

# Per un museo del paesaggio sonoro\*

di Febo Guizzi

## 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 Schaefer 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 ricomponete 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 presente testo, scritto da Febo Guizzi nel 2007, era rivolto ai suoi più stretti collaboratori impegnati nella progettazione del Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri e voleva servire congiuntamente a chiarire gli intenti programmatici e le "premesse scientifiche" dell'operazione alle figure allora coinvolte in una prima ipotesi di allestimento. Il documento qui riprodotto è di proprietà del Museo del Paesaggio Sonoro che ne conserva l'originale nei suoi Archivi.

## **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 di cui gli specialisti stessi ignoravano che 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 giustificare 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 spostò 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 concentrazionario 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 complessivo, 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 ridipinto 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, giochino 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 dirimpente, 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 intra-veda 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 Shafer 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 generali 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'interesse 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 meta-funzionale. 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 determinato, 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 “permanentissimi” 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 “isopse” 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* 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.