

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA



DOTTORATO DI RICERCA IN DIGITAL HUMANITIES
ARTE, SPETTACOLO E TECNOLOGIE MULTIMEDIALI
XXXII CICLO

Tesi di dottorato

**IL SUONO PER RACCONTARE IL LUOGO:
UN ATLANTE SONORO DELLE ALPI OCCIDENTALI**

Carlotta Sillano

Supervisor di tesi:

Roberto Cuppone

Lorena Rocca

2020

INDICE

INTRODUZIONE	7
PARTE PRIMA	II
CAPITOLO I - UN ULTIMO SGUARDO AL PAESAGGIO	12
1.1 Un paesaggio ci vuole	12
1.2 Guardare dall'alto	15
1.3 Scienza senza coscienza non è che le rovine	17
1.4 Paesaggio senza soggetto	19
1.5 Il ritmo impresso nei luoghi	22
1.6 Definizioni	25
1.7 Negli occhi del beholder	27
1.8 Il paradigma retinico	31
CAPITOLO II - UN LUOGO DA ASCOLTARE, IN LUOGO DI VEDERE	35
2.1 Paesaggi sonori ben temperati - l'inventio del soundscape	36
2.2 Lessico e nuvole – pratiche e linguaggi per esplorare lo spazio sonoro	40
2.3 Apofenie sonore	46
2.4 Senti che bel rumore – un'interferenza storico-musicologica	51
2.4.1 Finalmente, il rumore	52
2.4.2 Sound for sound's sake	54
2.4.3 Dire il silenzio in 4'33"	61
2.4.4 Aura aurale	66
2.5 Senso del luogo e luogo del senso	71
BIBLIOGRAFIA - PARTE PRIMA	76

PARTE SECONDA	80
CAPITOLO III - LE ALPI COME LUOGO NARRATIVO	81
3.1 Le Alpi Occidentali come laboratorio	81
3.2 Quale territorio?	83
3.3 Un tempo era tutta montagna - Preistoria alpina	86
3.4 Esplorazione e mise-en-scene – Storia alpina	89
3.5 Sublime/Pittoresco/Tipico	92
3.6 Dal Grand Tour all'après-ski	98
3.7 Alpensinfonie remix	102
3.8 La nuova montagna	106
3.9 Disabitare e Riabitare	110
CAPITOLO IV - IL SUONO PER CONOSCERE IL LUOGO	114
4.1 San Gottardo – un villaggio walser della Valsesia	116
4.1.1 Un ritratto acustico	117
4.1.2 La Madonna del Rumore	119
4.1.3 Le due stagioni	120
4.1.4 I suoni delle cose	122
4.1.5 Un paesaggio in trasformazione	123
4.2 Kandersteg e l'Oberland bernese – Passi lenti, passi veloci	126
4.2.1 Passi e trafori	126
4.2.2 Come Miss Jemima	128
4.2.2 Passi di danza, sound romance e belle epoque	129
4.2.3 Passi sul ghiaccio	131
4.2.4 Trans-Oberland-Express	132
4.3 Mont Ventoux – Discesa dal monte Ventoso	134
4.3.1 Inversione di senso	134
4.3.2 Le sommet du Mont Ventoux	136
4.3.3 Biciclette	138
4.4 Viola St. Grée – Alla porta della neve	140
4.4.1 La porta della Neve	140
4.4.2 Esplorazione acustica urbana	142

CAPITOLO V - UN ATLANTE SONORO DELLE ALPI OCCIDENTALI	144
5.1 Io è un atlas	144
5.1.1 Dal periplo al quantified self	145
5.1.2 L'atlante come dispositivo di racconto	150
5.2 Cartografie acustiche: le forme del soundmapping	153
5.3 Transluoghi e atlanti digitali: la piattaforma Alpiphonia	158
CONCLUSIONI	166
BIBLIOGRAFIA – PARTE SECONDA	170

INTRODUZIONE

I monti sono maestri muti.¹

Johann Wolfgang Goethe, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister*

Quello che associa il silenzio alle Alpi è un luogo letterario e comune inestinguibile. Un archetipo che fa la sua comparsa a quel punto della storia in cui il silenzio diviene un valore antitetico al rumore della modernità e la montagna uno spazio di bellezza in cui rifugiarsi per evadere dalla confusione metropolitana. Prima di quel giorno non v'era (o almeno non è mai stata raccontata) la sensazione di trovarsi in un luogo di pace meditata: le Alpi, *montagnes maudites*, risuonavano al pari delle altre macro-regioni, brulicando di rumori vivi.

Suoni che non sono stati certo tacitati d'improvviso dalla conquista scientifica e culturale di questo territorio, ma che iniziavano a sembrare - e ancora oggi risultano - più semplici e dilatati, se comparati al complesso spettro acustico delle aree più urbanizzate. È indubbio, infatti, che le montagne sembrano costituire un riparo parziale dall'inquinamento materiale delle tecnologie industriali e meccaniche e dall'"inquinamento immaginifico"² del linguaggio e dell'informazione, essendone, per morfologia e demografia, più difficilmente pervadibili. L'incontaminato immaginario da cui sono avvolte non è però rarefatto e *levissimo* quanto potrebbe apparire. Da cima a valle, il "silenzio sacro della montagna"³ pulsa di stimoli acustici e di interferenze.

Il territorio muta insieme con essi, assimilando attraverso migrazioni spontanee e politiche programmatiche i caratteri della città e della città i suoni, smettendo così di essere un'iperbolica utopia acustica e diventando più simile a un'*eterofonia*⁴, un altrove sonoro in cui riconoscersi e insieme straniarsi. Non si tratta

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister, o i Rinuncianti* [1829], Milano, Medusa, 2005.

² Gillo Dorfless, *Horror pleni, la (in)civiltà del rumore*, Roma, Castelvecchi, 2008, p. 20.

³ Dino Buzzati, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971.

⁴ Il riferimento è qui al concetto di "eterotopia" per come teorizzato da Foucault in *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1996.

più unicamente dei suoni a volte minuti, a volte epici, della natura; non più “sola garrisce in picciol suon di cetra/ L’acqua che tenue tra i sassi flui⁵” nel silenzio di mezzogiorno, non più solamente le foreste spaventano e ruggiscono come organi⁶. Nuovi suoni investono il territorio alpino - poco attraenti per l’orecchio romantico e più consueti per quello contemporaneo - e rendono meno nette le distinzioni categoriche tra urbano/rurale, silenzio/rumore, naturale/artificiale.

Il suono, traccia impermanente e astratta, che muove verso il significato e proprio per questo non ne è una rappresentazione plasmabile, potrebbe diventare allora uno strumento utile a tracciare questo cambiamento, a registrarlo come dato sensibile e incorruttibile. Se le montagne sono precettori taciturni, come afferma il geologo Jarno nel romanzo di Goethe, si è voluto qui accettare l’invito silenzioso ad ascoltare quello che accade tra i loro meandri di pietra. Non si parlerà mai di silenzio da qui in poi (se non per riaffermarne l’illusorietà), ma solamente di suono.

Questa ricerca indaga il suono ambientale come strumento utile alla conoscenza e alla narrazione di un luogo geografico. Si colloca pertanto nell’ambito degli studi sul paesaggio sonoro, concetto teorizzato negli anni Settanta da Raymond Murray Schafer presso la Simon Fraser University di Vancouver e definito come “l’ambiente dei suoni⁷”. La ricerca, come prassi dei *soundscape studies* e congiuntamente delle Digital Humanities, è di tipo multidisciplinare e interroga qui il concetto di *soundscape* nella sua relazione con la semiotica, con la geografia umana, con i linguaggi artistici e con la comunicazione multimediale.

La sperimentazione ha come campo di indagine il territorio delle Alpi Occidentali e si realizza in quattro studi di caso distribuiti su tale area, nelle tre diverse nazioni che vi afferiscono: il villaggio *walser* di San Gottardo di Rimella, in Valsesia; la regione dell’Oberland bernese e il comune di Kandersteg, nella Svizzera tedesca; il massiccio del Mont Ventoux, nelle pre-alpi francesi; la località di Viola St.Gréé, sulle Alpi Liguri. Ogni esplorazione è l’occasione per investigare le

⁵ Giosué Carducci, *Mezzogiorno alpino* in “Rime e ritmi”, Bologna, Zanichelli, 1898.

⁶ Charles Baudelaire, *Obsession* in “Les fleurs du mal”, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857.

⁷ Raymond Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi LIM, 1985.

potenzialità del suono come strumento di conoscenza e racconto. È inoltre un'opportunità per testare linguaggi e pratiche site-specific e pretesto utile ad affrontare temi più ampi - il confronto tra autentico e artificiale, la costruzione di un immaginario alpino attraverso le arti e i media, il rapporto tra architettura e ambiente.

In questo quadro, l'obiettivo teorico è di pervenire alla definizione di strumenti e metodi utili alla costruzione di narrazioni multimediali basate sul paradigma acustico e capaci di cogliere e trasferire il senso del luogo. Il risultato tangibile è un atlante sonoro e soggettivo delle Alpi Occidentali; un dispositivo interattivo che adotta il paradigma del *deep mapping* per esplorare geografie invisibili.

La tesi ha una struttura bipartita.

Nella prima parte sono esplorati due macro-concetti le cui analisi e discussione sono propedeutiche al lavoro di ricerca sul campo. Il primo capitolo ripercorre la storia del concetto di 'paesaggio' cercando di comprenderne l'evoluzione e di pervenire alla definizione di caratteri che sono persistiti nel tempo, attraverso le discipline e le continue risignificazioni. Il secondo capitolo esplora invece il tema del 'paesaggio sonoro', affrontando lo stato dell'arte e interrogando le origini di questo concetto, così come le evoluzioni. Gli studi sul paesaggio sonoro nascono come multidisciplinari e intersecano pertanto diverse metodologie e applicazioni, riconfigurando e problematizzando costantemente la definizione iniziale del concetto di *soundscape*. È questa l'occasione per definire un'ontologia del suono che lo identifichi come vettore di racconto, come mezzo per accedere a una conoscenza ulteriore che va oltre il suono stesso. In questo capitolo si traccia inoltre una definizione di luogo come spazio connotato emotivamente e per questo passibile di molti racconti diversi.

La seconda parte dell'elaborato riguarda la sperimentazione sul territorio alpino. Il capitolo 3 traccia una storia delle rappresentazioni delle Alpi e investiga il modo in cui le narrazioni e l'immaginario abbiano inciso sullo sviluppo territoriale e sociale. Il capitolo 4 introduce le esplorazioni acustiche effettuate nell'ambito del progetto di ricerca, descrivendo la metodologia applicata alla ricerca sul campo nei

quattro luoghi determinati e costruendo, di fatto, una breve introduzione ai contenuti della piattaforma *Alpiphonia*.

Proprio a questa è dedicato l'ultimo capitolo: dopo una breve disamina sulla forma-mappa e sulla forma-atlante come dispositivi di narrazione dello spazio capaci di comprendere la soggettività dell'autore e del lettore, sono introdotti nuovi modelli cartografici che dialogano con le scienze umane, con i linguaggi artistici, con gli strumenti digitali e multimediali. Tra questi, le pratiche di *sound mapping* costituiscono un'area di sperimentazione ancora aperta e frammentata, potenzialmente in grado di supportare la forma dell'archivio e insieme del racconto.

È infine introdotta la piattaforma *Alpiphonia* – disponibile all'indirizzo www.alpsatlas.me. Il sito, realizzato in forma dimostrativa, intende provare come il suono possa integrarsi ai linguaggi e ai dispositivi visuali per la rappresentazione dello spazio, costituendo, di fatto, un nuovo strumento di conoscenza e di racconto dei luoghi.

PARTE PRIMA

Capitolo I UN ULTIMO SGUARDO AL PAESAGGIO

Ever charming, ever new,
When will the landscape tire the view?
John Dyer, *Grongar Hill*⁸

Il paesaggio è comunemente inteso come una delle principali e più dirette chiavi di accesso alla conoscenza di un territorio. Molto ampio è il corpus di testi e trattati che interrogano il concetto di paesaggio, costruiscono filosofie, ripercorrono le attribuzioni di senso e, del senso, le stratificazioni; indagano le conseguenze e ne creano di nuove. Quanto sembra essere comune a tutti questi *discorsi* sul paesaggio è l'accettazione della sua ambiguità: si tratta di un termine polisemico, che muta di significato a differenza dell'ambito di applicazione e che raccoglie in sé le accezioni scaturite da un iter semiotico frammentato e complesso. Impossibile dunque fornirne o fare ricorso a una definizione univoca; annientare tale ambiguità significherebbe privare il paesaggio della propria ricchezza semantica, reciderne un ramo, condannare l'interdisciplinarietà della ricerca attorno a questo fenomeno multiforme.

La scelta è qui quella di attraversare le diverse connotazioni che il termine comprende, analizzare il pensiero critico, ripercorrere rapidamente le storiografie per comparare le definizioni in uso, al fine di mettere in luce le corrispondenze e di interrogarle poi. Un ultimo sguardo al paesaggio, prima di intraprendere un tragitto liminare, che trova in questo fenomeno il suo principio e prende, proprio dallo sguardo, le distanze.

1.1 *Un paesaggio ci vuole*

La prima apparizione del termine 'paesaggio' è in ambito pittorico. Attestato per la prima volta nel 1549 all'interno del dizionario francese/latino di Robert

⁸ John Dyer, *Grongar Hill*, "A new miscellany", London, T. Warner, 1726.

Estienne⁹, il neologismo *paysage* è coniato, con tutta probabilità, nell'ambito della scuola di Fontainebleau per descrivere quella che fino allora era stata definita "pittura di paesi", diffusa in area italiana e fiamminga fin dal Trecento¹⁰. Il termine paese (dal latino *pangere*, conficcare, in riferimento al segno di demarcazione di un confine) non era allora sinonimo di villaggio ma definiva, nel linguaggio comune, un vasto territorio. Per *paese* si intendeva una regione misurabile e determinata, per *paesaggio* i suoi aspetti visivi.

Gli studi sull'etimologia evidenziano come il termine *paysage* contenga *in nuce* alcuni aspetti di significato: nella lingua francese il suffisso *-age* posto dopo un nome designa una "collezione"; è la stessa relazione che sussiste tra *piuma* e *piumaggio* o tra *villa* e *villaggio*. Il termine paesaggio descriverebbe dunque una raccolta di oggetti che costituiscono un paese, oppure una raccolta di paesi. Lo stesso suffisso potrebbe però anche fare riferimento a un'azione, al gesto di realizzare un paese – qui la relazione è simile al rapporto tra *giardino* e *giardinaggio*. Entrambe le tesi, che non trovano una conferma univoca, indicano qualcosa sul paesaggio che, in effetti, si configura come una costruzione ed è anche un insieme di elementi¹¹.

Per Alain Roger la transizione da paese a paesaggio corrisponde a un processo di *artialisation* laddove il mutamento avviene sotto la dominazione dell'arte: "La natura è indeterminata e riceve dall'arte la sua determinazione"¹². La nascita del paesaggio corrisponde dunque a un percorso culturale che si appropria del grado zero - il piano geografico - e costruisce prima *in situ*, attraverso il lavoro diretto sulle cose del mondo, e poi *in visu*, con i linguaggi artistici, il concetto di paesaggio.

Il termine paesaggio entrerà dal Rinascimento a far parte del vocabolario delle lingue neolatine (in Italia l'uso del termine è testimoniato da una lettera di Tiziano del 1552). Non sarà invece adottato dalle lingue germaniche dove i vocaboli che utilizzano la radice *Land* (terra) quali *Landschaft*, *Landscape*, *Landscap*, *Landskab*,

⁹ Il *Dictionnaire françois-latin, contenant les motz et manieres de parler Francois tournez en Latin*, di Robert Estienne del 1549 è la seconda edizione (dopo la prima del 1539). Il volume costituisce il primo dizionario storico in Francia.

¹⁰ Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il mulino, 2017.

¹¹ Guy Mercier, *Le repertoire semantique du mot paysage*, "Journal of Research and Didactics in Geography", 2, 5, 2016, pp. 19-32.

¹² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Parigi, Gallimard, 1997.

derivati dall'olandese medio *Landschap*¹³, preesistono con il significato di regione, distretto, porzione di territorio. La terminologia, tuttavia, inizia a essere utilizzata anche nei paesi del Nord Europa nel contesto pittorico dalla fine del XV secolo per descrivere la stessa tipologia di opere che nel mondo neolatino sarebbero rientrati nella categoria dei paesaggi.

Non passerà molto tempo perché il termine *paysage* - nato non per identificare quello che comunemente intenderemmo come un paesaggio reale, bensì la sua rappresentazione - torni nel mondo, iniziando a indicare anche una porzione di territorio che potenzialmente potrebbe rispondere ai canoni di un'opera di paesaggio; che potrebbe esserne, cioè, l'oggetto. Già il dizionario di Furetière del 1690 attribuisce, ad esempio, al termine *paysage* anche il significato di *aspect d'un pays*¹⁴. Per paesaggio si intendono dunque, dal XVII secolo, gli aspetti visibili di una porzione di territorio. D'altro canto, i vocaboli derivati dalla radice *Land* hanno subito una metonimia inversa, ma i significati finiscono per confondersi in entrambi gli ambienti.

È evidente fin da questi primi sviluppi come la teorizzazione del concetto di paesaggio sorga sulle basi di un'ambiguità fondamentale tra le forme della natura e quelle dell'arte: paesaggio è contemporaneamente una rappresentazione e il suo oggetto, significante e significato. L'origine pittorica del termine inaugura la tradizione per cui lo sguardo sulla natura sia mutuato per imitazione dall'esperienza artistica e sia dunque uno sguardo estetico. La posizione più radicale è qui quella dello stesso Roger: secondo l'autore francese lo sguardo sulla natura è sempre derivato dal modello dell'arte, che lo forgia in modo ineluttabile e rende impossibile una nudità percettiva. Lungi dall'essere tabula rasa su cui inscrivere suggestioni completamente nuove, dettate dalla sola percezione, l'uomo non può che applicare alla natura, di per sé priva di valore estetico, schemi che derivano da un percorso culturale.

¹³ v. Tosco, *Il paesaggio come storia*, cit.

¹⁴ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, tome 1, La Haye e Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690.

1.2 Guardare dall'alto

Se questo è stato, indicativamente, il percorso lessicologico, l'idea di paesaggio precorre la nascita del termine che lo designa. In questa cosmogonia parallela, la definizione di un nuovo modo di guardare alla natura avviene nel Basso Medioevo ed è attribuita dagli storici a Petrarca¹⁵ e a uno scritto seminale rispetto alla moderna concezione estetica di paesaggio: raccolta nelle *Familiars*, la lettera nota come *Ascesa al Monte Ventoso*¹⁶ riporta il racconto della salita al Mont Ventoux, in Provenza, compiuta nel 1336 da Petrarca insieme al fratello Gherardo. L'obiettivo progettuale di questa impresa è proprio quello di ammirare il panorama dall'alto: salire la montagna per osservare la pianura. Si tratta di una trama senz'altro originale nella letteratura dell'epoca, dove il racconto della natura era sempre simbolico e metaforico di meditazioni altre. A ben guardare, la riflessione interiore e spirituale costituiscono il tema centrale del componimento di Petrarca, che muove però da una spontanea curiosità per la contemplazione di quello che ancora non si chiamava paesaggio, ma, di fatto, era tale.

Per Joachim Ritter questa volontà di osservazione si distanzia dalla tradizione della contemplazione della natura propria del mondo antico, che muta a una certa pagina della storia e diviene contemplazione estetica. L'immagine unitaria del cosmo come universo ordinato si scontra qui con l'esperienza sensibile di una porzione di spazio:

Paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento. Né i campi dinanzi alla città né il torrente come “confine”, “strada mercantile” e “ostacolo per costruire ponti”, né i monti e le steppe dei pastori e delle carovane (o dei cercatori di petrolio) sono, in quanto tali, “paesaggio”. Lo

¹⁵ Hansjörg Küster, *Piccola storia del paesaggio*, Roma, Donzelli, 2010. Tale attribuzione compare inoltre negli scritti di numerosi autori, tra i quali: Jacob Burckhardt, Joachim Ritter, Hans Blumenberg, Paul Zumthor, Karlheinz Stierle, Michael Jakob, Hansjörg Küster.

¹⁶ Francesco Petrarca, *La lettera del Monte Ventoso* [1354], Verbania, Tarara, 1996, p. 3.

diventano solo quando l'uomo si rivolge a essi senza uno scopo pratico, intuendoli e godendoli liberamente per essere nella natura in quanto uomo¹⁷.

È il passaggio alla modernità, che corrisponde a una frattura. Se il rapporto mitico e inconsapevole con la natura prevede l'onnipresenza e la completa immersione, la progressiva conoscenza e misurazione dello spazio creano una scissione, per cui il soggetto inizia a identificarsi come altro e a muoversi nella natura con consapevolezza. L'esperienza di Petrarca è nuova perché lo sguardo sul paesaggio è innanzitutto percezione estetica, prevede uno spostamento, un'esclusione:

la natura diventa paesaggio solo per colui che "passa" nella natura (*transcensus*), per partecipare "fuori" attraverso il piacere della libera contemplazione, alla natura stessa, ossia a quella "totalità" che in essa ha la sua sede ed è presente in quanto tale¹⁸.

Utilizzando le categorie di Denis Cosgrove è il passaggio dal ruolo di *insider* a quello di *outsider* dell'ordine naturale del cosmo ed è il risultato di un processo di conoscenza¹⁹. Un riflessione che è stata anticipata da Schiller nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* in cui la contemplazione estetica è identificata come processo di ricongiungimento tra uomo e natura, concepita come inanimata, estranea. È la percezione dei suoi aspetti sensibili a ritrovarne la verità:

la natura è ormai scomparsa dall'umanità, e soltanto fuori di questa, nel mondo inanimato, nuovamente possiamo incontrarla nella sua verità²⁰.

Per Paolo D'Angelo "per gli antichi non vi era paesaggio, perché esso nasce per supplire una perdita, quella di una visione totale del cosmo di cui era capace la

¹⁷ Joachim Ritter, *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna* [1963], Milano, Guerini e associati, 1994, p. 47.

¹⁸ Joachim Ritter, *Soggettività* [1974], a cura di T. Griffero, Genova, Marietti 1997, p.113.

¹⁹ Cfr. Denis Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990.

²⁰ Friedrich Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* [1795], trad. it. del testo e prefazione di Cristina Baseggio, Torino, TEA, 1993, p.29.

filosofia antica”. Il paesaggio è il risultato di una domesticazione²¹. Domesticazione che, per Farinelli, corrisponde proprio alla conquista delle terre alte, alla conoscenza dei rilievi, punti di osservazione che pongono il soggetto su un piano superiore, dove è possibile avere uno sguardo organico, dove è possibile accedere alla figura intera senza esserci dentro. Quello del medioevo era uno sguardo “rasoterra, a bordo del cammino”²². Quello della modernità è uno sguardo distante, panoramico, capace raccogliere il paesaggio e farne invenzione. Nella modernità, afferma Simmel, è “il singolo a desiderare di *essere* una totalità, mentre l’appartenenza a una totalità più grande gli concede solo un ruolo secondario”²³. Non si tratta più, allora, di un’immersione nella natura *tout-court*, dello scontro contemplativo con il suo mistero. È invece un incontro percettivo che non è il semplice surrogato di una contemplazione metafisica, ma è moderna esperienza: significa abbandonare lo spirito, scendere alle cose del mondo per risalire e guardarle da lontano.

1.3 *Scienza senza coscienza non è che le rovine*

In un ipotetico dibattito sulle origini del paesaggio convivono dunque pacificamente queste due narrazioni: l’invenzione lessicale del paesaggio come genere pittorico - che influenza lo sguardo sul mondo e al mondo ritorna come costruzione estetica - e l’invenzione filosofica del paesaggio - che è incontro moderno con la natura e insieme distacco da essa e dalla sua dimensione mistica.

Il percorso pittorico si intrecciava nel Cinquecento con quello cartografico, dominato non dall’algida volontà di dare un ordine analitico al territorio, bensì dal desiderio di rappresentarlo in modo ora realistico ora simbolico ricorrendo, insieme, agli espedienti dell’arte e alle tecniche della topografia²⁴. Offrono un esempio vivido di questa commistione le sale e le collezioni dedicate alla cartografia, presenti all’interno dei principali poli museali. In Italia, si possono ricordare: a Firenze, la

²¹ Cfr. Paolo D’angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2014.

²² Franco Farinelli, *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

²³ George Simmel, *Saggi sul paesaggio* [1909], Roma, Armando Editore, 2006, p.73.

²⁴ v. Tosco, *Il paesaggio come storia*, cit.

Terrazza delle Carte Geografiche al Museo degli Uffizi o la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio; o ancora, a Roma, la Galleria dei Musei Vaticani. Se la cartografia ha poi intrapreso una specifica missione, diventando una disciplina tecnica cui spetta il compito di trasmettere un sapere scientifico, alla pittura è rimasto l'onere di rappresentare il territorio. Il concetto di paesaggio inizierà però a sua volta ad avere un valore scientifico influenzando, dalla fine del Settecento, tutte le discipline umanistiche e in seguito le scienze naturali, intrecciando i percorsi della geografia e della storia.

