

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

QUADERNI 11

Il terzo suono
Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali

Vol. 1

a cura di Guido Raschieri



Trento 2021

Q

Il volume riunisce gli atti relativi alla prima parte di seminari del ciclo *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali*, che si sono svolti nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento tra l'autunno del 2020 e la primavera del 2021. Il lavoro si articola su tre assi tematici principali. Il primo gruppo di studi, dedicato ai fondi documentari di cultura orale in Trentino - Alto Adige, rappresenta il punto d'avvio di un laboratorio condiviso che vede partecipi le differenti istituzioni archivistiche trentine impegnate nella ricerca, salvaguardia e valorizzazione delle testimonianze territoriali di una cultura popolare ad oralità prevalente, nelle sue molteplici forme espressive e tipologie documentarie. Con la seconda sezione di studi si vuole ricomporre e rilanciare un ampio deposito di conoscenza sul tema della musica strumentale e degli strumenti musicali di tradizione popolare nell'Euregio Tirolo - Alto Adige - Trentino; l'idea scaturisce da un programma di ricerca del Laboratorio di Filologia musicale del Dipartimento, rivolto allo sviluppo degli studi etno-organologici nel territorio locale, nonché alla patrimonializzazione dei relativi beni materiali e immateriali. Il terzo gruppo di contributi è dedicato al *soundscape* (o 'paesaggio sonoro'), un tema elaborato da Raymond Murray Schafer, compositore e pioniere di questo specifico settore di studi, recentemente scomparso. Si propone qui una riflessione collettiva sul tema del *soundscape* come attenzione allo spazio acustico nelle sue differenti declinazioni; emerge così un quadro poliedrico di letture, in linea con un concetto da sempre aperto a una molteplicità di approcci disciplinari, linguaggi e sperimentazioni espressive.

€ 15,00

Quaderni

11



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

Collana Quaderni n. 11
Direttore: Andrea Giorgi
Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2021 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
tel. 0461 281722
<http://www.lettere.unitn.it/222/collana-quaderni>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-8443-969-7

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 presso Supernova S.r.l., Trento

Il terzo suono
Dialoghi al crocevia
delle tradizioni orali

Vol. 1

a cura di Guido Raschieri

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)
Marco Bellabarba
Sandra Pietrini
Irene Zavattono

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

CeASUm

Centro di Alti Studi Umanistici

Laboratorio di
Studi Umanistici sugli
scambi culturali in e con la Mitteleuropa
SUMit

*Il volume è stato pubblicato grazie al contributo
del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento,
Progetto Dipartimento di Eccellenza - Centro di Alti Studi Umanistici
(Dipartimenti di Eccellenza - Legge 232/2016 art. 1 commi da 314 a 338)*

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	VII
QUINTO ANTONELLI, <i>I canzonieri popolari: un corpus al crocevia tra folklore, consumo e pedagogia popolare</i>	3
MATTEO COVA, <i>L'archivio del maestro. La ricerca sul canto popolare nella documentazione personale di Silvio Pedrotti, direttore del Coro della SAT</i>	31
RENATO MORELLI, <i>Le ricerche ritrovate. Musica popolare e Volksmusik in Trentino-Alto Adige/Südtirol</i>	55
MICHELE TOSS, <i>Un archivio fatto di voci. Le fonti orali della Fondazione Museo storico del Trentino</i>	95
LORENZA CORRADINI, <i>Alla scoperta di APTO, prezioso scrigno di documenti sonori. Un approccio operativo</i>	113
MIRKO SALTORI, <i>Sulle tracce dei mandolini nel Trentino. Il caso di Meano</i>	131
MAURO ODORIZZI, <i>Musiche tradizionali e folk revival in Trentino dagli anni Ottanta ad oggi</i>	177
VIVIANA ODORIZZI, <i>La collezione di strumenti musicali del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina</i>	203
MANUELA CRISTOFOLETTI, <i>Dai fondi d'archivio alla prassi esecutiva contemporanea. Progetti e pubblicazioni del Referat Volksmusik di Bolzano</i>	213
FEBO GUIZZI, <i>Per un museo del paesaggio sonoro</i>	235
CRISTINA GHIRARDINI, <i>Il paesaggio sonoro del Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri</i>	255

GUIDO RASCHIERI - DOMENICO TORTA, « <i>La musica cambia ma il suono resta</i> ». <i>Dialoghi intorno alla Sinfonia del mondo</i>	277
SIMONE TORRESIN, <i>Indoor Soundscape: applicare il concetto di paesaggio sonoro nell'ambiente costruito</i>	299
FILIPPO CAON, <i>Nuove esperienze di ricerca su un paesaggio sonoro prealpino</i>	321
<i>Indice dei nomi</i>	339

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 fiabole 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. Scrissi 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-

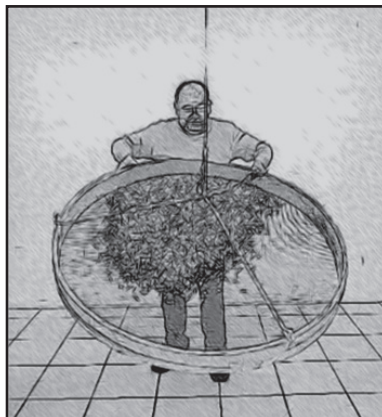


Fig. 2
 Immagini dei dispositivi
 sonori impiegati in
PAESAGGIO SONORO A –
TONICHE 1:
Anemofono, Talassofono,
Pirofono, Brontefono,
Brocheofono
 (da D. Torta,
Racconti di paesaggi sonori,
 2013, partitura inedita).



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 gracchiare 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'. Part 1 consists of a series of horizontal dashed lines. Part 2 features a melodic line with notes and rests, with labels 'cuculo' and 'tortora' above it. Part 3 includes notes and rests, with labels 'piovoncella' and 'Tordo cesena' above it. Part 4 has a rhythmic pattern of notes. Part 5 consists of horizontal dashed lines. Part 6 is a solid horizontal line. Vertical dotted lines indicate the time progression across the score.

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.

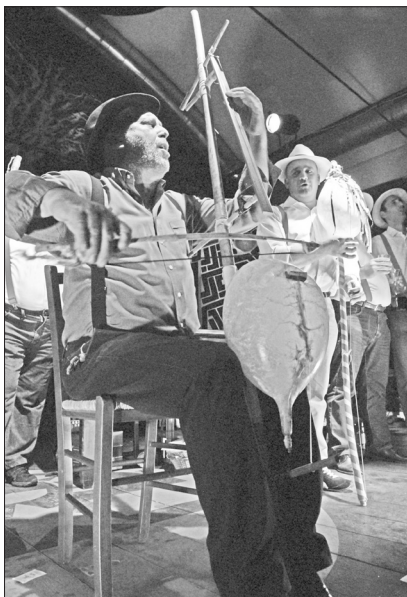
L’uomo, col tempo, creò gli strumenti per poterla raccontare...

[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.