 277-298
- Toss, Giovanni, 147
 Toss, Michele, XII, 7n, 95-111
 Trappeniers, Pierre, 179n
 Tre Violini, 185
 Trentini, Michele, 115, 117, 127
 Trettel, Efreem, 105
 Tron, Dino, 279
 Trouveur Valdoten, 199
 Turati, Filippo, 12
 Turner, Steve, 184
 Turrini, Romano, 192
 Tyckel, Kathrin, 184
- Uaragniaun, 195
 Untersteiner, L., 168
 Uvietta, Marco, VIII
- Vadagnini, Giovanni Battista, 140,
 141n, 142n, 147, 157
 Vagnarelli, Stefano, 279
 Valer, Franco, 186
 Valse Brune, 133
 Valyi Nagy, Tamos, 187n
 Van Belle, Petrus Josephus, 179n
 Vanpelt, P.J., 179n
 Varotto, Mauro, 333
 Vebber, Simone, 194
 Vega, Suzanne, 184
 Velardita, Francesca, 36n
 Venier, Giulio, 185
 Verdi, Giuseppe, 148
 Vescovo, Loris, 196
 Vezzani, Giorgio, 11n
 Viazzo, Pier Paolo, 322
 Vidaich, Paolo, 197
 Vinati, Paolo, 11n, 23n, 76n, 79n, 80n,
 114, 116, 127, 131, 214n, 223n,
 224n
 Vitti, Carmelo, 152, 153f, 159, 169,
 172f
 Vivaldi, Antonio, 186
 Vízöntő, 187
 Volaucnik-Defrancesco, Monika, 13n
- Wagner, Richard, 286
 Wallner, Norbert, 73-75
 Waterboys, 195
 Whippersnapper, 184

- Widter, Georg, 62-63
Wolf, Adolf, 62-63, 323n
Wolf, Elisabetta, 195
Wolfram, Richard, 73n, 79, 82-85,
86n
Wör, 178
Wurzelkapelle, 223

Zamboni, Domenico, 136n, 325, 331n
Zanetti, Ferruccio, 330-331

Zanettin, Giovanni, 16, 41n
Zanfretta, Emanuele, 193
Zanolli, Silvana, 23n
Zanzotto, Andrea, 273-274
Zarri, Gabriella, 21n
Zenatti, Albino, 6
Zeni, Annely, 185
Ziganoff Jazzmer Band, 194
Zini, Nicola, 24n
Zotti, Leonardo, 137

COLLANA «QUADERNI»

- 1 *«Conservare l'intelligenza». Lezioni rosminiane*, a cura di Michele Nicoletti e Francesco Ghia, 2012.
- 2 *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2012.
- 3 *Ripensare i paradigmi del pensiero politico: gli antichi, i moderni e l'incertezza del presente*, a cura di Fulvia de Luise, 2013.
- 4 Gustav Pfeifer, *Appunti di paleografia tedesca (dal XV al XIX secolo) con 44 tavole e trascrizioni*, 2013.
- 5 *Etica e professioni sanitarie in Europa. Un dialogo tra medicina e filosofia*, a cura di Tiziana Faitini, Lucia Galvagni e Michele Nicoletti, 2014.
- 6 *Guerra e memoria nel mondo antico*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2014.
- 7 *Conflict in Communities. Forward-looking Memories in Classical Athens*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2017.
- 8 *Il lusso e la sua disciplina. Aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria tra antichità e medioevo*, a cura di Laura Righi e Giulia Vettori, 2019; disponibile solo online: <http://hdl.handle.net/11572/234512>
- 9 *Medicina e sanità in Trentino nel Cinque-Seicento tra saperi, società e scambi culturali*, a cura di Giovanni Ciappelli e Alessandra Quaranta, 2019.
- 10 Rudj Gorjan, *Autori, bibliotecari, open access. Osservazioni empiriche e riflessioni su pratiche, comportamenti e ruoli nella piattaforma IRIS dell'Università di Trento*, 2021.