A introdurre l'idea di paesaggio nell'ambito degli studi geografici e nelle scienze naturali è il geografo e viaggiatore tedesco Alexander Von Humboldt che, incarnando i valori del movimento romantico, guarda al mondo naturale con lo sguardo estetico dei poeti e insieme con quello analitico degli scienziati, nel modo che oggi si direbbe multidisciplinare, senza i limiti della specializzazione e con un entusiasmo appassionato ed eroico²⁵. Von Humboldt costruisce nel volume *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*²⁶ (*Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo*) un modello tripartito di conoscenza della cosa naturale, attribuendo all'incontro con il paesaggio la prima fase del processo: è *l'Eindruck*, il "sentimento primigenio al cospetto della grandiosità e della bellezza della natura"²⁷. Per trasformare questo sentimento del mondo in sapere scientifico è necessaria però un'analisi razionale, algida e analitica (*l'Einsicht*, esame, visione). La vera conoscenza, come nello schema dialettico più celebre, deriva dalla sintesi di questi due procedimenti, è il concetto di *Zusammenhang*, l'insieme di corrispondenze del cosmo. L'obiettivo di questa formulazione è sensibilizzare la borghesia tedesca rispetto a una visione organica del sapere; distogliere gli intellettuali dalla pura contemplazione estetica e avvicinarli materialmente alle cose della natura. Il paesaggio diventa un dispositivo fondamentale per il sapere geografico e per la conoscenza della Terra (*Erdkunde*), stadio pre-scientifico e sentimentale che in modo induttivo porta a una

²⁵ Cfr. Alexander Von Humboldt, *Quadri della natura*, introduzione di Franco Farinelli, Torino, Codice, 2018.

²⁶ Alexander von Humboldt, *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo* [1845-62], prima trad. italiana per Vincenzo Degli Uberti, Napoli, Del Vaglio, 1850.

²⁷ v. Farinelli, *Geografia*, cit. p.42.

visione organica del mondo. È in questo senso *pays sage*²⁸, oppure *pays savante* quando non più *sauvage*.

La rappresentazione gioca qui un ruolo fondamentale; il paesaggio si esprime attraverso le vedute, come quelle raccolte nei *Quadri della natura* che precorrono il *Kosmos* e iniziano a descrivere l'ambiente come una rete di connessioni, di *correspondances*. Von Humboldt, *poet voyant* ante-litteram, fa della visione uno strumento fondamentale ed è autore di un ricco e sfaccettato corpus iconografico in cui le immagini “non sono mere appendici o supporti ornamentali del testo scritto, ma forme retoricamente efficaci e autonome del discorso e del suo processo di appropriazione e interpretazione della realtà”²⁹ e che comprende materiali molto diversi tra loro: mappe, vedute pittoresche, diagrammi, illustrazioni naturalistiche.

L'opera di von Humboldt è certamente ampia e complessa, l'interesse è qui di evidenziare come l'esperienza della natura divenga da questo momento storico in poi, grazie anche alla sua ricerca, il centro di una riflessione multidisciplinare che porta l'idea di paesaggio a diramarsi e a percorrere capillarmente le scienze naturali che riguardano i suoi elementi: la geologia, la botanica, la geomorfologia, l'architettura etc. È inoltre interessante notare come il paesaggio, anche nella sua accezione scientifica, sia costantemente connesso al tema della rappresentazione e, nello specifico, della rappresentazione visuale.

1.4 *Paesaggio senza soggetto*

Una visione scientifica del paesaggio e la ricerca di una rete di corrispondenze logiche nella cosa naturale hanno nel tempo condotto a nuove radicalizzazioni di quello che inizialmente sembrava essere un approccio compiuto al tema, capace di coniugare il contatto estetico ed empatico con un'analisi rigorosa. Con gli studi di Carl Troll alla fine degli anni trenta del ventesimo secolo il paesaggio inizia a essere

²⁸ v. Alain Roger, *Court traité du paysage*, cit.

²⁹ Alexander Von Humboldt, *Quadri della natura*, Introduzione di Elena Canadelli, Torino, Codice, 2018.

teorizzato come puro sistema biologico o più propriamente come un “sistema complesso di ecosistemi”³⁰. L’ecologia - termine coniato nel 1866 dallo scienziato tedesco Ernst Haeckel che la definisce come scienza relativa all’insieme delle conoscenze che riguardano l’economia della natura³¹ - aveva per Troll una lacuna nel definire il paesaggio, considerato un mero supporto geografico in cui avviene la relazione tra organismi e ambiente.

Nel 1939 lo stesso Troll teorizza dunque una nuova disciplina, cui darà il nome di ecologia del paesaggio, con l’obiettivo di porre nuova attenzione proprio alla relazione tra ecosistemi naturali e antropici. La *landschaftsökologie* di Troll trasforma però il paesaggio stesso in un oggetto fisico-biologico, più vicino all’idea di ambiente e completamente svincolato dalla percezione e dal ruolo del soggetto. La disciplina, costituitasi ufficialmente nel 1982 con la fondazione della “International Association for Landscape Ecology”, ha di fatto oggi come obiettivo la pianificazione territoriale e ambientale, lo studio della biodiversità e della vegetazione.

Al netto delle recenti evoluzioni della stessa e dei dettagli che non sono oggetto di questo studio, è interessante notare come le scienze naturali producano a un certo punto un’idea di paesaggio che si allontana molto dalla sua formulazione originaria. Alain Roger, promotore, com’è già stato sottolineato, di una posizione antitetica, parla di *naturalisation*, in opposizione al processo di *artificialisation*, per lui il momento fondativo dell’idea stessa di paesaggio:

ignoro cosa voglia dire “ecologia del paesaggio” se non questo: l’assorbimento del paesaggio nella sua realtà fisica, la dissoluzione dei suoi valori nelle variabili ecologiche, dunque la sua naturalizzazione, quando il paesaggio non è mai naturale, ma sempre culturale³².

L’autore rileva come la *riduzione* del paesaggio ad ambiente avvenga, più nel profondo, con la nascita della teoria degli ecosistemi di Tansley, nel 1966. È qui che, inglobando i fattori abiotici (ovvero le dinamiche relative agli elementi inanimati

³⁰ Cfr. Almo Farina, *Ecologia del paesaggio*, Torino, UTET, 2001.

³¹ Cfr. Eugene P. Odum, *Basi di ecologia*, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 1988 (seconda edizione).

³² v. Alain Roger, *Court traité du paysage*, cit. p.140.

della Terra), l'ecologia assorbe anche il concetto di paesaggio. Per D'Angelo³³ uno dei momenti di maggior criticità sembra corrispondere allo sviluppo delle teorie cognitive di Allen Carlson³⁴, che nell'ambito di un ambientalismo estetico invita a guardare e giudicare la natura sulla base di conoscenze scientifiche. Per evitare di ridurre il paesaggio alla stregua di un quadro bidimensionale o di avere una visione caotica della cosa naturale non sarebbe dunque importante l'esperienza degli aspetti sensibili quanto l'applicazione di categorie appropriate di natura biologica e geologica. Un approccio che esclude di nuovo le dinamiche percettive e soprattutto la considerazione del paesaggio come ambiente vissuto e plasmato dall'uomo e dalle culture.

Raccogliendo le istanze del pensiero ecologico (qui inteso in senso ideologico), la fine del ventesimo secolo vede, insomma, il paesaggio rinunciare all'esperienza (diretta o filtrata che sia) e collimare con l'idea di ambiente, fino a diventarne, in certe definizioni, un sottoinsieme, un aspetto.

La sostanziale riduzione del paesaggio all'ambiente ha avuto corso soprattutto tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta del Novecento. Per qualche decennio il termine ambiente è stato sul punto di cancellare quello di paesaggio, ritenuto invecchiato ed equivoco³⁵.

Questa dinamica è evidente nei documenti programmatici, nelle leggi e nelle nomenclature istituzionali degli enti sorti in quello stesso periodo con l'obiettivo della tutela del paesaggio, orientata spesso alle preoccupazioni ecologiche legate all'inquinamento. In Italia è esempio paradigmatico il fatto che l'ente nato nel 1975 come corrispettivo del "National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty" inglese, "con il fine di tutelare e valorizzare il patrimonio storico, artistico e

³³ Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2014.

³⁴ Allen Carlson, *Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge* in "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 53 p. 393-400, 1995.

³⁵ Ivi.

paesaggistico italiano”³⁶ e dunque volto a preservare gli aspetti estetici e culturali del paesaggio, scelga il nome di “Fondo per l’Ambiente Italiano” (F.A.I.).

Di là dalle scelte lessicali, una rivalutazione dell’unicità del paesaggio e la riconsiderazione dei suoi aspetti culturali avverranno, tuttavia, proprio nell’ambito della tutela del patrimonio attraverso le nuove politiche delle organizzazioni internazionali, che risponderanno alle sollecitazioni di un pensiero critico di stampo storico e filosofico.

1.5 *Il ritmo impresso nei luoghi*

Le teorie ambientaliste trovarono terreno fertile e grande sviluppo in Canada e negli Stati Uniti, paesi connotati dalla presenza di ampie aree dominate dalla natura selvaggia e dove il percorso storico è stato più breve e meno frastagliato. Saranno gli autori europei a riconsiderare il paesaggio nelle sue implicazioni estetiche e nel suo svolgersi temporale, come territorio su cui si imprime le azioni dell’uomo, ma su cui anche si stagliano gli sguardi di soggetti diversi, inevitabilmente condizionati dal gusto dell’epoca in cui vivono.

Per Rosario Assunto, autore negli anni Settanta di un testo controcorrente, simbolo di un diverso modo di guardare alla natura, nel paesaggio si fondono due ordini temporali, quello della natura e quello della storia umana. Guardare al paesaggio in senso storico significa esplorare “il ritmo impresso nei luoghi”³⁷, cogliere un percorso di trasformazione e costruzione.

La storia di una teorizzazione del paesaggio culturale propriamente detto ha origine all’inizio del ventesimo secolo. A coniare il termine fu il geografo Otto Schuler che definisce, nel suo modello, due livelli di paesaggio: l’*Urlandschaft*, il paesaggio che pre-esiste all’uomo e il *Kulturlandschaft*, il paesaggio culturale, frutto

³⁶ FAI, “Missione”: <https://www.fondoambiente.it/il-fai/missione/>, u.c. 3 ottobre 2019.

³⁷ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.

dell'interazione tra uomo e ambiente³⁸. Questa visione della cultura come agente capace di modificare il piano geografico sarà sviluppata ampiamente nell'ambito della geografia umana da Carl O. Sauer, autore di una definizione organica di paesaggio culturale:

Il paesaggio culturale è forgiato da un paesaggio naturale ad opera di un gruppo culturale. La cultura è l'agente, gli elementi naturali sono il mezzo, il paesaggio culturale è il risultato³⁹.

È del 1992 la decisione dell'UNESCO, l'Organizzazione delle Nazioni Unite per la cultura, la scienza e l'educazione, di integrare tra i patrimoni meritevoli di protezione e tutela i paesaggi culturali, intesi nella classificazione istituzionale come patrimonio misto (patrimonio culturale e insieme naturale). Se la "Convenzione per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale" adottata nel 1972 definiva, appunto, i concetti di patrimonio culturale e naturale e le relative modalità di protezione, la sessione del Comitato del 1992 inserisce nelle Linee guida operative la tutela dei paesaggi culturali, così descritti:

paesaggi che rappresentano "creazioni congiunte dell'uomo e della natura", così come definiti all'articolo 1 della Convenzione, e che illustrano l'evoluzione di una società e del suo insediamento nel tempo sotto l'influenza di costrizioni e/o opportunità presentate, all'interno e all'esterno, dall'ambiente naturale e da spinte culturali, economiche e sociali⁴⁰.

Tale valorizzazione del paesaggio antropizzato non è però priva di problematicità. Come il paesaggio culturale è frutto di un percorso storico, nuove stratificazioni sono in corso.

³⁸ Cfr. Alan Baker, *Geography and History: bridging the divide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

³⁹ Carl Sauer, *The morphology of landscape*, "University of California Publications in Geography", Berkeley, n. 22, 1925, p. 19-53.

⁴⁰ Sito Unesco, www.unesco.it, u.c. 3 ottobre 2019.

Nella stessa Convenzione UNESCO è rilevato che “il patrimonio culturale e il patrimonio naturale sono sempre più minacciati di distruzione non soltanto dalle cause tradizionali di degradazione, ma anche dall'evoluzione della vita sociale ed economica”. Non si può però parlare di paesaggio come bene archeologico fossilizzato, poiché si tratta di un oggetto in continua evoluzione che contiene in sé la storia di un territorio e, insieme, il suo presente. Le trasformazioni che si sono susseguite e che hanno definito il patrimonio culturale sono state determinate dallo sviluppo sociale e dall'avanzamento delle condizioni di vita: è la storia del progresso. Bandire nuovi cambiamenti per preservare una condizione storica è dunque decisione problematica, volta a favorire l'economia del turismo, ma a disincentivare l'evoluzione effettiva delle altre economie locali. In un recente articolo apparso su “Domus”, Marco D'Eramo ha definito l'etichetta “World Heritage Site UNESCO” un “bacio della morte”, capace di trasformare qualsiasi città o paesaggio in un pezzo da museo tassidermico su cui grava un “fondamentalismo temporale”:

a serial killer of cities is wandering about the planet. Its name is UNESCO, and its lethal weapon is the label “World Heritage”, with which it drains the lifeblood from glorious villages and ancient metropolises, embalming them in a brand-name time warp⁴¹.

Se queste posizioni possono sembrare estreme (a tal proposito si ricorda anche la dissertazione di Umberto Eco sul tema “Uffizi-land”⁴²) è evidente che la tutela di un territorio non debba corrispondere all'arresto del processo che l'ha generato. L'epoca post-moderna tende ad ammettere un dialogo tra scienze umane e naturali e, parallelamente, rifiuta la dicotomia artificiale/naturale.

La definizione di paesaggio culturale non include, inoltre, direttamente una relazione con il soggetto che lo percepisce. Se possiamo dare per scontato che un

⁴¹ Marco D'Eramo, *Urbanicide in all good faith*, Domus, 2014:

https://www.domusweb.it/en/opinion/2014/08/20/urbanicide_in_allgoodfaith.html, u.c. 20 novembre 2019.

⁴² Umberto Eco, *Temples for the tourists*, “New York Times”, 2007,

<https://www.nytimes.com/2007/04/02/opinion/02iht-edeco.1.5111284.html>, u.c. 20 novembre 2019.

paesaggio culturalmente ricco contenga in sé una qualifica di gradevolezza estetica, una relazione con gli strumenti di percezione sembra emergere in modo più chiaro nella definizione fornita dalla “Convenzione Europea del Paesaggio”, un documento redatto nel 2000 dal Consiglio d’Europa, con l’obiettivo “di promuovere la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi e di organizzare la cooperazione europea in questo campo”:

una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni⁴³.

Nella “Convenzione Europea del Paesaggio”, al centro oggi di un ampio dibattito internazionale, è altresì definito il concetto di *Obiettivo di Qualità* paesaggistica, la designazione, cioè, “delle aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro ambiente di vita” promuovendo, almeno sulla carta, una tutela che non si limita a preservare il paesaggio come bene culturale, naturale, storico o artistico, ma che si propone di salvaguardare la specificità del paesaggio, come oggetto in continua evoluzione e come fenomeno complesso che non ammette semplificazioni.

1.6 *Definizioni*

Il percorso qui brevemente accennato testimonia una varietà di modi di intendere il paesaggio che si traduce, nel tempo, nel fiorire di numerose definizioni. È interessante cercare di raccoglierne alcune delle molte possibili e valutare quello che potremmo definire l’esito di un complesso percorso che pone oggi il paesaggio “al centro di una rete semiotica sofisticata”⁴⁴. Definire il paesaggio significa

⁴³ Convenzione europea del Paesaggio (trad. ufficiale di Manuel R. Guido e Daniela Sandroni):
http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/2010_10_12_11_22_02.pdf. u.c. 20 novembre 2019.

⁴⁴ Michael Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.

rappresentarlo verbalmente e dunque implementare un ulteriore livello di complessità. Lasciando da parte le declinazioni più periferiche, connesse evidentemente alla disciplina che le genera e ne fa uso, la scelta è qui di collezionare le definizioni enciclopediche, quelle istituzionali, quelle d'autore. L'obiettivo non è certo pervenire a un catalogo completo, ma di fornire una rappresentazione evidente di quale sia il significato comunemente accettato del termine *paesaggio* e di cogliere gli elementi costanti.

FONTE	DEFINIZIONE	ANNO DI PUBBLICAZIONE
Devoto - Oli	Porzione di territorio considerata dal punto di vista prospettico o descrittivo, per lo più con un senso affettivo cui può più o meno associarsi anche un'esigenza di ordine artistico ed estetico.	2006
Wikipedia	Porzione di territorio come appare abbracciata dallo sguardo di un soggetto.	Online, u.c. 2019
Enciclopedia Treccani	Parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato.	Online, u.c. 2019
Garzanti	Aspetto di un luogo, di un territorio come appare quando lo si abbraccia con lo sguardo.	Online, u.c. 2019
Convenzione Europea del Paesaggio	Una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.	2000
Prima Conferenza Nazionale per il Paesaggio	Manifestazione sensibile e percepita in senso estetico del sistema di relazioni che si determina nell'ambiente biofisico e antropico e che caratterizza il rapporto delle società umane e dei singoli individui con l'ambiente e con il territorio, con i siti e i luoghi, in cui si sono sviluppati, abitano	1999

	e operano.	
George Simmel	Il paesaggio è già una forma spirituale, non si può toccarlo all'esterno o camminarci attraverso, vive solo in grazia della forza unificatrice dell'anima, come intreccio del dato con la nostra creatività.	1913
Roberto Barocchi	La forma dell'ambiente.	1984
Valerio Romani	Il paesaggio esprime la sintesi visibile del contesto naturale (fisico e biologico), delle attività dell'uomo (storiche, artistiche, economiche sociali ecc.) e della loro collocazione in un ambito culturale.	1986
Vincenzo Guarrasi	Un rapporto con la terra attraverso un possesso simbolico, quello dello sguardo.	1994
Rosario Assunto	Natura che in quanto oggetto di esperienza estetica si costituisce ad immagine finita dell'infinito, spazializzando in sé la propria assoluta temporalità.	1994
Claude Raffestin	Risultato di un processo di produzione mentale, che ha origine da uno sguardo umano, a sua volta mediato da linguaggi differenti.	2012

Cercando di trovare dei punti di contatto tra le numerose definizioni, questi sono i due più evidenti:

- il paesaggio coinvolge sempre un processo percettivo: esiste solo se percepito;
- il paesaggio è connesso al senso della vista.

1.7 *Negli occhi del beholder*

Il tema della percezione, che richiama un coinvolgimento del soggetto, è centrale nel discorso sul paesaggio. Esiste un celebre indovinello filosofico che nella

sua formulazione più citata, frutto di svariate rivisitazioni, recita approssimativamente: “Se un albero cade in una foresta in cui non c’è nessuno, fa rumore?”. Una prima versione dell’esperimento, oggi riportato talvolta come proverbio cinese, altre come indovinello zen, sembra sia da attribuirsi al vescovo inglese, empirista, George Berkeley, per il quale la risposta si configurava come un secco no⁴⁵. Pur accantonando le intransigenze degli empiristi, ci si potrebbe chiedere se la stessa scena, quella di una foresta con un albero caduto al centro, possa dirsi un paesaggio se non c’è nessuno a percepirla. Una possibile risposta a questo paradosso si può trovare nella definizione non verbale, sintetica, del paesaggio, fornita da Michael Jakob:

$$P = S+N$$

(Paesaggio= Soggetto+Natura)

Jakob indica come non esista paesaggio senza natura, ma nemmeno senza soggetto e soprattutto senza una relazione tra i due⁴⁶. Se la nascita del paesaggio costituisce un punto di rottura, il passaggio alla modernità, è dall’altra parte anche il luogo della ricongiunzione, il luogo in cui modernità e soggettività possono essere conosciute e comprese. L’osservatore che sale la vetta e conquista un punto di vista nuovo crea il paesaggio, ma plasma attraverso questa esperienza anche se stesso. Si trova davanti al mondo e si scopre in quanto altro dal mondo. La storia dell’arte può essere in questo senso letta come un lungo romanzo di formazione, attraverso il quale il soggetto si dota degli strumenti utili a percepire, interpretare, produrre il paesaggio. Quest’ultimo, il paesaggio stesso, scrive Simmel, accade nella *Stimmung*, vocabolo di difficile traduzione, mutuato dal linguaggio musicale, che si trascrive in un principio unificatore, *un’accordatura* tra il soggetto e le cose della natura - che permette al primo di cogliere un senso di unità negli elementi della seconda e di far nascere, contemporaneamente, per loro, un sentimento.

34 Alessandro Carrera, *La consistenza della luce: il pensiero della natura da Goethe a Calvino*, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁴⁶ v. Jakob, *Il paesaggio*, cit.

Di fronte al paesaggio siamo uomini interi, sia di fronte al paesaggio naturale che a quello che è divenuto artistico, e l'atto che lo crea per noi è immediatamente un atto della visione e un atto del sentimento⁴⁷.

Ricercando le radici dello *Stimmung* nel pensiero delle scienze umane, si potrebbe affermare che il tipo di percezione coinvolta nella relazione tra soggetto e paesaggio è un processo molteplice, connesso non solamente ai sensi, ma anche alle attribuzioni di senso. Percepire un paesaggio non significa semplicemente fotografare i suoi caratteri sensibili, è un'attività che coinvolge processi semiotici. Lo stimolo è il grado zero, ma il percepito corrisponde a una selezione effettuata sulla base delle aspettative di significazione, in base a schemi interpretativi e narrativi. Per Raffestin è il passaggio dalla *geostruttura*, la realtà materiale, al *geogramma*, una rappresentazione della realtà che, come afferma il geografo, è una moneta fiduciaria:

il valore di questa moneta non è dato dalla somiglianza tra il reale e il rappresentato, ma dalla natura dello sguardo che impone un modo di vedere⁴⁸.

Spingendoci oltre, potremmo affermare che il paesaggio che conosciamo è solo quello che siamo capaci di raccontare. Ed è, quello del paesaggio, un racconto che nasce necessariamente dall'osservatore, dal soggetto, poiché un territorio non ha alcuna volontà comunicativa. Al contrario, è un racconto possibile solo grazie a un territorio dato. Per Umberto Eco la semiotica è una disciplina che studia "tutto ciò che può essere usato per mentire". Nel saggio *Sugli specchi* esclude dal campo della semiotica l'immagine riflessa, che, appunto, non può essere menzognera⁴⁹. Il paesaggio, portatore di senso e generato dal processo di significazione, non è qui riflesso di sé, ma implica, per il soggetto, un incontro con l'altro da sé.

È allora paradigmatica la metafora proposta da Turri, che interpreta il "paesaggio come teatro" – luogo in cui essere insieme attori e spettatori del mondo:

⁴⁷ v. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit. p. 69.

⁴⁸ Claude Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze: Alinea Editrice, 2005, p.107.

⁴⁹ Cfr. Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.

è evidente che ove mancasse l'uomo che sa guardare e prendere coscienza di sé come presenza e come agente territoriale, non ci sarebbe paesaggio, ma solo natura, bruto spazio biotico [...] L'uso di questa metafora – il paesaggio come teatro – significa riconoscere l'importanza della rappresentazione di sé, che l'uomo sa dare attraverso il paesaggio⁵⁰.

Ancor prima il paesaggio è testo, insieme di oggetti compenetrati di senso, che sono letti e interpretati per quella che è la loro sintassi nello spazio e in base alla pragmatica: tutto ciò che, nel paesaggio, è invisibile e non detto. Il paesaggio diviene allora “il risultato di un rapporto comunicativo tra uomo e ambiente naturale”.

Come già ricordato, la nascita del soggetto come altro dalla cosa naturale, avviene con il passaggio alla modernità⁵¹. Per lungo tempo il soggetto è stato considerato il luogo di ricongiungimento tra uomo e natura. Dalla fine del Novecento si è però assistito a un processo inverso: il soggetto, impegnato in una continua decostruzione e ricostruzione, è bandito dall'epoca postmoderna che celebra invece una visione atomica del mondo, in cui non c'è correlazione, non c'è cronologia. La “morte del soggetto” porta con sé la frammentazione della sua percezione del mondo; una percezione che non riesce a essere unitaria, retrospettiva, organica e che non è più il punto di unione tra uomo e natura. In questa prospettiva, se il tempo e lo spazio diventano una sequenza di eventi isolati, non collegati tra loro, non può esserci paesaggio:

si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache⁵².

⁵⁰ Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 2001, p.13.

⁵¹ Joachim Ritter, *Soggettività*, Roma, Marietti, 1997.

⁵² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris: Michel Lévy frères, 1868.

1.8 Il paradigma retinico

Nel saggio *Reason and Resonance*, Veit Erlmann sottolinea come la storia dell'auralità si sia sempre dovuta confrontare con quella che l'autore definisce una "litania audiovisiva"⁵³; un elenco di opposizioni manichee che, da sempre, ha legato il senso della vista all'esteriorità, all'intelletto e all'oggettività e quello dell'udito all'interiorità, alla sensazione, alla soggettività. Un'antinomia che sottintende una gerarchia, separando il mondo della ragione (*reason*) da quello della risonanza (*resonance*), vibrazione empatica che ci unisce alle cose del mondo.

Per McLuhan è la scrittura fonetica a interrompere l'età orale (VIII sec. a. C.), quella in cui gli uomini vivono in uno spazio essenzialmente acustico. Il "medium visivo, freddo e uniforme" divide l'esperienza "dando a chi ne fa uso un occhio in cambio di un orecchio e liberandolo dalla trance tribale della parola magica e risonante e dalla rete della affinità di sangue"⁵⁴. Lo stesso vale per Walter Ong⁵⁵ che teorizza l'impossibilità di fare ritorno all'epoca in cui le parole erano suoni cui non corrispondeva alcun luogo, in cui il suono esisteva nel momento in cui era emesso e percepito, per poi sparire. Una cultura, quella acustica, che permane nelle comunità tribali e sancisce un'ulteriore scissione tra un mondo civilizzato e uno incolto e ingenuo.

Saranno poi, ancora, l'invenzione della prospettiva pittorica e della stampa a caratteri mobili a produrre nuove ri-configurazioni del sapere, privilegiando in modo definitivo l'occhio. Dispositivi d'ordine che, di nuovo, sottintendono un modo razionale di guardare alle cose. La percezione visiva sembra insomma essere stata al centro della storia culturale dell'Occidente, fino a determinare quello che Roberto Barbanti definisce - adottando la concezione di *paradigma* teorizzata da Fritjof Capra e per cui si indica "la totalità di pensieri, percezioni e valori che forma una particolare visione del reale" - un "paradigma retinico"⁵⁶.

⁵³ Veit Erlmann, *Reason and Resonance*, New York, Zone Books, 2010.

⁵⁴ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore, 1964, p. 56.

⁵⁵ Walter Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 2014.

⁵⁶ Roberto Barbanti, *Crisi e persistenza del modello retinico occidentale*, in Albert Mayr (a cura di), *Musica e suoni dell'ambiente*, Bologna, Clueb, 2001, p.42.

Per Barbanti è evidente come la filosofia e le scienze cognitive abbiano, da sempre, riservato un ruolo prioritario al senso della vista. Aristotele scrive nella *Metafisica*: “La vista ci fa conoscere più di tutte le altre sensazioni e ci rende manifeste numerose differenze tra le cose”⁵⁷. Le scoperte della “scienza moderna” sono tutte debitrice del senso della vista. Galileo concepisce il cannocchiale e osserva le proprietà misurabili della natura come caratteristiche essenzialmente visive. L’età dei Lumi – che evidenzia già nel nome una qualità visiva - getta nuova luce sul pensiero, rendendolo più chiaro e definito allo sguardo analitico della scienza e dell’intelletto. Se il buon selvaggio, il cui linguaggio e il vivere istintivo sono in armonia con i suoni del mondo, è visto con simpatia, Voltaire scrive a Rousseau dopo aver letto il suo *Contratto sociale*: “A leggere il vostro libro vien voglia di camminare a quattro zampe, ma avendone sfortunatamente persa l’abitudine da più di sessant’anni mi è impossibile riprenderla ora”⁵⁸.

Insomma, la storia della cultura della visione è il racconto dell’impossibilità di fare ritorno a un’epoca primordiale in cui il suono è comunicativo e seducente. Concettualmente possiamo cogliere nell’apogeo del retinico, che dobbiamo al modello galileiano-cartesiano e alle teorie universali della scienza nascente, la sintesi consequenziale di questa progressione che va dall’alfabeto fonetico e le tendenze cognitive da questo attivate, alle caratteristiche di geometrizzazione dello spazio e di razionalizzazione del pensiero che dobbiamo alla prospettiva e alla stampa.

Ne risulterebbero tre coordinate, che dominano il nostro punto di vista sul mondo: separatezza, fissità, linearità⁵⁹; principi che evidenziano una volontà di guardare alle cose in modo anatomico, di considerarle distaccate, come lo è il tempo nella concezione contemporanea: separato dal soggetto e razionalizzato, autonomo nel suo fluire, lineare e sempre uniforme e identico a se stesso.

La posizione di Erlmann illustra nuove possibilità in quella che sembra essere una divisione manichea tra un’era aurale e incantata e una ottica e razionale; tra l’udito come senso tribale e naturale e la vista, senso dell’uomo come essere sociale e

⁵⁷ Aristotele, *Metafisica*, I, 1, 980a.

⁵⁸ Voltaire [François-Marie Arouet], *Sulla catastrofe. L'Illuminismo e la filosofia del disastro*, Milano, Mondadori, 2004, p. 38.

⁵⁹ v. Barbanti, *Crisi e persistenza del modello retinico occidentale*, cit.

civile. Erlmann afferma che anche nella modernità la dicotomia non è così netta, che orecchio e ragione non sono così distanti, che l'idea di una cultura aurale non è estranea alla nostra epoca e che, di nuovo, il paradigma retinico non è che una costruzione artificiale, un'interpretazione limitata del mondo, dettata dalla volontà di schematizzarlo. La colpa di questo grande fraintendimento è qui attribuita a Cartesio, che nel suo trattato *L'homme*, in una breve sezione dedicata all'orecchio, ribalta secoli di dissertazioni sul rapporto tra ascolto e aritmetica, spostando l'attenzione sul concetto di risonanza, legame 'simpatico' e ingannatore con la *res extensa*⁶⁰. Al fine di recuperare un punto di vista oggettivo sull'auralità Erlmann sostiene che si debba guardare all'ascolto non come un costrutto culturale, ma come a un fatto fisiologico.

In their eagerness to save the sonic from modernity's alleged condescension, students of auditory culture have focused almost exclusively on hearing as a metaphorical construct. In so doing, ironically, they have made common cause with the "visualist paradigm" precisely by obscuring behind a barrage of images and metaphors the bodily substance of our capacity for sensory experience⁶¹.

Esiste infine un ultimo argomento che interessa ogni discorso attorno all'auralità: i media e le tecnologie hanno un impatto ineluttabile sulla nostra capacità di concentrazione. La dicotomia attenzione-distrazione ha una duplice applicazione: la prima, in senso qualitativo, riguarda una distinzione tra sentire (*bearing*) e ascoltare (*listening*); la seconda, come teorizzato da Schafer ha a che fare con l'evoluzione della società, l'industrializzazione, il capitalismo e contrappone il moderno all'antico.

Per Roland Barthes⁶² l'ascolto è la capacità di estrarre significato da un significante. Si configura dunque come atto semiotico o psicologico, distinto dal "sentire" come fenomeno fisico e neurale. Ascolto attento non è dunque quello che ci

⁶⁰ René Descartes, *L'Homme*, Parigi, Charles Angot, 1664.

⁶¹ v. Erlmann, *Reason and Resonance*, cit. p.17

⁶² Cfr. Roland Barthes, *The responsibility of forms: critical essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.

permette di percepire ogni suono distintamente, ma di selezionare ed estrarre solo ciò che risulta significativo.

Jonathan Crary⁶³ afferma che la distrazione e l'apparente sospensione della percezione siano il frutto di pratiche estetiche e quotidiane, ma non giudica negativamente questo cambiamento, ne parla invece come di un processo evolutivo. Nel raccontare l'atrofia di un ascolto concentrato, sostiene altresì la nascita di nuovi *pattern* di ascolto e di nuove modalità percettive. L'orecchio è diventato uno strumento calibrato e sempre pronto a ricevere codici e segnali. Semplicemente, la capacità di percepire al meglio in determinati contesti è vincolata all'abilità di ignorare la maggior parte degli stimoli. L'orecchio dell'uomo moderno è distratto ma, più che mai, capace di raccogliere significati.

Ours is an era of the most accurate mishearing and of the most diffuse hearkening⁶⁴.

La teorizzazione di modalità di ascolto post-moderne caratterizza così i più recenti studi sull'auralità contemporanea e ridisegna la distinzione tra *hearing* e *listening*.

Quanto qui interessa è valutare come la percezione del paesaggio possa trovare nel paradigma acustico un nuovo motore capace di superare i principi di separatezza, fissità, linearità, per ritrovare una risonanza con il mondo, *l'accordatura* tanto avversata e irrazionale che può essere il frutto contemporaneo di un ascolto selettivo, e proprio per questo non trascurabile. Un ascolto che è foriero di informazioni e, in relazione agli altri sensi, di un nuovo possibile modo di accedere al mondo e ai suoi spazi.

⁶³ Jonathan Crary, *Suspention of perception*, Boston: MIT Press, 1999.

⁶⁴ v. Erlmann, *Reason and Resonance*, cit. p. 22.

Capitolo II

UN LUOGO DA ASCOLTARE, IN LUOGO DI VEDERE

*I heard an organ talk sometimes
In a cathedral aisle
And understood no word it said
Yet held my breath, the while*
Emily Dickinson, *Fragment 183*⁶⁵

Nella volontà di suggerire un nuovo punto di accesso alla conoscenza dei luoghi, connotato dalla dimensione acustica, è fondamentale ripercorrere le tappe che hanno condotto alla teorizzazione dell'idea di *paesaggio sonoro*, attraversando le premesse e gli sviluppi degli studi attorno a questo tema che, nati in uno specifico contesto geografico e culturale, hanno poi intersecato varie aree, percorsi e discipline. L'obiettivo è dapprima quello di tracciare uno stato dell'arte, evidenziando le problematicità delle teorie già sviluppate. Inoltre è questa l'occasione per determinare l'unicità del linguaggio sonoro e dei suoi sistemi di significazione, dimostrando le ragioni per cui potrebbe essere un vettore di senso e di racconto efficace⁶⁶.

La scelta è, da qui in poi, quella di utilizzare il lessico degli studi sul paesaggio sonoro per descrivere il suono come *vettore* narrativo, nell'ambito di uno studio locale, in cui il paesaggio si arricchisce di valori altri dettati dalla relazione semantica tra soggetto, suono e spazio. Il suono offre una via di accesso inedita al *genius loci* e connota il paesaggio come luogo, ovvero come spazio emotivamente vissuto⁶⁷.

⁶⁵ Emily Dickinson, *Fragment 183* in "The Poems of Emily Dickinson" [1890], a cura di Thomas H. Johnson, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

⁶⁶ Questa sezione prosegue e integra un percorso di ricerca già intrapreso nel passato. Cfr. Carlotta Sillano, *C'est pur son: la sound art e il suono significante*, tesi di laurea triennale in Linguaggi dei Media, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2011/2012, relatore: Ruggero Eugeni e Carlotta Sillano, *Enunciare il paesaggio sonoro: silenzio, campionamento, rappresentazione*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Torino, aa. 2014/2015, relatore: Dario Martinelli.

⁶⁷ Adalberto Vallega, *Introduzione alla geografia umana*, Milano, Mursia, 1999.

2.1 *Paesaggi sonori ben temperati - l'invenzione del soundscape*

Così come l'invenzione del paesaggio ha visto uno scarto tra la nascita del concetto e quella del nome, lo stesso si potrebbe dire per il *paesaggio sonoro*, mutuato dall'inglese *soundscape* (sussiste dunque l'equivalenza con *landscape/paesaggio*), neologismo attribuito all'urbanista Michael Southworth⁶⁸ e al compositore canadese Raymond Murray Schafer che utilizzarono il termine a partire dal 1969. È curioso notare come, in realtà, già l'inventore, architetto, filosofo Buckminster Fuller, celebre per le sue visioni di cupole geodetiche, in un articolo del 1966 facesse riferimento, in modo forse incidentale ma coerente ai significati successivi, a un'idea di *soundscape* come fonosfera:

when man invented words and music he altered the soundscape and the soundscape altered man. The epigenetic evolution interacting progressively between humanity and his soundscape has been profound⁶⁹.

L'interesse per i suoni ambientali, come si vedrà nei successivi paragrafi, è già presente in modo programmatico nelle istanze delle avanguardie musicali e nella poetica di molti compositori del Novecento. Il concetto è stato però teorizzato e reso celebre proprio da Raymond Murray Schafer negli anni Settanta, nell'ambito di un progetto di ricerca condotto presso la Simon Fraser University di Vancouver: il *World Soundscape Project (WSP)*, fondato dal compositore canadese insieme a un gruppo di colleghi (Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse e Barry Truax)⁷⁰.

Una formulazione teorica completa del concetto di paesaggio sonoro si trova nell'affascinante quanto controverso testo *The tuning of the world*, in cui lo stesso è definito sinteticamente come

⁶⁸ Michael Southworth, *The sonic environment of cities*, "Environment and behavior", 1969. 1, p. 49-70.

⁶⁹ Buckminster Fuller, *The music of the New Life*, "Music Educators Journal", 52(6), 1966, p. 52.

⁷⁰ Il progetto si è concluso formalmente nel 1975 e oggi esiste come archivio.

l'ambiente dei suoni. Tecnicamente, qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e ricerca. Il termine può applicarsi tanto ad ambienti reali, quanto a costruzioni astratte, quali le composizioni musicali o i montaggi e missaggi di nastri magnetici, in particolare quando vengono considerati come parte dell'ambiente⁷¹.

Il testo di Schafer è considerato un documento fondamentale per tutti quegli studi che investigano il rapporto tra suono e spazio, ma anche la relazione tra suono e produzione sociale di significato - ovvero le varie branche dei *sound studies* e dei *soundscape studies*. Il testo introduce una teoria dei paesaggi sonori, ma non si tratta di un testo propedeutico e neutrale. Sebbene la definizione di paesaggio sonoro qui riportata appaia democratica e aperta a qualsivoglia ambiente acustico, l'autore mira a effettuare una selezione carica di valori insieme estetici e politici.

The tuning of the world è, infatti, un racconto affascinante e poetico della storia del suono della civiltà umana – il racconto di una decadenza, dall'armonia degli elementi di un'era mitica e primitiva al frastuono infernale dell'industrializzazione – atto a demonizzare il paesaggio sonoro della modernità, invaso da rumori di natura meccanica ed elettrica. Schafer non rinuncia mai al giudizio, la sua è anzi una chiamata alle armi rivolta a ricercatori, artisti, architetti al fine di ridisegnare il suono della contemporaneità. Il *tuning* del titolo è quindi una vera e propria *accordatura* - molto diversa dallo *stimmung* di Simmel. Non si tratta di un invito a trovare una relazione armonica con il mondo, ma a intervenire sul suo suono (e sulla nostra sensibilità nei confronti di esso) per rinvenire una “significativa cultura uditiva”⁷². L'obiettivo è limitare, attraverso la sensibilizzazione all'ascolto e alle tecniche del *sound design*, i suoni nocivi, per fare ritorno a una sorta di Eden aurale, selezionando o costruendo nostalgicamente mondi sonori “ben temperati”.

La prospettiva adottata dall'autore è dichiaratamente ecologica (non solo nel significato scientifico del termine), prodotto del *milieu* culturale e geografico canadese degli anni Sessanta. L'Ecologia Acustica - la disciplina concepita da Schafer

⁷¹ R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro* [1977], Milano, Ricordi LIM, 1985, p.327.

⁷² Ivi.

per lo studio della “relazione di equilibrio tra i suoni e il loro ambiente”⁷³ – non promuove, infatti, esclusivamente una ricerca teorica relativa alla conoscenza della natura del suono e alla sua esperienza, ma è volta a innescare azioni pratiche con l'intento di preservare, trasformare, migliorare un dato spazio acustico. La Bibbia del paesaggio sonoro, *The tuning of the world*, ristampato nel 1999 con il titolo *The soundscape* e tradotto in Italia come *Il paesaggio sonoro* risulta quindi “un testo prescrittivo cui ci si riferisce spesso come un testo descrittivo”⁷⁴.

Schafer è una figura accomunabile ai grandi filosofi-eremiti americani; è avvicinabile a Thoreau, che celebra un ritorno alla natura e della vita *into the wild* con una grande coscienza della cosa naturale, ribellandosi alle regole sociali, ma abbandonando contemporaneamente il vivere comunitario, in un modo che i critici hanno talvolta definito utopico ed elitario. Thoreau che descrive la bellezza del silenzio vissuto in solitudine arrivando ad affermare che “il silenzio è la sola cosa che valga la pena ascoltare”⁷⁵. Thoreau che, in *A winter walk*⁷⁶, compara i rumori della civilizzazione, definiti infernali, con i suoni di una ‘natura primordiale’ (che sembra avere molte similitudini con il *Winter Diary* elettroacustico di Schafer).

Curioso è allora notare come il libro di Rachel Carson *Primavera silenziosa*⁷⁷, considerato il primo manifesto fondamentale nella storia della coscienza ecologia, faccia riferimento al silenzio e non al rumore come a un percepibile effetto collaterale dell'uso di pesticidi chimici – responsabili di aver provocato la morte di numerosi volatili di cui non è più possibile ascoltare il canto.

L'ecologia di Schafer è allora velata da sfumature *dark*? Ci si riferisce qui alla definizione di *dark ecology*, coniata dal filosofo americano Timothy Morton⁷⁸, che accusa gli ecologisti di ignorare le dinamiche dell'Antropocene e promuove – tra misticismo e *deep web* - una nuova, criptica, coscienza ecologica. Se le soluzioni

⁷³ Ivi.

⁷⁴ Ari Kelman, *Rethinking the soundscape*, “Senses and Society”, 5(2), 2010, pp. 212-234.

⁷⁵ Henry David Thoreau, Odell Shepard, *The Heart of Thoreau's Journals*, New York, Dover Publications, 1961.

⁷⁶ Henry David Thoreau, *A winter walk*, Carlisle, Applewood Books, 2014.

⁷⁷ Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962.

⁷⁸ Timothy Morton, *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016.

proposte da Morton risultano oscure e new age⁷⁹, la sua critica all'ecologia "classica" è limpida. Direbbe Morton che, come il temperamento equabile smussa le inquietanti armoniche degli strumenti musicali antichi⁸⁰, Schafer leviga il paesaggio sonoro accordandolo alla sensibilità umana, in modo antropocentrico e non, forse, così 'naturale'. Il paesaggio che Schafer vorrebbe ascoltare è quello a lui più congeniale ed è autodeterminato. Per Albert Mayr è un paesaggio esclusivo, che non tiene ad esempio conto delle capacità acustiche degli altri esseri viventi - fornendo, potremmo allora dire, un primo esempio di *specismo acustico*. La prospettiva che accoglie il suono ambientale in senso esclusivamente antropocentrico è gradualmente affiancata da studi più aperti, capaci di considerare anche gli altri esseri viventi. Per Bernie Krause, che usa affiancare un'idea di biofonia a quella di antropofonia:

a more holistic sense of the biophonic world is finally beginning to flourish. The great preponderance of research, articles and books on the subject are still primarily anthropocentric and solipsistic, essentially stating that music springs from us alone or that we are the ultimate judges of what is musical in the world. Perhaps we are. But we are starting to see research that suggests a wider field of influence⁸¹.

Il discorso ecosofico ha intrapreso negli ultimi decenni percorsi affascinanti, che usano il movente ecologico per affrontare temi estetici, culturali, sociali ed economici. Il racconto di paesaggi idilliaci di Schafer risulta ingenuo e reazionario rispetto alle visioni dei modelli *post-pastorali*, che dialogano con il post-moderno, con l'Antropocene e il Capitalocene. Modelli che si propongono di superare le dicotomie tra natura/società, uomo/natura, individuo/comunità⁸².

⁷⁹ Paolo Pecere, *Ecologia Decadente*, <http://www.prismomag.com/ecologia-decadente/>, u.c. 30 novembre 2019.

⁸⁰ Timothy Morton, *Noi, esseri ecologici*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

⁸¹ Bernie Krause, *The great animal orchestra*, New York, Back Bay Books, 2012, p. 112.

⁸² David Lombard, *Techno-Thoreau*, Macerata, Quodlibet, 2019.

2.2 Lessico e nuvole – pratiche e linguaggi per esplorare lo spazio sonoro

L'approccio interdisciplinare promosso da Schafer ha dato adito a contributi eterogenei che rientrano a volte negli studi tecnici o culturali sul suono – dalla musicologia alla psicoacustica – altre volte si avvicinano alle scienze umane e sociali – dalla geografia umana all'antropologia acustica. È inoltre stato al centro delle sperimentazioni di numerosi musicisti attivi nell'ambito della Sound Art, della *soundscape composition* – pratica che deriva direttamente dagli studi sul *soundscape* – e, più genericamente, della musica elettronica. Di nuovo Mayr, a tal proposito, propone una distinzione tra i termini Ecologia Acustica ed Ecologia Sonora (da *Ecologie Sonore*, traduzione in uso nella lingua francese):

propongo di usare ecologia acustica per indicare una sottobranchia dell'ecologia intesa come scienza naturale che si avvale di dati quantitativi e misurazioni estensive e con tale approccio studia le oscillazioni a bassa frequenza udibili a noi e ad altre specie. L'ecologia sonora invece, collocabile nel campo delle scienze e umane e del comportamento, potrebbe essere collegata, ma non limitata, al concetto di paesaggio sonoro e così essere in grado di accogliere vari approcci ecologici, o forse anche ecosofici, che partono dal suono, in un'accezione ampia ma sempre riferita alle facoltà umane, per orientarci nel mondo circostante⁸³.

Interessante, a questo proposito, è anche la tabella orientativa sviluppata all'interno del progetto "Paesaggi Sonori" realizzato dalla Provincia di Torino in collaborazione con Soundscape Research Group⁸⁴:

⁸³ Albert Mayr, *Due ecologie per le basse frequenze*, comunicazione orale al CMES# 2 Congrès Mondial d'Ecologie Sonore #2, 17-19 August 2012 Arc et Senans (F) – Saillon (CH).

⁸⁴ Sito Provincia di Torino, Paesaggi sonori, http://www.provincia.torino.gov.it/paesaggisonori/wp-content/uploads/2013/12/teorie_pratiche.pdf, u.c.7 ottobre 2019.

SCOPO COGNITIVO-TRASFORMATIVO

<p>Ricerche di acustica ambientale - analitiche, orientate all’oggetto della percezione acustica</p>	<p>Ricerche bio-socio-psico antropologiche - analitiche, orientate al soggetto della percezione/produzione acustica</p>
<p>Applicazioni e ricerche nell’ambito architettonico, urbanistico, ingegneristico - poietiche, orientate al contesto</p>	<p>Applicazioni e ricerche nell’ambito della musica e sound art - poietiche, orientate al contenuto</p>

SCOPO TRASFORMATIVO-COGNITIVO

Se la scuola di Schafer in Canada si è più volte rinnovata senza allontanarsi troppo dalle orme dei suoi fondatori e ha poi generato il World Forum for Acoustic Ecology (un’associazione che raduna gruppi di ricerca interessati alle tematiche dell’ecologia acustica)⁸⁵, nel resto del mondo e principalmente in Europa sono nati gruppi di ricerca paralleli. Tra questi si ricordano il progetto *Six Village* intrapreso nel 1998 in Finlandia dal gruppo guidato dall’etnomusicologa Helmi Jarviluoma⁸⁶. Di particolare interesse è poi il centro CRESSON (Centre de Recherche sur l’Espace Sonore et l’Environment Urbain)⁸⁷ fondato presso la Scuola di Architettura di Grenoble, che applica l’idea di paesaggio sonoro alla concezione architettonica e urbanistica, interessandosi prevalentemente agli “effetti sonori”, le reazioni a specifici stimoli

⁸⁵ Sito *World Forum for Acoustic Ecology*: <https://www.wfae.net/> ultima consultazione 7 ottobre 2019.

⁸⁶ Helmi Järviluoma, Meri Kytö, Barry Truax, Heikki Uimonen & Noora Vikman, *Environments in Change - Introducing the Study of Six European Village Soundscapes in Transition*, Tampere & Joensuu, TAMK & Uni Joensuu, 2009.

⁸⁷ Sito *Cresson*: <https://aau.archi.fr/cresson/> ultima consultazione 7 ottobre 2019.

acustici. In Svizzera e Italia, FKL-Forum fur Klanglandschaft⁸⁸, fondato da Justin Winkler e molto vicino al pensiero del compositore trentino Albert Mayr, funge da piattaforma di contatto tra ricercatori europei e internazionali. Soprattutto nell'incontro con le discipline umanistiche l'ambito di studi sul paesaggio sonoro si è arricchito di nuovi significati e interpretazioni, distaccandosi, al pari del paesaggio, dal suo nucleo embrionale e ritrovandosi al centro di numerosi discorsi e dibattiti. Una recente definizione ufficiale, mutuata dalla Convenzione europea del Paesaggio è fornita dalla *Careggi landscape declaration on soundscape*, per cui il paesaggio sonoro è “la proprietà acustica di qualsiasi paesaggio in relazione alla percezione specifica di una specie [...] è il risultato delle manifestazioni e dinamiche fisiche (geofonie), biologiche (biofonie) e umane (antropofonie)”⁸⁹.

Tale varietà di contributi ha portato a un'ambiguità d'uso del termine, spesso privato dalla connotazione attribuitagli dal suo inventore e per questo ritenuto dai suoi detrattori inconsistente. In realtà, al pari di quanto accaduto con il concetto di paesaggio, anche il paesaggio sonoro vive del *discorso* su di esso. Un'evoluzione frastagliata era d'altra parte prevedibile per un campo di studi che nasce come multidisciplinare e con una missione insieme teorica e pratica.

Il merito indiscusso di Schaefer è di aver fornito il contributo più originale e articolato sul tema dei suoni ambientali e di aver inventato un lessico per parlare di questo universo inaudito e apparentemente ineffabile. Se da un lato, nell'affrontare il tema del rapporto tra suono e spazio, è allora importante non limitarsi ad analizzare il pensiero di questo autore (cosa che spesso avviene quando il paesaggio sonoro penetra gli studi umanistici), può allora essere utile, e risulta forse ancora necessario, tracciare una breve sintesi del linguaggio e delle pratiche proposte da Schaefer per realizzare il suo programma di ripristino di una cultura uditiva. Pratiche e vocaboli che possono essere adottati vantaggiosamente anche per perseguire obiettivi differenti. In questa ricerca, che non condivide con Schaefer la finalità ecologista e non è finalizzata a generare un giudizio sulla qualità degli spazi sonori, non c'è la

⁸⁸ Sito *FKL*: <http://www.klanglandschaft.org/index.php?lang=de> ultima consultazione 7 ottobre 2019.

⁸⁹ La dichiarazione è stata discussa durante il convegno European Network of Universities for the Implementation of European Landscape Convention, Careggi (Fi), 2012.

volontà di evitare l'utilizzo delle categorie schafferiane, nella consapevolezza della variabilità e fragilità dei significati e delle successive evoluzioni delle parole e delle cose.

Si elencheranno allora qui brevemente le principali categorie e pratiche introdotte dall'autore canadese.

È bene intanto specificare che i responsabili dell'opera di sensibilizzazione voluta da Schafer dovrebbero essere *in primis* i compositori, invitati a investire in un'arte sociale attraverso gli strumenti del Sound Design:

i compositori, estraniatisi per troppo tempo dalla società, devono oggi tornare a prestare aiuto alla navigazione degli uomini. [...] Non sono però pronto ad assumersi questo ruolo guida nella riorchestratura dell'ambiente sonoro. Alcuni di loro continuano a dedicarsi, con stizzosa rigidità, a un Parnaso che non interessa a più di due o tre persone⁹⁰.

Parallelamente anche l'ascoltatore è responsabile della sua esposizione al rumore. Schafer suggerisce esercizi di *ear cleaning* e invita ad adottare un ascolto selettivo (per quanto possibile dalla fisiologia degli organi atti all'ascolto). Le pratiche proposte sono numerose e includono passeggiate d'ascolto (*listening walk*) e passeggiate sonore (*soundwalk*), la compilazione di *diari sonori*, iniziative didattiche e forme di attivismo eco-sonoro⁹¹.

Dai *wandersmänner* romantici agli interpreti della *dérive* situazionista, l'azione di camminare (con o senza una meta precisa) è stata utilizzata come un'opportunità per guardare allo spazio in modo riflessivo, per appropriarsi di percorsi e margini, per ricostruire le città, per tracciare mappe attraverso i piedi, le parole, lo sguardo, la voce⁹². William Wordsworth incontra una folla di narcisi (e il sé narciso) vagando 'solo come una nuvola'⁹³ e gli aborigeni australiani raccontano e percorrono la storia del mondo come un'intricata trama di Songlines – le *vie dei canti* raccontate da

⁹⁰ v. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit. p.286.

⁹¹ *ivi*.

⁹² Francesco Careri, *Walkscapes*, Torino, Einaudi, 2002.

⁹³ William Wordsworth, *I wandered lonely as a cloud*, in "Poems in two volumes", London, Longman, Hurst, Rees, and Orms, 1807.

Chatwin⁹⁴. I situazionisti percorrono e tracciano psicogeografie di *dérives* pedonali attraversando la città con la testa rivolta in alto, in modo non dissimile dai *flâneurs* del secolo precedente. Camminare significa ritornare a una dimensione terrena, abbandonare la visione dall'alto e calarsi nel mondo. Significa percorrere una geografia invisibile, non tracciabile, evanescente.

Camminare permette di ripercorrere le traiettorie del suono, attraversando lo spazio linearmente, in modo ondulatorio e vibrante. Schafer propone due pratiche 'erratiche', poi sviluppate dal lavoro di numerosi ricercatori e artisti (soprattutto artiste: Hildegard Westerkamp, Viv Corringham, Janet Cardiff etc.): la prima è quella delle passeggiate d'ascolto, con la finalità di ascoltare in modo concentrato il paesaggio sonoro; la seconda, quella delle passeggiate sonore, prevede un atteggiamento ludico e creativo in cui l'invito è di suonare lo spazio, lasciando una traccia fugace. Tali passeggiate possono essere guidate e possono anche essere mediate dalla tecnologia (audio-guide, lettori mp3, ricetrasmittenti), avvicinandosi, nei casi estremi, a certe esperienze di teatro sperimentale e itinerante⁹⁵.

La pratica del Diario Sonoro consiste invece nell'annotare i suoni ascoltati in una giornata con specifica attenzione alle situazioni più interessanti e insolite. Può essere accompagnata dall'indicazione delle Preferenze Sonore - una cernita dei suoni positivi e di quelli negativi. Per facilitare l'esame di uno spazio sonoro Schafer, oltre a suggerire sfidanti esercizi d'ascolto⁹⁶, pensati anche per un utilizzo nei contesti didattici, ha definito alcune categorie utili a tracciare una morfologia dei paesaggi sonori. Le *keynotes* sono le toniche del paesaggio, i suoni costanti, quelli connessi ai materiali (naturali o non) presenti in un luogo e che si possono udire sempre, anche quando gli altri si tacciono (ad esempio, un fiume che scorre o il ronzio persistente del condizionatore). I *sound signals* sono suoni che emergono da un determinato paesaggio, catalizzando l'attenzione dell'ascoltatore (la sirena di una nave, l'urlo di un

⁹⁴ Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Milano, Adelphi, 1987.

⁹⁵ Hildegard Westerkamp ha teorizzato con Schafer negli anni '70 le passeggiate d'ascolto, Viv Corringham è una sound artist che usa l'improvvisazione e la voce come interfaccia con l'ambiente, Janet Cardiff è autrice di audio walks che utilizzano i nuovi media per creare percorsi narrativi.

⁹⁶ Schafer, R. Murray, *Educazione al suono. 100 esercizi per ascoltare e produrre il suono*, Milano, Ricordi, 1998.

bambino). I *soundmarks* sono i suoni simbolici di un luogo e di una comunità, sono l'*heritage* acustico: i suoni da preservare e tutelare (le campane del Big Ben, il *jingle* delle partite di baseball)⁹⁷.

Un'analisi di questo tipo può diventare molto complicata alla presenza di ambienti che l'autore definisce *lo-fi* – un ambiente sonoro in cui il rapporto segnale-rumore è insoddisfacente e in cui i segnali sono numerosi a tal punto da risultare indistinti. Gli ambienti *lo-fi* sono contrapposti a quelli *hi-fi*, ove ogni suono può essere percepito distintamente. Il critico d'arte e culturologo Gillo Dorfles parla, a tal proposito, di ipertrofia segnica⁹⁸, il filosofo del linguaggio e semiologo Ugo Volli di inflazione semiotica⁹⁹ e il compositore Fabrizio Festa di *overload* della fonosfera¹⁰⁰, laddove gli elementi si moltiplicano e questa iper-produzione di forme semiotiche e, nello specifico, acustiche, porta a una perdita di valore (inflazione) e a una mancanza di spazio (saturazione).

La confusione e la distanza dell'ascoltatore sono inoltre amplificate dai media e dalle tecnologie di fonofissazione, che permettono di registrare e dislocare i suoni separandoli dalla loro sorgente. Con il fonografo nasce, per Schafer, una vera e propria 'nevrosi' contemporanea cui l'autore attribuisce il nome di *schizofonia* (da *schizo* – separazione e *phoné* – voce, suono)¹⁰¹. Il suono mediato si trova a una distanza innaturale dall'ascoltatore che è dunque impossibilitato ad avere una relazione intima con lo stesso e con lo spazio che lo ha generato. Nell'era della riproducibilità tecnica, il suono diventa artificio e ci allontana dal mondo. Schafer sancisce qui un altro livello di separazione, quello tra naturale e artificiale.

Lo spazio che ci circonda è oggi uno spazio tecnologico, dove il rapporto con l'ambiente è mediato dalle tecnologie (l'architettura è la prima di queste). Emily Thompson afferma in *The soundscape of modernity*¹⁰² che il suono che arriva dalle architetture e dai media può essere appreso come un'astrazione, come una mera

⁹⁷ v. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit.

⁹⁸ Gillo Dorfles, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Roma, Castelvechi, 2008.

⁹⁹ Ugo Volli, *Semiotica della pubblicità*, Roma, Laterza, 2012.

¹⁰⁰ Fabrizio Festa, *Musica. Suoni, segnali, emozioni*, Bologna, Editrice Compositori, 2009.

¹⁰¹ v. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit.

¹⁰² Emily Thompson, *The soundscape of modernity*, Boston, MIT Press, 2002.

conseguenza di queste tecnologie. Ciascuno di noi è inoltre in possesso di una sfera acustica personale, resa possibile dalle cuffie auricolari e dai device portatili. Bernhard Leitner l'ha definito *headscape*¹⁰³, uno spazio d'ascolto impossibile che si trova al centro del nostro cervello. Per Anne-Marie Green l'uso di device auricolari corrisponde a una tattica di *bricolage*, contro le strategie, ormai incontrollabili e deragliate, del suono del mondo. Il suo saggio *L'influenza dello spazio sulla ricezione musicale* risale all'epoca del walkman, che viene così descritto:

apparecchio di diffusione musicale che permette di camminare all'interno di un proprio personale universo, di una propria personale temporalità, fra i propri riferimenti, nella propria cultura, con la certezza che nessuno potrà sentire quello che si ascolta né potrà, quale che sia il luogo o il momento, imporre l'ascolto di una musica in uno spazio definito da altri¹⁰⁴.

Viviamo oggi un'epoca cyber-fisica in cui i confini tra virtuale e reale sono labili e in cui le tecnologie portatili generano da un lato bolle sonore individuali, dall'altro comunicano tra loro in una sorta di *Internet of Sound* - un neologismo mutuato da *Internet of Things*, paradigma per cui gli oggetti sono in grado di acquisire informazioni e comunicare tra loro e con le persone senza l'intervento diretto dell'uomo, sulla base di dati aggregati. La schizofonia diventa allora un concetto forse anacronistico, o quantomeno passibile di nuovi approfondimenti e declinazioni.

2.3 *Apofenie sonore*

Le teorie di Schafer interrogano dunque il rapporto tra suono e sorgenti, un tema centrale anche negli studi sulla percezione degli spazi acustici. Tralasciando le questioni meramente fisiologiche, nell'intenzione di investigare la relazione tra suono e spazio, è interessante notare come le teorie in merito alla percezione offrano

¹⁰³ Stefan Elmreich, *Listening against soundscape*, *Anthropology news*, Vol. 51, n. 9, 2010.

¹⁰⁴ Anne Marie Green, *Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain*, in *Sociétés*, n.85, 2004, p. 101-111.

delle prospettive contrastanti sia rispetto alla determinazione di un'ontologia del suono, sia rispetto a una classificazione dei contenuti dell'esperienza acustica. Il suono è descritto, per quanto concerne la sua natura fisica, come fenomeno ondulatorio, vibrazione meccanica che si diffonde attraverso un mezzo elastico (stimolo). Lo stesso suono, può essere definito come una proprietà dei corpi - per Locke si tratterebbe, in questo caso, di una qualità secondaria, che esiste solo in relazione a un soggetto che la percepisce; una proprietà non persistente, che svanisce insieme alla sua percezione (sensazione)¹⁰⁵. Se percepito, il suono trasporta con sé informazioni rispetto alla sua natura fisica: altezza, intensità, timbro etc. Si configura dunque come segnale capace di fornire dati su se stesso. Quello che si intende qui indagare è come tale capacità si carichi necessariamente di altri significati poiché il suono avviene in un preciso luogo geografico e tempo storico, gli stessi abitati dal soggetto che lo percepisce.

Un problema ampiamente trattato dai *sound studies*, e di specifico interesse in questa ricerca, riguarda la possibilità che il suono contenga delle informazioni rispetto alla sua locazione nello spazio: si trova esso nel luogo in cui si trova l'ascoltatore o in quello in cui si trova la sorgente? Le informazioni spaziali che il suono trasporta riguardano il suono stesso o la sua fonte? L'ascoltatore è in grado di udire il suono come oggetto indipendente o percepisce sempre anche l'oggetto che lo ha generato? Si potrebbe affermare che il suono, essendo un'onda che attraversa un mezzo elastico, si collochi in una regione che include sia la posizione dell'ascoltatore, sia quella della sorgente:

sounds are patterns or structures that are instantiated by sound waves, and the entire pattern or structure is wholly instantiated wherever it is instantiated, including where we are¹⁰⁶.

Si tratterebbe dunque di un elemento capace di collegare dinamicamente il percettore al mondo che lo circonda, generando – un'immagine che risulterebbe

¹⁰⁵ Matthew Nudds, Casey O'Callaghan, *Sounds & Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

¹⁰⁶ *ivi*, p.77

certo evidente e suggestiva se le onde sonore fossero visibili – una rete di connessioni. È però questa una condizione difficilmente riconducibile all’esperienza reale e comune del suono, che pare invece posizionarsi dove sono posizionate le sue fonti, “sembra” essere là. Il suono si colloca allora in un luogo, quello che lo genera, l’ascolto si colloca in un altro luogo, quello in cui si trova l’ascoltatore. Le informazioni spaziali veicolate del suono sono allora relative. L’ascoltatore è in grado di percepire la posizione dei suoni che ascolta, in relazione alla sua posizione dello spazio, in relazione tra loro, in relazione allo spazio che li genera e in cui risuonano. Dall’ascolto dei suoni non si ha dunque un’immagine dello spazio stesso, ma da essi si deduce la loro posizione, e la propria, all’interno di questo spazio. Per estensione, non esiste paesaggio sonoro al di fuori della relazione semantica tra un soggetto che percepisce e un ambiente percepito.

Per Berry Truax, collaboratore di Schafer e co-autore di molti suoi testi, ogni suono reca con sé informazioni rispetto allo spazio in cui prende forma (nel caso di suoni reali) o nello spazio in cui si presuppone che esso possa prendere forma (nel caso di suoni sintetizzati).

Nel testo *Acoustic communication* del 1984 Truax propone un nuovo approccio al tema del paesaggio sonoro, riferendosi al paradigma di “comunicazione acustica” come modalità generale per descrivere qualsiasi situazione acustica che coinvolga un ascoltatore. Il suono non è più rappresentato come energia in movimento, ma come un mezzo di informazione. Suono, ascoltatore (che è anche, a sua volta, produttore di suoni) e spazio si trovano così in una interrelazione continua, all’interno di un rapporto che coinvolge i singoli, ma anche le comunità:

acoustic communication attempts to understand the interlocking behavior of sound, the listener and the environment as a system of relationships, not as isolated entities. The listener is also a soundmaker, and even the sound of one's own voice comes back to the ear colored by the environment. With sound, everything interacts with everything else¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Barry Truax, *Acoustic communication*, Westpoint, Ablex Publishing, 1984, p. xviii.

Nel quadro descritto da Truax, in cui le relazioni sociali si sovrappongono a quelle meccaniche e in cui il processo fisico dell'ascolto del suono non è mai separato dal processo cognitivo, sussiste un'idiosincrasia per il rumore, che viene identificato come distinto dal suono. Il rumore, proprio come negli schemi di comunicazione classici, è considerato alla stregua di un'interferenza di segnale e non è portatore di senso:

acoustic experience creates, influences and shapes the habitual relationships we have to any environment. The relationship may be highly interactive, even therapeutic, but it may also become alienating and both physically and mentally oppressive as in the case of noise¹⁰⁸.

È di grande interesse una teoria del suono, e del paesaggio sonoro, in cui gli stimoli acustici funzionano da mediatori nel rapporto tra gli uomini e il loro ambiente. Problematico, nel quadro descritto da Truax è, di nuovo, da un lato un giudizio negativo verso certi suoni ritenuti non significativi, dall'altro un approccio tecnofobico che descrive i media come generatori di nuovi spazi di comunicazione, diversi dagli spazi geografici. Spazi tendenzialmente nocivi in cui l'ascoltatore diventa un target commerciale, una vittima impotente.

La rilettura di Truax appartiene all'apparato critico che, nel corso degli ultimi decenni, si è proposto di estendere e rivalutare il discorso sul *soundscape* a volte estendendo i confini, a volte fornendo ulteriori specificazioni, altre disapprovando radicalmente le idee di Schafer. Tra questi si annovera il testo dell'antropologo inglese Tim Ingold *Against Soundscape*¹⁰⁹ che intende ostracizzare il concetto di paesaggio sonoro dall'ambito dell'antropologia. Ingold muove una critica che pare essere un'evoluzione del discorso di Truax: il suono non è l'oggetto della percezione, ma il mezzo. Per Ingold la teorizzazione di Schafer trasforma il suono in un oggetto e non è orientata all'esperienza del mondo. Il suono, invece, non è un oggetto finito, pronto per essere colto così com'è, ma è un'opportunità da afferrare per arrivare a

¹⁰⁸ *ivi*, p. 13.

¹⁰⁹ Tim Ingold, *Against soundscape*, in E. Carlyle (ed.), "Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice", Paris, Double Entendre, 2007, p. 10-13.

una conoscenza ulteriore. È, in questo senso, un *evento* sonoro, dotato di una referenzialità semantica e/o simbolica. Il suono è evento ed è eventuale - qualcosa che può avvenire se risulta significativa al soggetto che la percepisce. Per François Bonnet il suono non ha ontologia, non ha una natura e non ha in sé intenzione; diventa *audibilis* (udibile) solamente nell'intenzione del soggetto. L'ascolto è dunque una tensione, un desiderio, una scelta. Intenzione che non è rivolta all'ascolto, ma alla conoscenza attraverso l'ascolto. Se è vero che "le orecchie non hanno palpebre" possono comunque lasciar cadere alberi nel bosco senza ascoltarli:

the listening drive is a pure tension towards an audible object that ultimately is only the medium of the drive, not its real object¹¹⁰.

Il suono desiderato è, per Bonnet, quello *apofenico*. L'apofenia è quel fenomeno per cui è possibile scorgere ordine e significato in una configurazione apparentemente casuale, come ad esempio individuare un volto in un oggetto. Il termine fu coniato dallo psichiatra tedesco Klaus Conrad nel 1958 o poco prima e fu da questi descritto come l'"osservazione immotivata di connessioni tra fenomeni accompagnata da una precisa sensazione di anormale significatività"¹¹¹. Tale significatività risulta altresì epifanica. È una rivelazione sul mondo, che possiamo scegliere di accogliere se *accordata* ai nostri schemi di senso. Una rivelazione che, dal punto di vista di questo studio, non ha limiti e può avere a che fare con la sorgente del suono, con il contesto in cui questo accade, con noi stessi, con il suono in sé. Da qui in poi il suono sarà definito come *vettore*, come strumento utile a trasportare una sensazione e una conoscenza, dal luogo al soggetto e dal soggetto ad altri soggetti.

¹¹⁰ François Bonnet, *The order of sounds. A sonorous archipelago*, UK, Urbanomic, 2016, p.145.

¹¹¹ Klaus Conrad, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, Stuttgart, Thieme, 1958.

2.4 *Senti che bel rumore – un’interferenza storico-musicologica*

Può, in questo quadro, il rumore avere un’ontologia? La definizione scelta da Schafer lo descrive come “suono non desiderato”¹¹², un valore soggettivo ed estetico che non può dunque essere dominato da regolamenti legislativi basati su misurazioni oggettive. A questa valutazione qualitativa e non quantitativa Schafer attribuisce la causa della sua continua consacrazione (o meglio non demonizzazione).

Il desiderio del compositore canadese di distinguere, individuare ed eliminare i suoni non graditi dall’ascolto pare in controtendenza rispetto ai percorsi artistici dello scorso secolo. Le avanguardie del Novecento hanno messo in crisi la nozione di arte e le concezioni tradizionali dei singoli linguaggi artistici. Nella musica ciò è avvenuto in modo evidente attraverso l’esplorazione dell’atonalità e la teorizzazione della dodecafonìa, una tecnica di composizione (nonché una concezione dell’armonia) che elimina la gerarchia tra le dodici note della scala imposte dal sistema tonale, alterando gli schemi di interpretazione dell’ascoltatore occidentale. L’introduzione di suoni di altezza indeterminata nel discorso musicale, resa possibile anche dall’uso di tecnologie di fonofissazione, è un ulteriore passo nel processo di apertura della musica a tutti i suoni, in modo indistinto. Edgar Varèse nel tentativo di fornire una nuova definizione del linguaggio musicale che tenga conto delle evoluzioni a lui contemporanee, scrive:

mi sembra che il termine “suono organizzato” colga più precisamente l’aspetto duplice della musica, che è insieme un’arte ed una scienza, in presenza delle recenti scoperte tecnologiche che ci permettono di sperare in una sua incondizionata liberazione. [...] Che cos’è la musica? Qualcosa che deve venire dal suono¹¹³.

Come afferma Albrecht Wellmer si è verificata nel corso del secolo scorso una progressiva *semantizzazione* del rumore, per cui “suoni, prima classificati fra i

¹¹² v. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit.

¹¹³ Edgar Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Unicopli, 1985, p.104.

rumori, sono ora producibili, percepibili e apprezzabili come musica”¹¹⁴. Se la visione ecologica esclude il rumore, pur ricercando nel paesaggio sonoro un carattere estetico, il pensiero musicale integra i suoni extra-musicali, generando nuovi paradigmi d’ascolto che abbattano le barriere tra le categorie di musica, suono e rumore.

2.4.1. *Finalmente, il rumore*

Il nuovo paesaggio sonoro urbano determina, nella prima parte del Novecento, nuovi modelli musicali, frutto inevitabile di una trasformazione dell’ambiente acustico con cui intrattengono un doppio rapporto. Da un lato ne sono influenzati e tendono a mimarlo, dall’altro lo vogliono disegnare.

Risposta rivoluzionaria all’accademia tardoromantica, italiana *in primis*, alla ricerca di nuovi atteggiamenti compositivi, il Futurismo ha senza dubbio anticipato le ricerche sul rumore e sul suono urbano, nonché sull’uso di scale diverse dal sistema tonale (con una passione specifica per l’*enarmonia*¹¹⁵, ovvero, nella definizione di Russolo, l’uso di note infratonali) che saranno al centro del lavoro di numerosi compositori nel resto del secolo.

L’interesse che Marinetti in prima persona ha avuto per il linguaggio musicale, di cui la sua poesia è diretta testimonianza, lo conduce a circondarsi di musicisti e artisti capaci di percorsi di ricerca innovativi.

Il compositore romagnolo Balilla Pratella fu il primo ad avvicinarsi a Marinetti e fu anche l’autore di tre manifesti della musica futurista (nonché di alcuni manuali tuttora utilizzati nelle scuole di musica¹¹⁶). Pratella, però, reduce da studi accademici e interessato alla musica popolare sulla scia delle Scuole Nazionali e sul modello di Béla Bartók, non incarnava l’approccio anarchico e rivoluzionario del

¹¹⁴ Albert Wellmer, *Versuch über music und sprache*, Monaco, Verlag, 2009, p.32.

¹¹⁵ Nel sistema moderno temperato, il rapporto fra due suoni di notazione formalmente diversa, ma di altezza identica. Nell’Antica Grecia, il genere enarmonico comprendeva intervalli equiparabili ai quarti di tono. Russolo si riferisce a questo utilizzo del termine.

¹¹⁶ Francesco Balilla Pratella, *Teoria della musica*, Bologna, Bongiovanni, 1920.

movimento. Non fu disposto a rinunciare agli intervalli tonali e alla melodia per rifugiarsi in quella armonia assoluta sulle cui fondamenta si svilupperà invece il suono-rumore di Russolo¹¹⁷.

Ben più radicale è stata l'esperienza artistica di quest'ultimo: pittore prima che musicista, non si definì mai un compositore professionista e proprio da questo minore accademismo scaturì un atteggiamento più audace (per utilizzare un termine caro al movimento). Nel manifesto *L'arte dei rumori*, nato proprio in risposta alla reticenza di Pratella, Russolo racconta come il discorso musicale abbia teso progressivamente a una maggiore complessità. Le consonanze armoniche studiate da Pitagora hanno lasciato il posto a sequenze di accordi sempre più dissonanti e a timbri irruenti. Questa evoluzione nella direzione di una sempre maggiore ricchezza timbrica si svolge, per Russolo, in parallelo al progresso tecnico e scientifico. Per allettare ed eccitare il nostro orecchio, avvezzo alle atmosfere fragorose delle grandi città, al moltiplicarsi delle macchine, educato alla vita moderna, serve qualcosa di più dirompente degli organici post-romantici: è necessario annettere alle orchestre il rumore musicale, "bisogna abbattere il cerchio ristretto dei suoni puri e conquistare la varietà infinità dei suoni-rumori"¹¹⁸. Russolo si dice sazio delle armonie dei grandi maestri, che ha a lungo amato e apprezzato:

godiamo molto di più nel combinare idealmente dei suoni di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti che nel riudire, ad esempio l'Eroica o la Pastorale¹¹⁹.

Russolo è stato riconosciuto come un innovatore e precursore da parte di molti compositori del Novecento (sia Varèse che Cage si sono dichiarati debitori del suo pensiero), soprattutto ha goduto dell'apprezzamento dei compositori di musica elettronica che hanno visto nell'intona-rumori, lo strumento capace di emulare i rumori della città inventato da Russolo, un predecessore del sintetizzatore - nonostante si tratti di uno strumento prevalentemente meccanico. Non è però stata

¹¹⁷ Daniele Lombardi, *Il suono veloce: futurismo e futurismi in musica*, Milano, LIM, 1996.

¹¹⁸ Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 1913, p.11.

¹¹⁹ Ibidem.

questa bizzarra invenzione a rendere dirompente la forza del pensiero di Russolo, bensì l'attenzione rivolta ai suoni ambientali. Lo stesso Schafer attribuirà a Russolo il merito di aver riconosciuto come i rumori siano “un fattore dominante della nostra esistenza”¹²⁰. Diverso è certo l'approccio a questo fattore. Russolo sembra rivolgersi a Schafer quando scrive:

il rumore non è sempre sgradevole e fastidioso come tu credi e affermi, e anzi, per chi lo sappia capire, il rumore rappresenta una fonte inesauribile di sensazioni a volta a volta squisite e profonde, grandiose ed esaltanti¹²¹.

Russolo non intende qui però confrontare le categorie di suono e rumore, bensì promuovere l'ascolto consapevole e ludico dei suoni d'ambiente, qualsiasi essi siano. Come Schafer, Russolo fa risalire all'epoca industriale la nascita del rumore, l'avvento di una nuova era sonora. I suoni meccanici potevano risultare certamente inauditi, ma quella del rumore è una categoria mutevole, che ha accompagnato la storia del progresso (con l'insorgere di nuovi rumori derivati dal vivere sociale, dagli strumenti, dalle infrastrutture, etc.) e che si attribuisce ai suoni nuovi, diversi dal conosciuto. Accogliere il rumore significa allora abituarsi a una differenza, recepirlo senza giudizio.

2.4.2 *Sound for sound's sake*

Il 1877, anno in cui Charles Cors e Thomas Edison concorrono all'invenzione del paleografo/fonografo, sancisce una sorta di separazione tra una preistoria e una storia della musica. Se la scrittura è stata la prima tecnologia a disincarnare la parola, rendendola autonoma e indipendente dalla presenza del corpo e del suono, il fonografo ha permesso la cattura, la dislocazione, lo scorporamento della parola

¹²⁰ v. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit.

¹²¹ v. Russolo, *L'arte dei rumori*, cit. p.33.

parlata e cantata, creando una nuova *dif-férance*¹²² e generando nuove questioni teoriche - perché non si può, per dirla con Ranke, ri-ascoltare le cose *wie es eigentlich gewesen*, tali quasi esse sono avvenute. Registrare significa separare il suono dalle fonti attraverso un filtro tecnologico, significa interpretare la realtà ed estrapolarne un frammento.

Edison non aveva immaginato l'impatto che il suo strumento avrebbe avuto sulla sperimentazione sonora e sull'industria musicale. In un testo del 1878 ne parla come di una tecnologia utile a funzioni amministrative, didattiche o memoriali: "for the purpose of preserving the sayings, the voices and the last words of the dying members of the family"¹²³. La nascita di strumenti per la registrazione ha reso possibile una nuova pratica di composizione musicale basata sull'uso dello strumento tecnologico. Come raccontato da Michel Chion, si tratta di comporre a partire dal materiale sonoro, senza ricorrere a un'astrazione¹²⁴. Lo afferma lo stesso Pierre Schaeffer, sulla rivista *Polyphonie*, nel 1948, all'interno di quello che può considerarsi il primo manifesto della musica concreta:

io applico la qualifica di astratta alla musica abituale per il fatto che è prima di tutto concepita dalla mente, poi notata teoricamente e infine realizzata in un'esecuzione strumentale. Ho invece chiamato la mia musica "concreta" perché è costituita a partire da elementi preesistenti mutuati da qualsiasi tipo di materiale sonoro, che si tratti di rumore o musica abituale, poi composti sperimentalmente con una costruzione diretta¹²⁵.

La registrazione rende possibile una scrittura che parte dal suono stesso. Non si parla qui necessariamente di suoni extra-musicali. Quella di Schaeffer non è una lotta allo strumento musicale tradizionale, sostituito da quello tecnologico. Si tratta, anzi, di un ritorno allo *strumento* - sia esso inteso nella concezione classica, oppure come *macchina* - la cui pratica è un momento indissolubilmente connesso alla

¹²² Deridda, *Della grammatologia*, Milano, Jaka Books, 1969.

¹²³ John M. Picker, *Victorian soundscapes*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p.114.

¹²⁴ Michel Chion, *L'arte dei suoni fissati*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004.

¹²⁵ Pierre Schaeffer, *Introduction à la musique concrète*, Polyphonie, cahier n°6, 1950, p.30-52.

creazione musicale. La guerra è piuttosto quella contro la notazione musicale ed è una battaglia resa possibile dalla tecnologia.

La musica, in effetti, è sempre stata in qualche modo “registrata” attraverso la notazione scritta. Una codificazione che garantisce la sopravvivenza nel tempo di una composizione musicale, con i limiti del caso. La musica è di per sé un sistema mutevole (per temperamento, stile, prassi esecutive) che è stato nel tempo notato con codici diversi.

Pare che lo spartito più antico pervenuto ai giorni nostri sia *l'Inno alla dea Nikkal sposa di Yarikh*, una tavola reperita nell'antica città assira di Ugarit (oggi Ras Shamra, in Siria) e risalente a circa 3400 anni fa. Tale iscrizione riporta secondo gli storici una melodia armonizzata con un testo in calce¹²⁶. Lo spartito è stato tradotto, eseguito e registrato in numerose versioni, sulla base di una ricostruzione del sistema di notazione e del sistema armonico in uso nel tempo e nel luogo in cui è stato trovato il reperto. L'operazione filologica è però una sorta di ri-sonificazione di tale spartito e si hanno dei dubbi sul fatto che possa dire “quasi la stessa cosa” della tavola originale.

La fonofissazione, invece, da questo punto di vista, non lascia scampo e rende possibile il riascolto “letterale” e infinito di un fenomeno sonoro. L'ascolto diventa allora, come la comprensione storica, una conoscenza per tracce. Alla notazione, “scrittura traduttrice di una parola piena e pienamente presente, tecnica al servizio del linguaggio, *porta-voce*”¹²⁷, si potrebbe dire, parafrasando Deridda, si sostituisce una nuova scrittura, che vorrebbe invece essere piena voce. Una scrittura immersa nella percezione. Si tratta, nuovamente, di contrapporre un paradigma dell'ascolto e dell'esperienza a quello visivo e della decodifica. Un ritorno a un tempo primitivo, che esclude la visualizzazione, il codice e rivendica tutte quelle caratteristiche non notabili del suono, la sua materialità.

Il programma di Schaeffer e della scuola della musica concreta, nata negli anni Cinquanta presso gli studi della “Radiodiffusion-télévision française (RTF)” di Parigi,

¹²⁶ Albert Meroño-Peñuela, Marnix van Berchum, Bram van den Hout, *The Oldest Song Score in the Newest Notation: The Hurrian Hymn to Nikkal as Linked Data*. Digital Humanities Conference (DH2019), Utrecht, July 9-12 (2019)

¹²⁷ v. Deridda, *Della grammatologia*, cit.

si pone in questo senso in netto contrasto con il fronte tedesco, quello della *Electronische Musik* di Karlheinz Stockhausen. Pur sperimentando con le stesse tecnologie e con materiali preregistrati, il polo di ricerca di Colonia ha un approccio che prosegue la tradizione occidentale e serialista: l'idea musicale viene prima del lavoro sulla materia sonora.

Whereas *musique concrete* begins with a prepared sound material which is molded into its final form by a process of experimentation, trial and errors, perhaps following unexpected paths to goals that were never foreseen initially, electronic music at the Cologne Studios was composed by traditional music, first being conceived in the mind of the composer, than written down and finally realized in sound¹²⁸.

La musica di Schaeffer e dei suoi discepoli è allora un invito alla scoperta, che muove dall'esterno all'interno del suono e non viceversa. Si tratta di “consacrarsi interamente ed esclusivamente all'ascolto”. Un ascolto oggettivo e concreto, anti-naturale, che Schaeffer chiama “ascolto ridotto”:

l'ascolto ridotto è l'attitudine di ascolto che consiste nell'ascoltare il suono per se stesso, inteso come oggetto sonoro, facendo astrazione dalla sua provenienza, reale o supposta, e dal senso di cui può essere portatore¹²⁹.

La schizofonia vituperata da Schafer è per i musicisti concreti una condizione fondamentale per sviluppare un'attenzione eccezionale al mondo dei suoni.

L'esperienza *acusmatica* – come è definita per la prima volta da Jerome Peignot - prende il suo nome da quella dei discepoli pitagorici, gli Acusmatici, che ascoltavano il maestro parlare mentre questi era nascosto dietro una tenda per non farsi distrarre dal suo aspetto. Il desiderio di dislocare i suoni nel tempo e nello spazio è d'altronde faccenda antica. L'inventore-musicista Athanasius Kircher, ad esempio,

¹²⁸ Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006, p.28.

¹²⁹ v. Chion, *Arte dei suoni fissati*, cit.

ne discusse nella sua *Phonosophia anacamptica*¹³⁰, un volume del 1673 che affronta il tema della propagazione del suono nello spazio e a sperimenta, in linea teorica, alcune bizzarre architetture e invenzioni atte a creare uno spazio virtuale di propagazione sonora. Kircher mette in comunicazione palazzi e stanze, trasmettendo musiche e suoni da una stanza all'altra per far comunicare in segreto principi e regnanti che si trovano in stanze diverse. Protagonista dei progetti visionari di Kircher, l'*acusma*: l'oggetto dell'ascolto acusmatico, è dunque una presenza sonora in assenza della sua sorgente. Schaeffer lo chiama l'*oggetto sonoro*.

Un suono, attraverso lo strumento tecnologico, può essere separato dal suo corpo-sorgente, dalla cui vibrazione era stato prodotto, e può successivamente essere riprodotto da un corpo-macchina, uno strumento che non ha con il suono alcun legame esclusivo e che, anzi può riprodurre qualsiasi suono, qualsiasi rumore. E che costringe a un approccio nuovo rispetto alla materia udita, un ascolto che prevede l'astrazione dal mondo e dai suoi meccanismi e si concentra sulle caratteristiche del materiale musicale. Si tratta di un'*epoché*; di un decondizionamento dalle abitudini d'ascolto. Il principio non è molto diverso da quello che guida la riduzione fenomenologica teorizzata da Husserl: abbandonare l'atteggiamento naturale rispetto alle cose del mondo per "guardare alle cose stesse"¹³¹.

La musica concreta ingloba ogni suono nel discorso musicale, senza distinzione tra materiale d'archivio, suoni d'ambiente, voci, rumori. I rumori sono ad esempio l'oggetto preferenziale del *Concert des bruits*, opera di Schaeffer del 1948, considerata il primo esempio consapevole di *sampling*¹³² che include nel suo "organico" strumenti musicali, una ferrovia, musicisti di un'orchestra intenti ad accordare i propri strumenti, voci trovate su un supporto registrato che era stato gettato via. I suoni sono alterati tramite tecniche analogiche sperimentate dall'autore. Ogni suono diventa interessante per i musicisti concreti, poiché il suono stesso, nelle sue caratteristiche fisiche, è il fine ultimo dell'ascolto. L'oggetto sonoro

¹³⁰ Athanassius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Libro I, p. 99-101.

¹³¹ Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1965, p. 65-67.

¹³² L'inserzione di un oggetto sonoro precedentemente registrato all'interno di una composizione musicale cfr. italiano *campionamento*.

è infatti descritto come una rappresentazione (finalmente) intenzionale, che può essere colta così com'è: un materiale utile alla creazione artistica.

La visione di Schaeffer è spesso stata osservata come antitetica rispetto alla proposta di Schafer – e la somiglianza del suono dei loro nomi pare quasi uno scherzo del destino. Il *sound artist* Francisco Lopez, che esplora nelle sue opere la connessione tra ascolto acusmatico e *field recording* (registrazioni sul campo), esprime in modo molto radicale la sua visione concettuale, sottolineando come il desiderio di rendere esplicito il legame tra suono e sorgente sia utile a un obiettivo pragmatico ed extra-musicale, ma non all'astrazione propria del linguaggio della musica:

there can only be a documentary or communicative reason to keep the cause-object relationship in the work with soundscapes, never an artistic / musical one. Actually, I am convinced that the more this relationship is kept, the less musical the work will be. [...] A musical composition (no matter whether based on soundscapes or not) must be a free action in the sense of not having to refuse any extraction of elements from reality and also in the sense of having the full right to be self-referential, not being subjected to a pragmatic goal such as a supposed, unjustified re-integration of the listener with the environment¹³³.

Come già affermato, i compositori di musica acusmatica non hanno mai indicato in modo programmatico il paesaggio sonoro, o i suoni accidentali, come materia preferenziale dei loro esperimenti. Garantiscono, in questo, un'assoluta democrazia. Tutti i suoni hanno lo stesso valore. È indubbio però che questo stesso volgere ugual attenzione al cadere di un sospiro o al suono di una corda d'arpa, apra un nuovo sguardo verso i suoni extra-musicali. È allora interessante capire cosa accada dal punto di vista percettivo nel momento in cui le teorie di Schaeffer sono applicate a un suono registrato che è anche un suono quotidiano, ambientale. Il cigolio della porta del ripostiglio di casa non è lo stesso delle *Variations pour une porte et un soupir* (1963) di Pierre Henry. Ma cosa determina questa differenza? Come evidenzia Nicolas Bullot nel saggio *Objects and aesthetic attention*, sussiste uno scarto

¹³³ Francisco Lopez in Joanna Demers, *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p.128.

tra la percezione ordinaria e una percezione estetica di quello che formalmente è lo stesso oggetto:

ordinary perception seems to be based on the application of routines that monitor, among other cognitive processes, objectST-based selective attention, whereas the interaction with certain artistic situations appears instead to result in inhibiting the execution of certain routines¹³⁴.

Nell'arco di una giornata rivolgiamo attenzione ordinaria a migliaia di eventi sonori, ma l'ascolto di un suono registrato inibisce l'ascolto ordinario e crea un'alterazione. Il cigolio della porta di Pierre Henry, separato dalla sua fonte, veicola un'attenzione estetica. La stessa attenzione per cui nessuno si sognerebbe mai di utilizzare con la sua funzione ordinaria l'orinatoio di Duchamp.

Quando i suoni d'ambiente diventano musica, attraverso questo tipo di operazioni, sono percepiti due codici in uno stesso momento: il codice sonoro e il codice musicale. I confini tra i due codici sono labili e l'ambiguità della musica contemporanea rispetto agli elementi in esame ha portato a definizioni sempre più radicali e minimali del concetto di musica. Definizioni connesse piuttosto al pensiero dell'ascoltatore rispetto a quello dell'autore; del destinatario rispetto al locutore. La tendenza rispecchia anche un certo atteggiamento degli autori contemporanei che, sempre più spesso, come nel caso emblematico di Cage, hanno cercato un distacco dalla propria opera, ricorrendo a metodi compositivi automatici, matematici, aleatori o basati sull'improvvisazione. Musica è allora, semplicemente, quella in cui l'ascoltatore ritrova nei suoni ascoltati una struttura musicale: "per musica intendiamo un gruppo di suoni che l'ascoltatore intende come musica"¹³⁵. Per Jacques Attali musica è lo sforzo costante di codificare e stratificare rumore e silenzio¹³⁶.

¹³⁴ Nicolas J. Bullot, *Objects and aesthetic attention*. Interdisciplines, 2003.

¹³⁵ Julian Woodside, *When soundscape become music: a semiotic approach to sampling*, Proceeding of the IX Congress of the IASS/AIS, Helsinki/Imatra p. 1915.

¹³⁶ Jacques Attali, *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1978.

2.4.3 *Dire il silenzio in 4'33"*

Ovunque siamo, quello che ascoltiamo è soprattutto rumore. Quando lo ignoriamo, ci disturba. Quando ci mettiamo ad ascoltarlo, ci affascina¹³⁷.

L'opera e il pensiero di John Cage si configurano come fondativi nel racconto che si sta tracciando e interrogano, insieme alle categorie di suono e rumore, un altro elemento basilare quanto complesso dell'esperienza acustica: il silenzio. Cage si unisce a Russolo e a Varèse nell'affermare che il rumore diverrà uno dei materiali del linguaggio musicale trasformando il compositore in un organizzatore di suoni, qualcuno che codifica il suono "through the principle of organization or man's common ability to think"¹³⁸.

Metafora compiuta ed emanazione radicale del pensiero di Cage è il brano feticcio *4'33"*, *per qualunque strumento musicale o ensemble*. Lo spartito del brano richiede all'esecutore di sistemarsi di fronte allo strumento e di non suonarlo per l'intera durata del pezzo (i 4'33" del titolo), diviso in tre atti - il primo di 30", il secondo di 2'23", il terzo di 1'40". *4'33"* possiede una forte componente performativa, anzi è a tutti gli effetti una performance. Di norma il brano è inserito all'interno di un programma più ampio - è accaduto anche in occasione della sua prima esecuzione pubblica, il 29 agosto 1952 a Woodstock, New York. L'allestimento della scena è dunque quello di una normale sala da concerto, con un palco e con i musicisti vestiti in modo elegante. Per l'esecuzione di *4'33"* è necessario, però, l'utilizzo di uno strumento normalmente non presente sulla scena: l'orologio, che dirige l'esecuzione in luogo del direttore. La prima del 1952 fu accolta con un certo sbigottimento:

alcuni credevano fosse silenzio, poiché ignoravano come ascoltare, in realtà c'erano tantissimi suoni accidentali. Durante il primo movimento si poteva sentire il vento che soffiava dall'esterno. Durante il secondo movimento gocce di

¹³⁷ John Cage, *Silenzio*, Milano, Shake, 2010.

¹³⁸ John Cage, *The future of music – Credo*, in Christopher Cox (a cura di), *Audio Culture: readings in modern music*, New York, Continuum, 2004.

pioggia cominciavano a picchiare sul tetto, e durante il terzo la gente stessa produceva ogni genere di suono interessante parlando o uscendo dalla sala¹³⁹.

Il pubblico si attende una composizione sonora e si trova di fronte un'azione che rivela un silenzio sconosciuto¹⁴⁰. Com'è noto a chi conosce questa storia, e come Cage ha più volte affermato il silenzio proposto non è un silenzio effettivo, una condizione che il compositore ritiene impossibile. Il silenzio che interessa a Cage è un silenzio pieno, è uno stato che per contrasto fa emergere dei suoni. Il principio è quello gestaltico della figura/sfondo: la marea si abbassa e ne emergono rilievi e strapiombi. L'effetto è un'alterazione percettiva: "Not self expression, but self alteration". In *4'33"* l'artista si fa da parte e formula una vera e propria esortazione all'ascolto:

silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention¹⁴¹.

In questo processo è ambiguo il ruolo del compositore, che desidera prendere le distanze, ma è manipolatore e codificatore. Cage vuole dirci di ascoltare i suoni accidentali con un orecchio più attento e, per farlo, scrive un brano musicale, di cui è, suo malgrado, autore.

A provarlo c'è una curiosa causa legale intercorsa nel 2002 tra l'editore di John Cage, Peters Edition, e il gruppo crossover "The Planets". La band esegue melodie colte in salsa rock e inserisce nel suo unico lavoro discografico *Classical Graffiti* un brano ispirato al celebre *4'33"*, dandogli il titolo di *One minute of silence* e accreditando come autori del pezzo Batt/Cage. Batt, che di nome fa Mike, è il leader di The Planets, Cage è John Cage, deceduto una decina di anni prima. Peters, che agisce per conto degli eredi del compositore, chiede alla Corte e alla Società degli autori ed editori inglesi che gli siano riconosciuti un quarto dei diritti del brano (facile

¹³⁹ Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* [1987], New York and London, Routledge, 2003, p. 69.

¹⁴⁰ Mario Brunello, *Silenzio*, Bologna, Il mulino, 2014.

¹⁴¹ John Cage, *An autobiographical statement*, "Southwest Review", vol.76, n.1, 1991, p.59-76.

comprendere la proporzione, approssimata per difetto). Le argomentazioni che Batt propone in sua difesa sono le seguenti: Batt afferma che il suo brano è a tutti gli effetti silenzioso e non contiene rumori d'ambiente - è insomma un silenzio digitale, non registrato; rivendica la maggiore complessità del suo brano, poiché scritto in sol maggiore e con diversi cambi di tempo; afferma di essere stato più bravo di Cage perché ha detto in un solo minuto quello che lui è riuscito a spiegare in 4'33". Batt perderà lo stesso la causa e pagherà all'editore 100.000 sterline¹⁴².

Il curioso aneddoto è qui a evidenziare come l'azione di Cage sottintenda una presa di parola. Siamo in effetti di fronte a un atto di enunciazione, gesto che trasforma la *langue* (la lingua come sistema) in *parole* (il discorso). 4'33" è una messa in discorso meccanica di materiale sonoro non intenzionale. Il paesaggio sonoro, nel suo svolgersi nello spazio e nel tempo, è un repertorio infinito di segni, al pari della lingua. Un atto individuale, che non è in questo caso una realizzazione vocale, ma gestuale, produce una scissione. Il risultato è un enunciato di durata definita, avente una struttura precisa; un agglomerato divenuto improvvisamente significativo.

Come teorizzato da Benveniste, prima dell'enunciazione, la lingua non è che una possibilità di lingua¹⁴³. Prima e dopo i 4'33" i suoni della sala da concerto sono solo potenziali e inascoltati. In questo anomalo processo di enunciazione, ambiguo è il ruolo dell'enunciatore, che Cage delega all'esecutore (e questa è prassi della più parte dei brani di musica colta). Che a far partire il cronometro sia Cage o un suo simulacro si tratta di enunciatori *in absentia*, tacciono eppure dicono ed esistono. La realizzazione sonora (quella che in un caso linguistico classico corrisponde all'emissione vocale) del brano di Cage è forte e articolata ma non dipende dall'enunciatore. La materia acustica ambientale, una volta "attivata", parla da sé e non ha bisogno di essere detta, né di dirci qualcosa.

Nel saggio *Roland Barthes: l'ascolto* Augusto Ponzio traccia una distinzione tra il tacere e il silenzio, derivata dagli *Appunti* del 1970-71 di Bachtin e dalle lezioni al Collège de France di Barthes:

¹⁴² Patrizio Visco, *Il diritto della musica*, Milano, Hoepli, 2009.

¹⁴³ Giovanni Manetti, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università, 2008.

il silenzio permette l'identificazione degli elementi reiterabili del discorso, cioè degli elementi che fanno parte della lingua. Il tacere è invece condizione della comprensione del senso della singola enunciazione nella sua irripetibilità. Il silenzio è collegato con entità fisiche, i suoni, e con le unità astratte della lingua come sistema: i fonemi, i morfemi, le proposizioni, le frasi. Il tacere, invece, riguarda l'unità concreta della comunicazione verbale, l'enunciazione nella sua parte non iterabile¹⁴⁴.

Il silenzio di Cage è, a tutti gli effetti, un tacere (*tacet* è l'unica indicazione presente sulla partitura). Il tacere è la posizione da cui ha inizio un'enunciazione, ma in cui soprattutto l'enunciazione è ricevuta.

Dal tacere, da cui l'enunciazione ha avvio come libera scelta, al tacere che essa richiede, cui si rivolge, cui si consegna e che l'accoglie nell'ascolto: questo il movimento dell'enunciazione¹⁴⁵.

Il tacere è dunque posizione di ascolto. Il silenzio, al contrario, abolisce l'ascolto e riduce la lingua a strumento a servizio del significato, ovvero a "lingua comunicativa". Non è importante qui invece il significato, ma l'enunciazione, come vocazione, quella che per Lèvinas è la significanza della significazione per cui "il dire è già di per se stesso significante, indipendentemente dal detto"¹⁴⁶. Quella di Cage in quest'ottica è un'invocazione, una forza illocutoria, un richiamo rivolto all'interlocutore che diventa improvvisamente presente, chiamato all'appello per disporsi a un nuovo ascolto, quello diretto dei suoni del mondo.

Il "quadro figurativo dell'enunciazione" prevede inoltre che non appena egli [il locutore] si dichiara locutore e assume la lingua, piazza l'*altro* davanti a sé, quale

¹⁴⁴ Augusto Ponzio, *Roland Barthes: l'ascolto*, in Augusto Ponzio (a cura di), *Alle radici del senso con Roland Barthes*, Roma: Meltemi, 2006, p.74.

¹⁴⁵ *ivi*, p. 76.

¹⁴⁶ *ivi*, p. 80

che sia il grado di presenza che attribuisce a questo altro. Ogni enunciazione, esplicita o implicita, è un'allocuzione che postula un allocutore-destinatario¹⁴⁷.

Trattandosi di un'opera performativa dalle finalità in un certo senso pedagogiche oltre che estetiche, è prevista ed è fondamentale la partecipazione di un vero e proprio uditorio. Un uditorio che risponde al locutore, anzi è co-locutore nel momento in cui contribuisce alla realizzazione dell'enunciato e produce, in parte, i suoni che ascolta. Altra condizione necessaria all'enunciazione è per Benveniste “un certo riferimento alle cose del mondo”, un orizzonte condiviso tra i dialoganti. Il mondo, scenario dell'enunciazione, diventa nel brano di Cage protagonista assoluto, gli è data direttamente la parola.

In ultima analisi, Benveniste nella sua teoria dell'enunciazione, formula una precisa definizione della temporalità, distinguendo un tempo della storia e un tempo del discorso, che si colloca sempre nel presente. Più specificamente, esiste un tempo fisico, infinito e uniforme, lineare e irreversibile; è il tempo della vita. Esiste poi un tempo cronico, quello scandito dagli strumenti di misurazione, un tempo oggettivato e socializzato che ordina gli eventi e permette di distinguerne la disposizione lungo l'asse del tempo fisico: il tempo dell'orologio, che l'esecutore *cageiano* deve sempre avere con sé. Esiste, infine, un tempo linguistico, in cui si realizza l'enunciazione.

Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun moyen de vivre le «maintenant» et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde¹⁴⁸.

L'inserzione è dunque il momento in cui l'enunciato si realizza nel tempo fisico, attraverso la creazione di uno *spazio temporale*. Una cesura protratta nel tempo, aveva detto Schafer in riferimento a 4'33". Si tratta di una temporalità propria dell'enunciazione, che costituisce il solo tempo che esiste per l'uomo: «le Dictionnaire général définit le présent comme “le temps du verbe qui exprime le

¹⁴⁷ Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale II* [1974], Milano, Il Saggiatore, 1985, p.99.

¹⁴⁸ Emile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, “Langages”, 17/ 1970, p.83.

temps où l'on est"»¹⁴⁹. L'enunciazione produce, determina e regola il nostro essere nel mondo; è una porta attraverso un tempo infinito e indeterminato. Il "dire" di Cage ci mette in diretta comunicazione con il mondo e lo fa senza essere un dire soggettivo:

la cosa meravigliosa dell'attività dell'ego è che quando subisce un arresto, ci si accorge subito che il resto del mondo non si è fermato¹⁵⁰.

Nel flusso continuo e indistinto del paesaggio sonoro, 4'33" funziona come un buco nella rete montaliana. Cage apre un varco nell'ascolto abbacinato e stordito dei suoni d'ambiente e dischiude un frangente di vitalità e consapevolezza; è autore del gesto e affida alle cose del mondo il compito di stupirci.

2.4.4 *Aura aurale – Il paesaggio sonoro nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Tutte le esperienze raccontate interrogano in qualche modo i concetti di presenza e prossimità nella fruizione acustica e musicale. Concetti che sono messi in crisi dall'avvento delle e tecnologie di registrazione riproduzione. Come Walter Benjamin scrive nell'introduzione di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, già Paul Valéry preconizzava, nel saggio del 1928 intitolato *La conquista dell'ubiquità*¹⁵¹, la perdita dei concetti di *hic et nunc*, la sparizione dell'idea di distanza e prossimità, nella distribuzione della Realtà Sensibile. Il poeta racconta di come in un futuro non troppo remoto i mezzi di diffusione sarebbero stati in grado di "trasportare o ricostruire in ogni luogo il sistema di sensazioni – o più esattamente, il sistema di eccitazioni – provocato in un luogo qualsiasi da un oggetto o da un evento

¹⁴⁹ ibidem.

¹⁵⁰ Cit. in Michele Porzio, *Metafisica del silenzio*, Auditorium, Milano, 1995, p.113.

¹⁵¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1935], Torino, Einaudi, 2011.

qualsiasi”¹⁵², e ancora ipotizza la possibilità di una “distribuzione della Realtà Sensibile a domicilio”.

Rispetto al materiale acustico, gli strumenti di registrazione hanno indubbiamente contribuito alla diffusione e alla conoscenza dei repertori musicali ma, al contempo, la mobilità acquisita dal suono ha sovvertito il legame che esso intrattiene il qui e l’ora determinando la «totale portabilità, trasportabilità e trasmutabilità di qualsiasi e tutti gli ambienti sonori»¹⁵³. Come afferma lo stesso Benjamin, e come direbbe anche Schafer, la *mediamorfosi della musica*¹⁵⁴, annienta l’aura, l’apparizione unica nello spazio e nel tempo reinventa, se non distrugge, il concetto di autenticità:

le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell’opera d’arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l’opera d’arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell’oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità¹⁵⁵.

Esiste però la possibilità di ritrovare nell’oggetto riprodotto la traccia viva, la sensazione dell’oggetto originale? La riproduzione permette, in qualche modo, di accedere a quel momento irripetibile? La questione è stata ampiamente discussa nel dibattito sul linguaggio fotografico. Nel suo saggio *Piccola storia della fotografia* del 1951, lo stesso Benjamin fornisce una definizione di “inconscio ottico”:

nonostante l’abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell’atteggiamento del suo modello, l’osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell’immagine

¹⁵² Paul Valéry, *La conquista dell’ubiquità*, in “Scritti sull’arte”, Tea, Milano, 1996.

¹⁵³ Ivi.

¹⁵⁴ Kurt Blaukopf, *Westernisation, modernisation and the mediamorphosis of music*, International review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol.20, 1989.

¹⁵⁵ v. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p.23.

quella scintilla magari minima di caso, di *bic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine¹⁵⁶.

Il concetto è simile a quello che Barthes descrive come *punctum*, ovvero un carattere inafferrabile e ineffabile della fotografia che risulta significativo per chi la osserva, che procura una piccola ferita (dal latino *pungere*, da non confondere con il *pangere* da cui ha origine il paesaggio)¹⁵⁷. Un richiamo al caso, all'unicità di quell'istante.

Susan Sontag afferma invece che la fotografia da un lato testimonia l'esperienza, dall'altro la rifiuta, limitandola, convertendola in un ricordo:

ciò che si vede realmente attraverso le fotografie è una parentela acquisita col mondo che alimenta una sensibilità estetica e promuove un distacco emozionale¹⁵⁸.

Ritornando dalla luce al suono, per John Cage i dischi sono cartoline che “rovinano il panorama”¹⁵⁹, lo frammentano e indeboliscono un rapporto diretto con lo stesso. Permettono però di costruire paesaggi immaginari. La serie di brani di Cage intitolata *Imaginary Landscape* (1939-1951) precorre gli esperimenti della musica concreta. Cage, nell'inserire nell'*Imaginary Landscape no.1* due fonografi amplificati nell'organico di esecuzione, insieme a percussioni e pianoforte, intende porre l'accento sul valore del suono registrato e sul tipo di paesaggio che questo produce.

It's not a physical landscape. It's a term reserved for the new technologies. It's a landscape in the future. It's as though you used technology to take you off the ground and go like Alice through the looking glass¹⁶⁰.

¹⁵⁶ *ivi*, p.62.

¹⁵⁷ Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

¹⁵⁸ Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁵⁹ David Grubbs, *I dischi rovinano il panorama*, Roma, Arcana, 2014.

¹⁶⁰ Richard Kostelanetz, *John Cage and Richard Kostelanetz: A Conversation about Radio*, The Musical Quarterly 72, 1986, p. 216-227.

Il paesaggio è immaginario perché eliminare dalla vista la sorgente dei suoni lo rende tale. Le registrazioni contengono informazioni sugli spazi in cui sono effettuate, salvo che non si tenti deliberatamente di omettere o sabotare questi dati, utilizzando i microfoni in modo diverso, alterando i volumi, muovendo spazialmente gli oggetti sonori. I paesaggi immaginari di Cage mettono a fuoco la natura mediata della registrazione sonora, costruendo “pioneristiche rappresentazioni soniche di spazi eterogenei”¹⁶¹.

Cage e Schaeffer si sono mossi in modo diverso nell'ambito del suono registrato, proponendo possibili scenari e aprendo un dibattito su come l'ascolto dei suoni del mondo possa riorganizzarsi in un linguaggio musicale. Per Cage la tecnologia è strumento per cogliere il flusso nonintenzionale delle cose, per portare la vita stessa in un'esperienza di ascolto. Schaeffer si concentra invece sulla mediazione, sulla riproducibilità del suono, per manipolare l'ascolto, facendo sparire il contesto e concentrandosi sull'esperienza musicale che vede la vita come una serie di oggetti.

Erede di entrambe queste concezioni è Luc Ferrari, nato a Parigi nel 1929, e cofondatore nel 1958 con Pierre Schaeffer e François-Bernard Mâche del “Groupe de Recherches Musicales”. Il suo lavoro si distanzia e si differenzia presto da quello dei colleghi per l'uso delle registrazioni d'ambiente, quelle che Barry Truax definisce “natural found composition”¹⁶²: soundscapes registrati la cui organizzazione, per varietà e timbri, può essere percepita come musica. *Presque rien no.1 - Le Lever du jour au bord de la mer* è l'opera più celebre di Luc Ferrari; un brano di 21 minuti che si compone di suoni raccolti dall'autore nell'agosto del 1968 in una spiaggia della Dalmazia, nella località di Vela Luka. Le registrazioni sono effettuate attraverso un microfono posto su una finestra rivolta al mare Adriatico. *Presque Rien no.1* è parte di una serie di cinque brani (come cinque erano gli *Imaginary Landscapes* di Cage), descritti così dall'autore:

¹⁶¹ Grabbs, *Dischi rovinano il panorama*

¹⁶² v. Truax, *Acoustic communication*, cit.

these things, which I call “The Presque Riens” because they are lacking development and completely static, because really almost nothing happens musically, are more reproductions than productions: electroacoustic nature photographs—a beach landscape in the morning mists, a winter day in the mountaintops¹⁶³.

Si tratta di paesaggi “reali”, se confrontati a quelli immaginari di Cage, la cui eredità è raccolta in queste opere. Come sottolineato da David Grubbs, il brano di Luc Ferrari spesso è paragonato a una fotografia delle vacanze¹⁶⁴. La volontà di ridimensionare la musica sperimentale, rendendola accessibile alle pratiche amatoriali è, in effetti, tra gli intenti programmatici di Ferrari. Il compositore sembra prendere posto accanto all’ascoltatore; si allontana dallo studio, dai suoi macchinari ingombranti, e si arma di un taccuino. Entra nel modo e lo rende accessibile attraverso la sua opera. Gli elementi sonori principali presenti nel brano sono relativi all’ambiente naturale (grilli, galline, insetti, acqua), alla presenza umana (voci, canti), al passaggio di mezzi a motore (barche, rumori del porto). Tutti gli elementi sonori, ripresi in più sessioni, sono organizzati in una precisa sceneggiatura, capace di risultare spontanea e insieme in qualche modo godibile, logica, interessante. La *musica aneddotica* di Luc Ferrari è una sorta di diario acustico, un piccolo racconto in Super 8 che sembra basarsi su una traiettoria narrativa. In questa storia, l’ambiente è registrato e allo stesso tempo rappresentato, reso in qualche modo ipersignificante e ipersignificativo. Come afferma lo stesso Ferrari:

what is interesting about *Presqueriens* is that you really notice the things you listen to and that eventually there is a moment where the sounds stand out better than in a normal situation¹⁶⁵.

¹⁶³ Luc Ferrari in Milena Droumeva, *Listening with Technology: An Everyday Ethnography*, Simon Fraser University, 2013.

¹⁶⁴ v. Grabbs, *I dischi rovinano il panorama*, cit.

¹⁶⁵ Luc Ferrari, *Interview with Dan Warburton*, Paris Transatlantic Magazine, 1998, <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html>, u.c. 20 dicembre 2019.

Si tratta allora di registrare una porzione del nostro mondo o di inventarne uno nuovo – più ricco di senso, più interessante, più comprensibile? *Presque rien no.1* è la rappresentazione di una compresenza di ego, hic et nunc; il compositore rende accessibile un luogo attraverso una soggettiva acustica e permette all'ascoltatore di accedere a questo legame originario, di ritrovare un'aura sbiadita, registrata su nastro.

2.5 *Senso del luogo e luogo del senso*

Si è ritenuto di inserire in questa ricerca questo ampio e simbolico excursus sulle esperienze musicali del Novecento in quanto evidenzia una serie di modalità soggettive e paradigmatiche di relazionarsi agli ambienti sonori, di appropriarsene e di trasformarli in materiale altro. Un modo di rielaborazione dello spazio acustico che, oltre ad aver contribuito in modo fondamentale a costruire una coscienza e una cultura degli spazi sonori, potrebbe tramutarsi, se connotato di un valore geografico, in uno strumento utile alla conoscenza dei luoghi e alla loro rappresentazione. Per Hille Schwartz l'artista sonoro è colui che si occupa dell'orizzonte degli eventi acustici, determinando un'organizzazione nello spazio e nel tempo. Sta alle nostre orecchie il compito di determinare una narrazione da questi suoni¹⁶⁶.

Le narrazioni - che sono il prodotto e insieme l'oggetto di indagine di questo studio - non sono di natura musicale, ma sono di certo il frutto di una appropriazione e di una rielaborazione soggettiva dei suoni accidentali in rapporto allo spazio che li ha generati, di una composizione. Delle esperienze qui presentate risulta di particolare interesse l'esempio di Luc Ferrari che, a partire dall'autodefinizione di "musica aneddotica", attribuisce un carattere fortemente narrativo alla sua musica, capace di raccontare non una storia, bensì un luogo.

Quello che qui si vorrebbe raccontare attraverso il suono è un paesaggio che si rivela come vivo e significativo, un paesaggio verso cui l'ascolto tende e si fa *luogo*, ciò che Marc Augé descrive come "principio di senso per coloro che l'abitano e principio

¹⁶⁶ Hille Schwartz, in (a cura di) Lorena Rocca, *Il rumore lontano*, Libe edizioni, 2017

di intelligibilità per colui che l'osserva"¹⁶⁷. Questa ricerca si propone di utilizzare il suono per comprendere questo principio di senso, cogliendolo come principio di intelligibilità. L'obiettivo è capire come il suono possa costituire per chi abita un luogo, uno schema di orientamento, un principio identitario, un codice culturale e sociale. Insieme il suono diventa il mezzo per accedere a questa conoscenza. E infine può essere uno strumento utile a veicolare l'esperienza, sia essa di vita o di visita.

Siamo ancora nell'era che Michel Foucault nel 1967 descriveva come consacrata allo spazio (come il XIX secolo è stato consacrato al tempo)?

Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa¹⁶⁸.

Per Manuel Castells viviamo oggi l'epoca dello spazio di flussi, che si sostituisce all'epoca dello spazio dei luoghi. Viviamo gli ambienti come spazi di transito, di commercio, di scambio.

Nello schema proposto da Adalberto Vallega, mutuato da Augé, il luogo è descritto come spazio della modernità: relazionale, identitario, storico¹⁶⁹. Il nonluogo - quello teorizzato nel 1992 da Marc Augé ma già raccontato dal geografo Edward Relph che nel 1976 scriveva del concetto di *placelessness*, la condizione di assenza di luogo¹⁷⁰ - è invece lo spazio dell'ipermodernità ed è la negazione di quanto rappresenta il luogo: non relazionale, non identitario, non storico. Si configura come una sospensione, lo spazio tra due luoghi - diverso però dalle aree *in-between* descritte come Terzo paesaggio da Gilles Clément¹⁷¹.

¹⁶⁷ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano: Eleuthera, 1993

¹⁶⁸ Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1996, p.11.

¹⁶⁹ Adalberto Vallega, *La geografia del tempo: saggio di geografia culturale*, Milano, Utet, 2006.

¹⁷⁰ Edward Relph, *Place and Placelessness*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 1976.

¹⁷¹ Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Milano, Quodlibet, 2005.

Se è indubbio che il concetto di non-luogo sia applicabile a molti degli ambienti che frequentiamo, è anche interessante notare come quella di un luogo da abitare e condividere sia una necessità irrinunciabile. Se negli anni novanta l'avvento di internet aveva portato a profetizzare la “morte della distanza”¹⁷² e conseguentemente delle città, tale previsione non si è avverata: la prossimità e la presenza di uno spazio sociale e funzionale (nonché esteticamente piacevole) continuano a essere bisogni relazionali ed esistenziali necessari¹⁷³. Questo accade nelle grandi metropoli – oggetto di una sempre maggiore inurbazione - e ancora di più nei piccoli villaggi e nei territori isolati, che saranno l'oggetto geografico di questa ricerca.

Il concetto di luogo per Tim Cresswell è definito da tre livelli di significato: il primo è la localizzazione fisica (le coordinate geografiche), il secondo è la località (la struttura e l'aspetto del luogo), l'ultimo è

quella galassia di nozioni, significati, simboli, immagini, emozioni e sentimenti, personali e collettivi, associati a un dato luogo da chi ci vive, da chi vi si reca abitualmente, da chi ci è passato di sfuggita o anche da chi non vi ha mai messo piede ma lo conosce per vie indirette¹⁷⁴.

Si tratta di uno spazio utilizzato, teatro di esperienze. Per Franco Farinelli, lo spazio è uno spazio qualsiasi, deriva dal greco *stàdion*, un'unità di misura applicabile a qualsiasi area. Il luogo è invece uno spazio unico, diverso da tutti gli altri¹⁷⁵. Se la rete ha annullato lo spazio, non ha di certo cancellato i luoghi, unici, che ancora esistono. E se il paesaggio corrisponde agli aspetti sensibili di un certo territorio, esso contribuisce a fare di questo un luogo.

Il luogo, inoltre, avviene nel tempo (il non-luogo in questo senso è un'interruzione, una cesura tra due momenti, uno spazio di attesa). Per questo il suono, che nel tempo e nello spazio si svolge, può risultare un utile strumento a

¹⁷² Frances Cairncross, *The death of distance*, Harvard, Harvard Business Review, 1997.

¹⁷³ Carlo Ratti, *La città di domani*, Torino, Einaudi, 2017.

¹⁷⁴ Giovanni Sabato, *Identità e senso dei luoghi*, Mente & Cervello, n. 109, 2014.

¹⁷⁵ v. Farinelli, *Geografia*, cit.

catturare il *genius loci*, lo spirito di un luogo, e a raccontarne il *sensu* e il sentimento. Il suono è infatti un cronotopo, unità di spazio e tempo, ovvero un “oggetto territoriale” che “condensa un certo tempo e un certo luogo e cristallizza energia e informazione”¹⁷⁶.

Il suono è capace di cogliere, in virtù della sua natura astratta ed effimera, la mutevolezza, la frammentarietà e la complessità dei luoghi - spazi plasmati dalle interazioni esclusive dei singoli individui, delle singole comunità. Il suono è Evento che accade nello spazio e nel tempo - che per Heidegger sono il luogo e il momento dell'accadere dell'Essere. Lo stesso Heidegger ha concentrato molta della sua ricerca sul tema della spazializzazione e del rapporto tra corpo e spazio. Malpas interpreta così l'idea heideggeriana di *ort* (luogo), descritta da Heidegger attraverso la metafora del ponte, costruzione umana che conferisce allo spazio una struttura e lo rende abitato:

l'idea di luogo implicata qui non corrisponde a qualcosa in cui gli enti sono meramente “collocati”; piuttosto, [...] il luogo è quell'ambito aperto e diradato, ma delimitato, in cui ci troviamo riuniti con le altre persone e con le cose, in cui ci apriamo al mondo ed il mondo si apre a noi. È da questo luogo che emergono sia lo spazio che il tempo, e tuttavia questo luogo possiede anche un carattere dinamico di per sé - non è semplicemente l'apparizione statica di una località o un paesaggio, ma è un farsi-ambito unificante, unificato - in quest'accezione il luogo si configura sempre come un “aver luogo”, un “accadere” del luogo¹⁷⁷.

Il luogo è allora anch'esso Evento, “l'ambito aperto in cui le cose sono riunite e svelate”, il posto dove accade l'Essere. Il luogo è l'enunciarsi dello spazio, *l'hic et nunc* del territorio.

Se questa ricerca si permetterà una nostalgia è allora quella dei luoghi, che continuano a esistere e a mutare. Luoghi che possono arrivare a noi anche grazie ai racconti, sempre più immersivi, che di questi sono fatti attraverso diversi linguaggi e

¹⁷⁶ Lorena Rocca, *Le impronte del paesaggio sonoro: un'opportunità per la didattica della storia e della geografia*, Firenze University Press, Ri-Vista, 2013.

¹⁷⁷ Jeff Malpas, *La topologia di Heidegger: essere, luogo, mondo*, Roma: Aracne, 2013, p. 15-16.

media. Racconti che veicolano quella che Relph chiama *interiorità vicaria*, un senso di coinvolgimento ed emozione basato sull'immaginazione e l'emozione¹⁷⁸, capace di trasportare un'aura.

Arriverà forse un giorno in cui i nonluoghi di cui sopra diventeranno luoghi, come il rumore si è fatto suono e musica. Ed è interessante ad esempio notare come le stazioni, non-luoghi *d'antan*, godano oggi di una poetica e di un immaginario, cosa che ancora non è (forse) accaduta agli aeroporti.

Nell'ambito musicale, però aeroporti e spazi di attesa sono stati oggetto dell'attenzione di numerosi compositori, che hanno tentato di dare loro un suono (e con questo un'identità?). Il primo a interessarsi alla questione fu Erik Satie, che negli anni Venti inventa la *musique d'ameublement* – musica da arredamento, precorrendo le esperienze della *ambient music* e l'idea recente di arredare fisicamente gli spazi di attesa con pianoforti solitari (se ne trovano nelle stazioni, negli aeroporti e ultimamente anche nei negozi Ikea, un non-luogo che vorrebbe trasformare tutte le case in non-luoghi). Brian Eno proprio agli aeroporti dedicherà il suo *Ambient 1: music for airports*, inserendo sulla copertina di questo disco – e di tutta la serie degli *Ambients – close-up* di mappe geografiche. Musica per allietare i passanti e per creare un legame con il luogo che non è, oppure per ricordare loro che stanno andando dalla parte giusta, verso un nuovo luogo, già scritto sulle mappe e da riscrivere con l'esperienza soggettiva. Musica per luoghi da ascoltare in silenzio che, come ci ricorda Corbin, non è l'assenza di suoni o rumori, bensì *l'intimité des lieux*¹⁷⁹.

¹⁷⁸ v. Relph, *Place and placesness*, cit.

¹⁷⁹ Alain Corbin, *Historie du silence, De la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2018.

BIBLIOGRAFIA - PARTE PRIMA

- Assunto, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.
- Attali, Jacques, *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1978.
- Augé, Marc *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1993.
- Baker, Alan, *Geography and History: bridging the divide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Barbanti, Roberto, *Crisi e persistenza del modello retinico occidentale. Elementi per la definizione di un nuovo paradigma acustico*, in Albert Mayr (a cura di), *Musica e suoni dell'ambiente*, Bologna, Clueb, 2001.
- Barthes, Roland, *The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
- Barthes, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
- Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.
- Benjamin, Walter, *Piccola storia della fotografia*, Milano, Abscondita, 2015.
- Benveniste, Emile, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Saggiatore, 1971.
- Benveniste, Emile, *Problemi di linguistica generale. Volume II*, Milano, Saggiatore, 1985.
- Bonnet, François, *The order of sounds. A sonorous archipelago*, Windsor Quarry, Falmouth (UK), Urbanomic, 2016.
- Bonnet, François, *The infra-world*, Windsor Quarry, Falmouth (UK), Urbanomic, 2015.
- Brunello, Mario, *Silenzio*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Cage, John, *Silenzio*, Milano, Shake, 2010.
- Cairncross, Frances, *The death of distance*, Harvard, Harvard Business Review, 1997.
- Careri, Francesco, *Walkscapes*, Torino, Einaudi, 2002.
- Carlson, *Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge* in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 1995.

- Chion, Michel, *L'arte dei suoni fissati*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004.
- Clément, Gilles, *Manifesto del terzo paesaggio*, Milano, Quodlibet, 2005.
- Conrad, Klaus, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, Stuttgart, Thieme, 1958.
- Corbin, Alain, *Historie du silence, De la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2018.
- Cox, Christopher (a cura di), *Audio Culture: readings in modern music*, New York, Continuum, 2004.
- Crary, Jonathan, *Suspension of perception*, Boston, MIT Press, 1999.
- D'Angelo, Paolo, *Filosofia del paesaggio* Macerata, Quodlibet, 2014.
- Demers, Joanna, *Listening through the noise: The aesthetics of experimental electronic music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Derida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaka Books, 1969.
- Dorfles, Gillo, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Roma, Castelvecchi, 2008.
- Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.
- Erlmann, Veit, *Reason and resonance*, New York, Zone Books, 2010.
- Farina, Almo, *Ecologia del paesaggio*, Torino, UTET, 2001.
- Farinelli, Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Festa, Fabrizio, *Musica. Suoni, segnali, emozioni*, Bologna, Editrice Compositori, 2009.
- Foucault, Michel, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006.
- Grubbs, David, *I dischi rovinano il panorama*, Roma, Arcana, 2014.
- Hendy, David, *Noise. A human history of sound & listening*, London, Profile Books, 2014.
- Husserl, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1965.
- LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, New York, Continuum, 2006.
- Lombard, David, *Techno-Thoreau*, Macerata: Quodlibet, 2019.
- Lombardi, Daniele, *Il suono veloce: futurismo e futurismi in musica*, Milano, LIM, 1996.
- Jackob, Michael, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Jullien, François, *Vivere di paesaggio. L'impensato della ragione*, Milano, Mimesis, 2017.

- Krause, Bernie, *The great animal orchestra*, New York, Back Bay Books, 2012, p. 112.
- Küster, Hansjörg, *Piccola storia del paesaggio*, Roma, Donzelli, 2010.
- Malpas, Jeff, *La topologia di Heidegger: essere, luogo, mondo*, Roma, Aracne, 2013.
- Manetti, Giovanni, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università, 2008.
- Martinelli, Dario, *Quando la musica è bestiale per davvero*, Roma, Aracne, 2011.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore, 1964.
- Milani, Raffaele, *L'arte del paesaggio* Bologna, il Mulino, 2017.
- Morton, Timothy, *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016.
- Morton, Timothy, *Noi, esseri ecologici*, Roma-Bari, Laterza, 2018.
- Nudds, Matthew, O'Callaghan, Casey, *Sounds & Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Odum, Eugene P., *Basi di ecologia*, seconda edizione, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 1988.
- Ong, Walter, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Picker, John M., *Victorian soundscapes*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Prochnik, George, *In pursuit of silence*, New York, Anchor Books, 2010.
- Quignard, Pascal, *L'odio della musica*, Torino, EDT, 2015.
- Raffestin, Claude, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea Editrice, 2005.
- Ratti, Carlo, *La città di domani*, Torino, Einaudi, 2017.
- Relph, Edward, *Place and Placelessness*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 1976.
- Ritter, Joaquim, *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini e associati, 1994.
- Ritter, Joaquim, *Soggettività* [1974], a cura di T. Griffero, Genova, Marietti 1997.
- Rocca, Lorena (a cura di), *Il rumore lontano*, Libe edizioni, 2017.
- Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Parigi, Gallimard, 1997.
- Russolo, Luigi, *L'arte dei rumori* [1913], Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916.
- Satie, Erik, *Quaderni di un mammifero*, Milano, Adelphi, 1994.
- Schafer, Raymond M., *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi LIM, 1985.

- Schaeffer, Pier, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- Schiller, Friedrich, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* [1795], trad. it. del testo e prefazione di Cristina Baseggio, Torino, TEA, 1993.
- Simmel, George, *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2006.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004.
- Thompson, Emily, *The soundscape of modernity*, Boston, MIT Press, 2002.
- Thoreau, Henry David, Shepard, Odell, *The heart of Thoreau's Journals*, New York, Dover Publications, 1961.
- Thoreau, Henry David, *A winter walk*, Carlisle, Applewood Books, 2014.
- Tosco, Carlo, *Il paesaggio come storia*, Bologna, il Mulino, 2017.
- Tosco, Carlo, *I beni culturali: storia, tutela, valorizzazione*, Bologna: il Mulino, 2014.
- Truax, Barry, *Acoustic communication*, Westpoint, Ablex Publishing, 1984.
- Turri, Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia: Marsilio, 2001.
- Vallega, Adalberto, *Introduzione alla geografia umana*, Milano: Mursia, 1999.
- Vallega, Adalberto, *La geografia del tempo: saggio di geografia culturale*, Milano, Utet, 2006.
- Varèse, Edgar, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Unicopli, 1985.
- Visco, Patrizio, *Il diritto della musica*, Milano, Hoepli, 2009.
- Voegelin, Salomé, *Listening to noise and silence*, New York, Continuum, 2010.
- Volli, Ugo, *Semiotica della pubblicità*, Roma, Laterza, 2012.
- Voltaire, *Sulla catastrofe. L'Illuminismo e la filosofia del disastro*, Milano: Mondadori; 2004.
- Von Humboldt, Alexander, *Quadri della natura*, Torino: Codice, 2018.

PARTE SECONDA

Capitolo III

LE ALPI COME LUOGO DI NARRAZIONE

O abîme!

Le Alpi erano lo spettacolo,

lo spettatore era un cretino.

Victor Hugo, *In viaggio. Le Alpi*¹⁸⁰

In questa seconda parte sarà affrontata una sperimentazione sul territorio delle Alpi Occidentali che terrà conto delle premesse teoriche multidisciplinari e di una metodologia ibrida, modellata sui singoli studi di caso. La sperimentazione risponde a una domanda di ricerca duplice: può il suono essere un vettore utile a conoscere un luogo e poi a raccontarlo?

Si intende in primo luogo definire l'area geografica in cui avverrà tale sperimentazione – le Alpi Occidentali, appunto - e motivare la scelta di tale territorio. Sarà poi tracciata una breve storia delle Alpi e delle loro rappresentazioni. Saranno quindi esaminati i dispositivi di racconto e i topos narrativi più frequenti che hanno originato, nel tempo, un immaginario forte – costante, ma polisemico - capace di sovrapporsi al territorio reale al punto da definirne l'evoluzione e la storia. Saranno poi presentati i quattro studi di caso inclusi in questa ricerca, la metodologia utilizzata nell'affrontarli e gli esiti di tale sperimentazione.

3.1 *Le Alpi Occidentali come laboratorio*

La scelta di applicare la domanda di ricerca all'area geografica delle Alpi Occidentali deriva da fattori diversi e interconnessi.

Il primo - non si cercherà qui in alcun modo di negarlo - è un senso di appartenenza di chi scrive, un sentimento del luogo e una fascinazione costante. Si è fin qui raccontata una storia del paesaggio che individua nel soggetto uno degli

¹⁸⁰ Victor Hugo, *In viaggio. Le Alpi*, Roma, Elliot, 2017.

elementi di sussistenza e si è pervenuti a un'idea di luogo che include le emozioni nel discorso geografico. Si è inoltre raccontato come l'enunciazione, compresenza di *ego*, *hic et nunc*, sia una metafora applicabile a quelle esperienze artistiche e di ricerca che si confrontano con gli *oggetti trovati* (come può esserlo il paesaggio sonoro) e li rielaborano attraverso i linguaggi dell'arte.

L'ontologia che si vuole qui attribuire al suono comprende le categorie di intenzione e desiderio ed è connessa all'ascolto, esperienza individuale cui si applicano schemi di senso soggettivi, talvolta inconsci. La sperimentazione risponde a una domanda di ricerca che è riferita a un percorso diretto: ci si chiede se il suono possa essere uno strumento di conoscenza e un vettore di racconto valido rispetto a un luogo e a un'esperienza esplorativa o conoscitiva di questo.

L'atlante che si vorrà congegnare è dunque un atlante personale, costruito però attraverso mezzi universali. L'obiettivo è allora quello di testare empiricamente strumenti e strategie che possono potenzialmente essere applicati all'esperienza di qualsiasi luogo, da parte di qualsiasi soggetto, con esiti che saranno inevitabilmente differenti. Nel determinare tali pratiche e dispositivi è fondamentale un'esperienza empirica, che tenga conto della relazione tra un soggetto e un luogo. Per queste ragioni l'arbitrarietà di alcune scelte – un elemento non così frequente nella ricerca scientifica – sarà qui interpretata come principio di valore e come movente necessario. Non c'è ascolto senza intenzionalità, non c'è esplorazione senza desiderio.

La seconda motivazione è da ricercarsi nella morfologia dello spazio alpino. La montagna è metafora del paesaggio stesso: è il punto di vista aereo, la modernità, ed è il percorso terreno, faticoso e nascosto. L'idea di paesaggio, come si è detto nel primo capitolo, nasce con l'ascesa di una montagna. Il suono è una componente fondamentale nella relazione tra gli abitanti delle Alpi e l'ambiente peculiare che li circonda; è stato ed è fondamentale nella costruzione identitaria, nella definizione delle mappe di orientamento e nell'esperienza del quotidiano. Laddove, infatti, il territorio verticale ostacola la vista con la sua morfologia imprevedibile e maestosa, il suono valica le rupi e permette la comunicazione, la conoscenza, la rappresentazione.

Le Alpi sono inoltre uno spazio plasmato dalle narrazioni. La comunicazione del territorio è stata ed è sempre di più motivo di sussistenza e insieme la causa di contrasti. Il racconto ha costruito un immaginario e insieme ha modificato lo spazio e il vivere comunitario. Le Alpi come ‘invenzione cittadina’ si scontrano con le Alpi come territorio selvaggio e inospitale e diventano, in questo confronto, un terreno fragile, non solamente dal punto di vista geologico. Le montagne sono una grande “riserva di immaginazione” che raccoglie numerosi livelli di senso. Nell’ottica di uno sviluppo locale è fondamentale analizzare questo territorio attraverso una esplorazione delle stratificazioni semiotiche, tracciare curve di livello che possano permettere di comprendere le scritture e le letture di queste aree.

Infine, il paesaggio sonoro delle Alpi è spesso stato interpretato come un ambiente hi-fi, in cui è ancora possibile distinguere, nel silenzio idilliaco, i singoli suoni e ricondurli alle proprie sorgenti, fisiche o metaforiche. Se senza dubbio in molti spazi è possibile fare esperienza di questa rarefazione, si è di fronte a un ambiente in continua trasformazione, modellato dai cambiamenti climatici, dalle vecchie e nuove forme di turismo e dalle tecnologie digitali – le quali, contrariamente a quelle ingombranti dello scorso secolo, possono raggiungere facilmente anche le aree più isolate. Il suono può diventare allora uno strumento utile a registrare questo cambiamento, trasformarlo in dato sensibile.

Se nel Settecento le Alpi sono state un “laboratorio della natura”¹⁸¹, sono oggi un laboratorio locale di complessità, di innovazione, di tradizione, di racconto, di una nuova natura che comprende l’umano e l’artificiale tra le sue categorie.

3.2 *Quale territorio?*

Per comprendere le narrazioni riguardanti le Alpi può essere utile adottare alcune delle categorie della Scuola Territorialista, considerare cioè il territorio come “prodotto della cultura materiale, [...] esito di processi coevolutivi di lunga durata fra

¹⁸¹ È la celebre definizione delle Alpi fornita da Horace-Bénédict de Saussure; cfr. Philippe Joutard, *L’invenzione del Monte Bianco*, Torino, Einaudi, 1997.

insediamento umano e ambiente” ribadendo che “in questa accezione, esso non esiste in natura¹⁸²” e che intende la dimensione locale come fondamentale e pluriscalare:

la dimensione locale è un punto di vista che evidenzia peculiarità, identità, unicità di un luogo. Il termine “luogo” non fa riferimento alle dimensioni spaziali né fa riferimento a una scala. Il luogo non è necessariamente piccolo. Sono luoghi un villaggio, una valle, una bioregione, il Mediterraneo, le Alpi, l’Europa, se analizzati, interpretati e trattati progettualmente nei loro caratteri identitari peculiari. [...] Per capire ed eventualmente trasformare i luoghi occorre una visione transcalare: ogni topo-grafia è una cosmografia¹⁸³.

Ci si riferirà qui alle intere Alpi Occidentali come a un luogo, e si analizzeranno in seguito quattro casi studio corrispondenti ad altrettanti luoghi, di scala e natura diversa: un villaggio, una montagna, una regione, un complesso edilizio. Un approccio ‘transcalare’, verticale, che osserva uno spazio dall’alto e poi ne fa esperienza a più livelli di profondità sembra corrispondere, di nuovo, alla conformazione della montagna, un ambiente che, anche morfologicamente, non potrebbe essere esplorato in modo diverso. Un territorio da *scalare*, appunto, in verticale: da valle a monte.

La scelta di determinare un confine è funzionale alla delimitazione di un’area di studio, si è consapevoli che si tratti di un margine astratto, anche se determinato da una classificazione ufficiale e riconosciuta dalla comunità scientifica. Si farà riferimento, in questo senso, alla partizione SOIUSA (Suddivisione Orografica Internazionale del Sistema Alpino), introdotta nel 2005 e concretizzata in un Atlante Orografico delle Alpi, che divide le stesse in due sole grandi parti: le Alpi Occidentali e le Alpi Orientali. Un sistema diverso dalla Partizione delle Alpi del 1926, la suddivisione didattica tradizionale italiana, che risulta invece tripartita. Per il criterio SOIUSA, che normalizza tale suddivisione alla concezione austro-tedesca, le

¹⁸² Società dei territorialisti/e, *Manifesto per la società dei territorialisti/e*, 2011, <http://www.societadeiterritorialisti.it/manifesto-sdt/>, u.c. 21 dicembre 2019.

¹⁸³ Ibid.

Alpi Occidentali si estendono fino alla linea Reno – Passo dello Spluga – Lago di Como e comprendono, così, tutte le cime oltre i 4000 metri dell’arco alpino. Per fornire un chiaro quadro di riferimento, le nazioni che afferiscono a questo territorio sono l’Italia, la Francia, la Svizzera, il Lichtenstein e il Principato di Monaco e includono, per quanto concerne l’Italia, le Alpi della Liguria, del Piemonte e di parte della Lombardia¹⁸⁴.

Sul versante italiano, quello da cui inevitabilmente questa ricerca ha origine, le Alpi Occidentali si osservano bene dal basso, dalla pianura piemontese, dove è possibile vedere l’intero arco in modo limpido. Un’unità di sguardo che è in realtà apparente, poiché, come osserva Camanni,

non c’è nulla di compatto e ripetitivo sulle Alpi Occidentali, meno ancora che sulle altre Alpi, se non il fatto che per la maggior parte esse separano l’Italia dalla Francia e dalla Svizzera e delimitano, questo sì, una pianura tipicamente subalpina, abbracciata e protetta dalle sue montagne¹⁸⁵.

L’unità è dunque ai piedi della montagna, nel territorio da essa raccolto. Si tratta in realtà di Alpi frastagliate e difficili da conoscere. Lo sguardo d’insieme, possibile da lontano, nasconde la morfologia complessa che, differentemente da quanto accade con le cime dolomitiche capaci di rivelarsi nella loro monumentale impenetrabilità, cela una bellezza profonda. Le Alpi Occidentali, di rocce granitiche, appaiono compatte e risultano più chiuse, labirintiche e irraggiungibili dei gruppi calcarei delle Dolomiti. Nell’avvicinarsi, non si ritroveranno le vedute unitarie, ma uno spazio multiforme, che non si apre frequentemente a sguardi d’insieme. Lo stupore è da ricercarsi allora attraverso un’esplorazione interna, che svela mondi nascosti, piccoli, raramente percepibili dalla distanza.

Nominare, suddividere, organizzare, attribuire simboli e significati sono tappe fondamentali del processo di “territorializzazione” dello spazio, ovvero la costruzione “dello sfondo teorico su cui si innesta la connotazione patrimoniale e

¹⁸⁴ Cfr. Sergio Marazzi, *Atlante Orografico delle Alpi. SOIUSA*, Pavone Canavese, Priuli & Verlucca, 2005.

¹⁸⁵ Enrico Camanni, *Storia delle Alpi*, Pordenone, Biblioteca dell’Immagine, 2017.

identitaria della dimensione territoriale”¹⁸⁶, il passaggio da uno spazio astratto e globale a un territorio che è inevitabilmente locale.

La storia del territorio delle Alpi Occidentali è una storia di conquiste graduali, di sguardi che costruiscono futuri, dell’applicazione prima e del tradimento poi delle più basilari “regole di territorializzazione” – ovvero quelle norme di inserimento dell’uomo nell’ambiente che garantiscono integrità ed equilibrio. L’analisi che si vuole qui tentare attraverso il suono tiene conto dei nomi, dei confini, delle culture, del patrimonio ma è in qualche modo *super partes* perché il suono si espande in uno spazio - che è poi anche un territorio, un paesaggio, un luogo – e lo fa prescindere di queste categorie. È invece l’ascolto ad attribuire il senso e a collegare i significati, in un processo che mescola le dimensioni e che parte dall’interno, dal soggetto e dalla sua personale esperienza.

L’esperimento sarà allora inevitabilmente il frutto di un processo conoscitivo complesso quanto naturale che ibrida lo sguardo dalla pianura, l’esplorazione interna, l’ascolto immersivo e lo studio teorico, verticale.

3.3 *Un tempo era tutta montagna - Preistoria alpina*

Le Alpi sono state territorio di continue e graduali conquiste. L’uomo le raggiunge per la prima volta circa centomila anni fa, prima dell’inizio della glaciazione del Würm – denominazione che descrive in modo specifico gli effetti dell’ultimo periodo glaciale sul territorio delle Alpi, coperte da ghiacci perenni che le resero non abitabili.

Il ritiro dei ghiacci attorno al 10000 a. C. corrisponde al momento di una riscoperta e dell’inizio della storia dei popoli alpini. Un progressivo adattamento, sancito dal passaggio a un’economia di allevamento e agricoltura, conduce infatti alla nascita di una civiltà stabile; intorno all’anno mille d. C. il terreno dove cacciare e

¹⁸⁶ Francesca Governa, *Spazialità molteplici. Aperture e ibridazioni fra territoriale e relazionale*, in “Territorialità e territorializzazione. Confronti interdisciplinari, Urbanistica”, n. 10, anno 4.

raccogliere diviene per la prima volta *heimat*, patria e casa, con la creazione di villaggi solidi e con lo sviluppo di strategie abitative. L'*optimum* climatico raggiunto attorno al 1250 incoraggia la colonizzazione di nuove aree e la crescita demografica, arrestata solamente nel Trecento dall'arrivo della peste. Nel Cinquecento l'economia alpina è all'apice del suo sviluppo, ma l'avvento della Piccola età glaciale sorprende le popolazioni e "inghiotte alpeggi e villaggi"¹⁸⁷. Il periodo si estende approssimativamente dal 1550 al 1850, come testimonia il fiorire delle produzioni pittoriche fiamminghe rappresentanti per la prima volta grandi paesaggi invernali (si vedano gli esempi di Bruegel il Vecchio e Hendrick Avercamp¹⁸⁸). È un'epoca in cui "i teologi detenevano il monopolio dell'interpretazione, la medicina e le scienze si nutrivano di una lettura allegorica dei testi antichi, l'economia poggiava sulla cerealicoltura, il sole girava intorno alla terra e le società si concepivano e si organizzavano come strutture statiche di tipo feudale"¹⁸⁹.

È questo anche il tempo in cui la scienza e la religione insieme attribuiscono in modo manifesto alle Alpi un'identità orrenda e maligna. Per i luterani le Alpi sono destinatarie dell'ira divina, un retaggio del diluvio universale. Per la scienza si tratta di un territorio indecifrabile e confuso, che rende vane tutte le ricerche compiute altrove. Per molto tempo, in effetti, le Alpi furono il luogo dell'ignoto.

Nella mitologia le montagne erano abitate dagli Dei, costituendo di fatto un territorio fuori dalla portata degli essere umani. Ancora nel Seicento, alcune mappe liquidavano le Alpi come *Montagnes maudites*, non conoscendo nulla della loro morfologia, altre, si limitavano a farne una questione di confini e descrivere il territorio in senso politico. La scoperta delle montagne lunari da parte di Galileo Galilei fu, per esempio, accolta come segno nefasto, l'inizio di un'era di decadenza in cui anche gli astri celesti erano passibili delle deformità mondane, altresì montane¹⁹⁰.

¹⁸⁷ E. Camanni, *Storia delle Alpi*, cit.

¹⁸⁸ Philip Bloom, *Il primo inverno. La piccola era glaciale e l'inizio della modernità europea (1570-1700)*, Venezia, Marsilio, 2018.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Paola Giacomoni, *Il Nuovo laboratorio della natura: La montagna e l'immagine del mondo dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, Franco Angeli, 2019.

Lo sviluppo delle scienze naturali nel corso del Seicento muove però un nuovo interesse per le terre alte, ora intese come campo di prova delle teorie scientifiche e non più come *locus horridus* e inspiegabile. Il tentativo di comprendere la natura misteriosa delle terre alpine sarà, anzi, il motore di una rivoluzione nel pensiero insieme teologico e scientifico. Thomas Burnet, vescovo anglicano, autore nel 1681 del *Telluris Theoria Sacra*, uno dei primi trattati scientifici sulle origini della Terra, arriva sulle Alpi nell'accompagnare il conte di Wiltshire nel suo Grand Tour.

supponiamo che un uomo proveniente da un paese di pianura sia portato addormentato sulle Alpi e lasciato là sopra la cima di una delle montagne più alte: quando si sveglierà e guarderà intorno a sé penserà di essere in un mondo incantato o di essere stato portato in un altro mondo: tutto gli apparirà così differente da tutto ciò che aveva visto o immaginato prima¹⁹¹.

L'esito di questa esplorazione è la messa in crisi della teoria creazionista: Dio, nel suo piano razionale e perfetto, non avrebbe mai potuto creare un luogo così confuso, in cui gli elementi si comportano nel modo opposto a quello conosciuto, in cui non vi è nessuna regolarità nelle forme e nessun principio per prevedere il loro comportamento. Questo spazio dalla morfologia mutevole non è dunque innato e non può, allora, che essere il frutto di un processo di evoluzione.

La scoperta delle Alpi è, dunque, in questo senso, anche la scoperta della caducità e della mutevolezza delle cose del mondo, la rivelazione della ciclicità dei fenomeni e dell'instabilità della materia. Non si tratta di una rivoluzione che riguarda solo lo spazio, ma anche il tempo: la perfezione delle forme è messa in crisi, ma lo è anche la loro eterna staticità.

Un'intuizione, questa della mutevolezza della materia, che già era stata sviluppata, seppure in un modo visionario e barocco, dall'opera di Athanasius Kircher – filosofo gesuita che si dedicò durante la sua vita in modo eclettico a numerosi temi, dall'interpretazione (completamente errata) dei geroglifici egizi, all'invenzione di automi e, come si è già visto nel capitolo precedente, alla

¹⁹¹ Thomas Burnet, *The sacred theory of the Earth*, Londra, Norton, 1684.

dislocazione del suono nello spazio. Nel suo trattato *Mundus subterraneus*¹⁹² del 1665 Kircher descrive un universo ctonio ribollente di magma e in continua trasformazione, un substrato vitale fatto di semi e germi che nascono e muoiono plasmando la materia.

La terra rivelata dalle Alpi, dunque, è il frutto di un cambiamento, di cui le montagne sono il sintomo e il simbolo: le rovine di uno stadio precedente, il “paradiso caduto” di una primavera eterna¹⁹³. Quelle rovine che per Marc Augé sono il segno “di un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo violento in cui le macerie non hanno più il tempo di diventare rovine”¹⁹⁴. Le stesse montagne che erano state considerate i pilastri della terra – un solido reticolo interconnesso che tiene insieme le sue varie parti – si rivelano colonne briciolose e palafitte magmatiche. Orrendo simbolo della caducità del mondo e affascinante struttura da esplorare.

3.4 Esplorazione e mise-en-scene – Storia alpina

Durante l'età dei Lumi si acuiranno l'interesse scientifico per la montagna e insieme la fascinazione per la natura selvaggia. Un interesse che culminerà a fine secolo con l'esplorazione delle terre alte e con l'ascesa del Monte Bianco.

Nel 1786 Jacques Balmat e Michel Gabriel Paccard aprono la prima via per raggiungerne la vetta, spronati da Horace-Bénédict de Saussure, che, intenzionato a misurare l'altezza della vetta, aveva promesso una ricompensa a chi fosse riuscito per primo nell'impresa. Il botanico e geologo ginevrino raggiungerà l'anno successivo la cima del Mont Blanc; questa missione emblematica e altri sei viaggi alpini sono narrati nell'opera *Voyages dans les Alpes*, percepito come il testo-simbolo delle perlustrazioni alpine svoltesi negli anni Settanta e Ottanta del Settecento.

¹⁹² Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus in XII libros digestus* Amsterdam, 1678.

¹⁹³ Cfr. Giacomoni, op.cit.

¹⁹⁴ Marc, *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Torino, Bollati Berlinghieri, 2004.

Grazie al contributo di De Saussure e di altri esploratori e uomini di scienza - interessati a interrogare i fossili, a scoprire le origini delle acque, a costruire una teoria dei ghiacciai e a classificare il mondo naturale¹⁹⁵ - le Alpi smettono allora di essere un territorio ignoto; l'uomo le osserva e inizia a raccontarle, dotando questo territorio di significato prima ancora di definirne l'aspetto e la morfologia. L'ascesa corrisponde alla misurazione, alla creazione di mappe di orientamento, indici, codici e *legenda* per interpretare un territorio così diverso che osservarlo per la prima volta è "come dipingere alla fantasia oggetti che non hanno nulla in comune con tutto ciò che si vede nel resto del mondo"¹⁹⁶. La scienza si concentra sui dati quantitativi, ma si inserisce e utilizza anche i dispositivi generati da un nuovo modello culturale, sviluppatosi nel corso del secolo.

Il racconto dell'arrivo all'Empireo del Mont Blanc fa infatti seguito alla pubblicazione di un corpus di opere letterarie e filosofiche che hanno contribuito alla formazione di una nuova sensibilità estetica rispetto al territorio alpino e a una inedita proiezione sentimentale sullo stesso. Nel Settecento avviene un cambio di paradigma che gradualmente scopre elementi di epica bellezza in quella che era stata raccontata fino allora come una terra raccapricciante e disarmonica.

In ambito letterario le opere di Von Haller e Rousseau inventano il mito del buon selvaggio e creano un universo lirico, lo stesso che sarà rappresentato visivamente dalle opere del pittoresco alpino. Il poema *Die Alpen*¹⁹⁷ di Albrecht von Haller descrive un quadro pastorale bucolico, in cui il rapporto con la natura è portatore di valori morali, di una purezza che è posta in contraddizione con la corruzione dell'ambiente cittadino. I pastori sono "discepoli della natura", che è misura di tutte le cose, limite e insieme spazio di libertà all'interno di un'Arcadia bucolica in cui il paesaggio diventa florido grazie al riflesso delle qualità morali dei suoi abitanti. Il romanzo epistolare di Rousseau *Julie ou la Nouvelle Héloïse*¹⁹⁸ fornirà un ulteriore e decisivo invito a guardare alle Alpi con sguardo romantico. La natura del vallese svizzero è qui scenografia viva di una storia d'amore appassionata che si

¹⁹⁵ cfr. Marco Cuaz, *Le Alpi* [1732], Bologna, il Mulino, 2005, pag. 29.

¹⁹⁶ Horace Bénédict De Saussure, *Voyage dans les Alps*, Neuchâtel, Fauche, 1779-1796.

¹⁹⁷ Albrecht von Haller, *Le Alpi*, Verbania, Tararà, 1999.

¹⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1764], Paris, Flammarion, 1963.

svolge ai piedi dei monti, in spazi piccoli, raccontati come i set di un *kammerspiel* en plein air. Laghi, ghiacciai, rupi e boschi interagiscono e influenzano i sentimenti e le azioni dei protagonisti mentre di nuovo gli abitanti delle Alpi sono posti a esempio morale integerrimo.

Il Settecento è insomma il momento in cui il selvaggio diventa buono, “da disvalore (devianza e marginalità) viene tramutandosi in valore (purezza e genuinità)”¹⁹⁹. La *Nouvelle Héloïse* vale a Rousseau l'appellativo di “Cristoforo Colombo delle Alpi, il Lutero del nuovo culto della montagna”²⁰⁰, tanto significativo è stato l'apporto nel fornire una nuova immagine del territorio alpino. Scrive su di lui Tournier:

capita che un autore battendo un gran colpo muti l'anima dei suoi contemporanei in modo folgorante. Così Jean-Jacques Rousseau *inventando* la bellezza delle montagne, considerate da millenni come un'orribile anticipazione dell'inferno. Prima di lui tutti erano d'accordo nel trovarle spaventose. Dopo di lui, la loro bellezza parve evidente²⁰¹.

Il successo delle rappresentazioni letterarie e la loro influenza non deve però far dimenticare l'origine dell'interesse per la montagna, motivato dalla ricerca scientifica. Per Cuaz, qui in riferimento anche alle opere del periodo romantico, “l'ingresso della montagna nell'orizzonte della conoscenza è affare dei lumi, non delle ombre del gotico”²⁰².

Le scienze, a loro volta, sono influenzate dall'arte. La questione della messa in forma delle Alpi risulta di particolare interesse. Nelle esplorazioni alpine del Settecento e soprattutto in quelle dell'Ottocento la rappresentazione è uno strumento di ricerca, fa parte del progetto scientifico. De Saussure si dichiara non interessato allo stile del suo racconto, tantomeno alla bellezza delle rappresentazioni visive, ma solamente all'esattezza dei dati e al disegno preciso.

¹⁹⁹ Annibale Salsa, *Il nuovo viaggio nelle Alpi*, in Viaggio alle Alpi, alle origini del turismo alpino, Torino, Museo Naz. della Montagna, 2005.

²⁰⁰ Leslie Stephen, *The Playground of Europe*, London, Longmans, 1871.

²⁰¹ Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p.192.

²⁰² v. Cuaz, *I rumori del mondo*, Aosta, Le chateau, 2011, p.38

Bisognerà attendere i *savants* dell'Ottocento perché tale commistione tra scienza e arte raggiunga il suo culmine. L'opera di Alexander von Humbolt, come si è già visto, coniuga la razionalità dello studio scientifico a una sua riproduzione poetica e visivamente appagante, rappresentativa dell'evoluzione dell'atteggiamento estetico.

3.5 *Sublime/Pittoresco/Tipico*

Parallelamente alla pubblicazione delle opere di Von Haller e Rousseau, in ambito anglosassone, alcuni autori riprendono e trasformano in categoria estetica uno stile retorico già affrontato in epoca classica da autore ignoto, a volte indicato come Pseudo-Longino all'interno del trattato intitolato *Perì Hýpsous*, noto come *Trattato del Sublime*²⁰³; dove è descritta un'oratoria basata non sulla persuasione, ma sullo sconvolgimento dell'uditore, portato a provare sconcerto e meraviglia. Un simile stupore è raccontato all'inizio del Settecento dagli scrittori inglesi che durante il Grand Tour visitavano le Alpi e descrivevano le forme irregolari e spaventose della natura alpina come “delightful horrors” (John Dennis), “pleasing horror” (Anthony Ashley Cooper) e “agreeable kind of horror” (Joseph Addison)²⁰⁴.

Lo stesso Addison, nel poema didattico *The pleasure of Imagination*²⁰⁵, indica la natura come principale fonte di immaginazione e distingue tre categorie estetiche a essa correlate: *greatness*, *novelty* e *beauty*. La grandiosità delle rocce e dei precipizi descritti come una “rude kind of Magnificence” precorre la teorizzazione compiuta del concetto di sublime che, come è noto, sarà approfondito ed eviscerato da Edmund Burke nel trattato programmatico *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Se il bello riguarda la contemplazione dell'ordine e dell'armonia delle cose, il sublime ha a che fare con il sentimento di terrore procurato dalla loro grandezza e maestosità, che non può essere dominata e per questo è terrificante:

²⁰³ Il cui manoscritto più antico è il Parisinus Graecus 2036 del X secolo; l'attribuzione è dovuta al fatto che questo e altri manoscritti riportano la dicitura “Dioniso oppure Longino”.

²⁰⁴ Cfr. Giacomoni, *Il nuovo laboratorio*.

²⁰⁵ Joseph Addison, *The pleasure of imagination* [1712], in “The Spectator”, n. 411-421.

tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Dico l'emozione più forte, perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere²⁰⁶.

Lo sgomento procurato dalla vista della natura selvaggia, razionalizzato dal viaggiatore (che differentemente dagli abitanti del posto non deve arginare i suoi pericoli), si trasforma in piacere estetico. Lo stesso Burke è, per altro, promotore di un'attenzione multisensoriale al paesaggio e sottolinea, all'interno della Sezione XVIII dal titolo *Sound and Loudness*, come il suono solenne degli elementi in movimento sia causa di una sensazione suggestiva e potente:

the eye is not the only organ of sensation, by which a sublime passion may be produced. Sound have a great power in these as in most other passions. The noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind²⁰⁷.

Anche John Dennis evidenzia come la natura ossimorica del sublime possa essere legata a una percezione sinestetica del paesaggio:

le rocce selvagge che erano sopra di noi, rocce prive di ogni forma e che hanno assunto quella della rovina, la spaventosa vista dei precipizi e delle acque schiumose che si gettano dentro di essi producevano un accordo per l'occhio e una sorta di musica per l'orecchio in cui l'orrore poteva accordarsi con l'armonia²⁰⁸.

²⁰⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful* [1757], Oxford-New York, Oxford University Press, 1990, p. 36.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ John Dennis, *The critical works*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1943 (trad. Giacomoni).

Nel 1790 Kant approfondirà queste categorie, chiarendo nella *Critica del giudizio*²⁰⁹ che il sublime esiste non nell'oggetto di contemplazione, ma nel soggetto che lo contempla e che è in grado di trovare in se stesso la forza per non temere la grandezza (sublime matematico) o la potenza (sublime dinamico) della natura.

Proprio il ruolo primario attribuito al soggetto è evidente nella produzione romantica, dove l'artista eroe attraversa i luoghi raccontati e narra l'effetto che questi hanno su di sé. L'esempio più vivido si ritrova forse nella produzione pittorica di Caspar David Friedrich, che inserisce frequentemente nelle sue opere un personaggio di schiena, come lo è il celebre viandante sul mare di nebbia, invitando lo spettatore a immedesimarsi nello sguardo del soggetto ritratto, a mettersi nei suoi panni.

Si è qui di fronte a una "diegetizzazione del dispositivo" *ante litteram*, laddove il dispositivo è il paesaggio e non il dipinto. Un paesaggio spesso nascosto e indefinito, nebbioso, che sottolinea come l'interesse dei romantici stia nel gesto stesso della contemplazione della natura e non nella natura stessa. Hegel rifiuta la categoria di sublime e descriverà la stessa natura, quella alpina nello specifico, come indifferente e senza scopo (né matrigna, né madre). Nel suo *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi* l'attenzione è piuttosto rivolta alle attività umane che si trovano a confrontarsi con essa e devono farsi spazio tra i suoi meandri:

la ragione nel pensiero della durata di queste montagne, o nel tipo di sublimità che si ascrive loro, non trova nulla che le si imponga e le strappi stupore e meraviglia. La vista di questi massi eternamente morti a me non ha offerto altro che la monotona rappresentazione, alla lunga noiosa, del: *è così*²¹⁰.

Doppelgänger del sublime, la categoria estetica del pittoresco accompagna le rappresentazioni sette-ottocentesche fino a costituire una modalità dello sguardo e uno strumento a servizio della comunicazione territoriale non ancora del tutto estinto. Il modello estetico si lega qui all'universo rurale e folclorico, rappresentato

²⁰⁹ Immanuel Kant, *Critica del giudizio* [1790], traduzione di Alfredo Gargiulo, Bari-Roma, Laterza, 1974.

²¹⁰ Georg W.F. Hegel, *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi* [1793], Como, Ibis, 1990, p.12.

come inconsueto e osservato dall'alto attraverso uno sguardo urbano, consapevole di tale diversità. Si tratta, in questo senso, per Ruskin, di un carattere controverso, poiché sfrutta come motore estetico la povertà e la desolazione. Ruskin è critico nei confronti di chi adotta questa lente; e introduce un tema ancora attuale, l'eticità dello sguardo dell'*outsider* e del turista in genere:

all other men feel some regret at the sight of disorder and ruin. He alone delights in both [...] Fallen cottage – desolate villa – deserte villages – blasted heat – mouldering castle – to him, so that they do but show jagged angles of stone and timber, all sights are equally joyful²¹¹.

Il pittoresco fu invero teorizzato da William Gilpin nei *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel and on Sketching Landscape* che identificano l'irregolarità, la diversità come l'elemento oggetto di una attenzione pittoresca all'interno di un paesaggio e trovano nella *Picturesque Beauty* uno strumento di osservazione di un luogo: una visione capace di adattare “la descrizione dello scenario naturale ai principi del paesaggio artificiale”, all'interno di una dichiarata operazione di *artialisaton*. Per De Rossi,

letta attraverso le regole del Picturesque Beauty, trasformata in oggetto, la natura assume nuovi significati e valenze, determinando un modo di pensare la montagna fondato non soltanto su un atto di conferimento di valore estetico, ma propriamente sull'interpretazione e la sua attiva “costruzione”²¹².

Le categorie del pittoresco, formulate inizialmente in relazione ai dolci rilievi del Lake District, si adattano di volta in volta al luogo che osservano. Per quanto riguarda le Alpi, si scontrano con la grandiosità, con la verticalità, la varietà e la numerosità dei piani.

²¹¹John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin in 39 volumes*, London, George Allen, 1903-1912.

²¹²Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi: immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Roma, Donzelli, 2014, p.83.

Per Rosario Assunto il paesaggio alpino è un compenetrarsi di grazia e sublime; una relazione, questa, che è declinata in modi diversi nelle opere pittoriche e letterarie a cavallo tra Sette e Ottocento. Spesso si traduce nella presenza di un piano di rappresentazione distante, epico e irraggiungibile – il fondale sublime – e di un primo piano pittoresco, grazioso. Il contrasto può anche interessare il rapporto tra passato (l’eterna presenza della natura incontaminata) e presente (il lavoro dell’uomo che muta il paesaggio); tra naturale e artificiale, tra coltivato e selvaggio, tra umano e divino, tra tecnica e tradizione. Un contrasto e insieme un dialogo che include così le principali categorie estetiche e interroga le idee che esse rappresentano, introducendo per la prima volta i temi che saranno costanti nella comunicazione del territorio alpino e che si troveranno al centro del dibattito sui progetti di sviluppo locale.

Pittoresco e sublime si riversano, non senza mutare, all’interno dei racconti di viaggio dei pionieri del Settecento e dei sempre più numerosi *flâneurs* alpini provenienti da tutta Europa durante l’Ottocento, il cui “eroismo” è semplificato dall’avvento di nuovi mezzi di trasporto, nuovi valichi, nuove strade da percorrere. Il racconto della traversata avviene attraverso il *medium* visivo (dalle cartoline dei *voyages pictoresques* ai dipinti romantici), la poesia (da William Blake a Wordsworth), il diario di viaggio come *sentimental journey*.

Sarebbe qui impossibile elencare anche sinteticamente le principali opere e narrazioni che durante il XIX secolo hanno contribuito a generare un interesse diffuso per il turismo delle Alpi, alimentandone l’immaginario. È qui invece interessante notare come la dimensione acustica attraversi talvolta tali produzioni.

Ne sono un esempio i versi di William Wordsworth, poeta molto attento al paesaggio sonoro dei luoghi di cui narra, dedicati alla nostalgia indotta dai *ranz de vaches* – le melodie vocali intonate dai mandriani svizzeri per richiamare il bestiame: “I listen – but no faculty of mine / Avails those modulations to detect, / Wich, heard in foreign lands, the Swiss affect / With tenderest passion; leaving him to pine”²¹³.

²¹³ William Wordsworth, *On Hearing the Ranz des Vaches on the Top of the Pass of Saint Gothard*, in *Poems of Places: An Anthology in 31 Volumes*, Boston, ed. by Henry Wadsworth Longfellow, 1876-1879.

Anche in questo caso il racconto è in prima persona, ma si focalizza sulla nostalgia che l'ascolto genera presso gli autoctoni, in cui il poeta cerca di immedesimarsi. L'effetto della *sound romance* è però forse difficile da ritrovare per l'*outsider* e di certo non si tratta di un sentimento spontaneo quanto di una suggestione intellettuale. Se Wordsworth interroga il pittoresco all'interno di un resoconto di viaggio, Mary Shelley, in un celebre passo del capitolo X di *Frankenstein*, narra un *soundscape* sublime e immaginato, che spaventa e insieme consola:

i fianchi ripidi delle grandi montagne erano davanti a me; la grande muraglia di ghiaccio mi sovrastava; qualche gracile abete era sparso qua e là; il silenzio solenne di questa gloriosa camera delle udienze della natura imperiale era interrotto solo dal gorgogliare delle acque o dallo staccarsi di qualche blocco di ghiaccio, dal clamore di tuono delle valanghe o dagli scricchiolii, rimbombanti tra le montagne, del ghiaccio accumulatosi che, per il lavoro silenzioso di leggi immutabili, ogni tanto si rompe come un giocattolo nelle loro mani. Questo paesaggio meraviglioso e sublime mi dava il più grande conforto che io potessi ricevere²¹⁴.

Ciascuno di questi contributi corrisponde a una risignificazione e si basa sull'osservazione diretta, sull'applicazione di categorie estetiche condivise, sull'esperienza delle cose e dell'arte, all'interno di un processo culturale che sarà fondativo del paesaggio e dell'economia di questi territori. Un paradosso permea questa produzione: i romantici ricercano l'infinito e l'autenticità perduta proiettandola sui territori alpini, fino a quel punto considerati poveri e improduttivi, e osservandoli in modo idealizzato da una distanza di sicurezza. L'invito ad adottare questo stesso sguardo aprirà però la via a una conquista sempre più capillare del territorio alpino, da parte di quanti vorranno vivere in prima persona l'esperienza mediata dal racconto romantico.

²¹⁴ Mary Shelley, *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo* [1816], Milano, Garzanti, 1991.

3.6 Dal Grand Tour all'après-ski

Negli anni quaranta dell'Ottocento il territorio alpino diventa meta di un turismo di massa ed è preso di mira dalla borghesia prima inglese e poi europea in genere. Se gli aristocratici del *Grand Tour* attraversavano le Alpi per poter proseguire il loro percorso in Italia, le stesse montagne divennero la meta dichiarata dei viaggiatori che provenivano dall'Inghilterra. Proprio qui nel 1858 nasce l'Alpine Club, la prima associazione alpinistica (il corrispettivo italiano, il CAI, viene fondato cinque anni dopo²¹⁵), mentre nel 1863 Thomas Cook, considerato l'inventore dell'industria turistica moderna, pianifica i primi percorsi di visita per viaggi organizzati, sfruttando le nuove linee ferroviarie che attraversano parte della Svizzera. L'itinerario prevedeva l'arrivo a Ginevra e poi Chamonix, Oberland bernese e Lucerna e si avvaleva di treni e carrozze trainate da muli, utili per superare i valichi.

Anche l'alpinismo in questi decenni subisce una trasformazione, aprendosi agli esploratori meno esperti e diventando un motore turistico. Le ascese, motivate fino alla metà dell'Ottocento dalla volontà di effettuare misurazioni e studi analitici, si tramutano gradualmente in imprese guidate dallo spirito di avventura. La nascita dell'alpinismo come attività ludica e sportiva corrisponde al momento in cui in questa pratica si introduce l'elemento della non produttività; è qui che l'alpinismo diventa "conquista dell'inutile"²¹⁶ e le Alpi "playground of Europe" – perfetto terreno di gioco per l'Homo ludens.

Un Homo ludens che si trova a metà tra passato e modernità e che, anticipando le traiettorie situazioniste, sembra avere con lo spazio un rapporto dinamico, in cui l'esplorazione è anche creazione. Potrebbero riferirsi a questa pratica le parole di Constant Nieuwenhuys rivolte al suo progetto per una Nuova Babilonia (non sarà un caso si tratti di una montagna): "l'Homo ludens viene a

²¹⁵ Vedi Riccardo Cerri, *Come nacque l'Alpinismo. Dall'esplorazione delle Alpi alla fondazione dei club italiani (1786-1874)*, Magenta, Zeisciu, 2015.

²¹⁶ Lionel Terray, *I conquistatori dell'inutile. Dalle Alpi all'Annapurna*, Milano, Hoepli, 2017.

contatto con il suo intorno: interrompe, cambia, intensifica; insegue i percorsi e nel passaggio lascia le tracce della sua attività”²¹⁷.

L’*homo ludens* del passato come lo descriveva Huizinga era un uomo in una situazione eccezionale, che sfuggiva alla realtà sostituendola con un’altra realtà di sogno che lo aiuterebbe a dimenticare le circostanze insoddisfacenti della sua vita attuale. [...] L’*homo ludens* del futuro, al contrario, sarà il tipo normale di essere umano. La sua vita consisterà nel costruire la realtà che desidera, nel creare il mondo che immagina liberamente, non più assillato dalla lotta per la sopravvivenza.²¹⁸

Da un lato gli alpinisti erano spinti dalla competitività, dalla sfida con se stessi e con gli altri. Si fa qui riferimento a un alpinismo dalle valenze nazionaliste, quando l’eroismo evocato dalle imprese alpinistiche, nutrito da ideologie superomistiche, era adottato simbolicamente dalla propaganda dei regimi totalitari; celebre è il caso della conquista della fatale parete nord dell’Eiger da parte degli alpinisti tedeschi nel 1938, accolta e premiata personalmente da Adolf Hitler.

Dall’altro versante, mossi da un desiderio di vertigine, dalla ricerca di uno stato mentale alterato, gli alpinisti raggiungono le cime e raccontano le loro ascese alimentando un interesse sempre più diffuso. I motivi e gli stili ricodificano continuamente la disciplina, ancora oggi difficile da definire in modo univoco:

l’alpinismo può essere inteso come un’attività ambivalente, posta alla frontiera delle preoccupazioni scientifiche, della sensibilità estetiche e contemplative, dello spirito di avventura e della ricerca della prestazione nel quadro di una forma originale di turismo mondano²¹⁹.

²¹⁷ Constant Nieuwenhuys, *New Babylon. An Urbanism of the Future*, “Architectural Design”, 6, 1964.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Michael Wedekind, Claudio Ambrosi, *Alla conquista dell’immaginario*, Treviso, Antilia, 1926.

La natura poliforme di questa pratica si conserva nel presente. Il 14 dicembre 2019 l'alpinismo è stato nominato Patrimonio Culturale Immateriale dell'umanità UNESCO, diventando così un bene intangibile protetto.

Il dibattito che ha fatto seguito a tale annuncio è sintomatico e rappresentativo della difficoltà che sussiste nel definire il carattere e la finalità tale disciplina che, nata come attività di ricerca sul campo, è stata codificata come attività sportiva e in seguito promossa come attrazione turistica. L'alpinista Reinhold Messner ha dichiarato in proposito che a essere protetta “deve essere la narrativa dell'alpinismo tradizionale e l'alpinismo tradizionale come base di questa narrazione”²²⁰; un alpinismo degli esordi le cui dinamiche non possono essere oggi riproposte poiché tutti i luoghi sono già stati conosciuti e misurati e le ascese sono state raccontate eroicamente dai loro protagonisti.

Il turismo invernale è una scoperta della seconda metà XIX secolo; non più orientati esclusivamente a un turismo eliotropico, che porta a riempire le coste di mari e laghi, i viaggiatori scoprono che la stagione fredda sulle Alpi è mite e soleggiata e permette la permanenza sulle montagne – una situazione favorita e resa possibile dall'inversione climatica di metà Ottocento in seguito alla fine della piccola glaciazione. Saint-Moritz si trova al centro di questo nuovo flusso turistico che gradualmente coinvolgerà il resto della Svizzera e poi la Francia e l'Italia. Il turismo invernale è presto connotato dalla pratica di alcuni sport che coniugano svago ed esercizio fisico – bob, slittino, curling e pattinaggio.

Lo sci avrà una diffusione più lenta: mezzi di trasporto antichissimo e utile ad attraversare le terre del Nord, in Norvegia gli sci erano utilizzati come *loisir* già a metà Ottocento, quando un abitante del Telemark inventò l'omonimo stile. A tal proposito è interessante la descrizione di Honoré de Balzac nel romanzo con protagonista l'essere androgino Seraphita, ambientato nei pressi del fiordo Stromfjord. La vista di due uomini che fluttuano sul manto nevoso risulta sorprendente:

²²⁰ http://www.ansa.it/valledaosta/notizie/2019/12/12/alpinismo-diventa-patrimonio-unesco_388f1324-0c4a-408a-8c66-c7a20571f300.html u.c. 15 dicembre 2020

Était-ce deux créatures, était-ce deux flèches? Qui les eût vues à cette hauteur les aurait prises pour deux eiders cinglant de conserve à travers les nuées. Ni le pêcheur le plus superstitieux, ni le chasseur le plus intrépide n'eût attribué à des créatures humaines le pouvoir de se tenir le long des faibles lignes tracées sur les flancs du granit, où ce couple glissait néanmoins avec l'effrayante dextérité que possèdent les somnambules quand, ayant oublié toutes les conditions de leur pesanteur et les dangers de la moindre déviation, ils courent au bord des toits en gardant leur équilibre sous l'empire d'une force inconnue²²¹.

La fine del secolo vedrà il successo dello sci sulle Alpi, un'affermazione connessa all'utilizzo degli stessi strumenti per una pratica diversa: il discesismo. Lo sci che si diffonde sulle Alpi è legato alla realizzazione di specifiche infrastrutture, gli impianti di risalita, che invertono il paradigma dell'ascesa come fatica, trasformandolo in discesa come divertimento. Se dunque lo sci nordico è un'attività romantica, in cui gli sci sono un mezzo per attraversare e osservare il paesaggio in modo lento e riflessivo, lo sci alpino è disciplina ludica, e poi agonistica, basata sulla velocità, sul brivido, sull'esperienza adrenalinica, che utilizza le Alpi come campo di gioco.

Fissare il tallone dello scarpone da sci agli sci stessi corrisponde a un cambio di passo. È un passaggio che rende quasi *transumano*²²² lo sciatore, potenziando la sua natura; a trasformare veramente lo sci in vettore *sci-fi* è però l'intervento sul territorio. Lo sviluppo del turismo invernale ha radicalmente trasformato il paesaggio alpino e il tessuto sociale diventando "veicolo di civilizzazione e modernità"²²³. A partire dal Settecento, ma soprattutto con la costruzione dei grandi trafori nella seconda metà dell'Ottocento, questo sviluppo ha gradualmente acquisito una infrastruttura adatta a ospitare e muovere i visitatori. La rete stradale, fatta di tunnel, viadotti, ponti, autostrade, costituisce tutt'ora il più evidente segno del processo di costruzione e appropriazione della montagna.

²²¹ Honoré de Balzac, *Séraphita*, Paris, Edmond Werdet, 1834.

²²² In riferimento qui al transumanesimo, la teorica che sostiene l'utilizzo delle scoperte tecnologiche per accrescere le capacità umane.

²²³ Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma, Donzelli, 2018.

3.7 *Alpensinfonie remix*

Tra le narrazioni che hanno rinforzato l'immaginario alpino, il linguaggio musicale ha fornito un contributo meno massiccio delle arti visive, ma ha generato e promosso alcuni specifici *topoi* legati all'ambiente pastorale, alla musica vocale, alle danze e agli strumenti tradizionali. L'ambigua commistione tra urbano e rurale si ritrova nell'ambito musicale nella continua contaminazione tra musica folk e musica colta che ha riguardato lo sviluppo della storia della musica ispirata alle Alpi. I compositori affascinati da questo territorio hanno infatti attinto a piene mani dall'immaginario e dal paesaggio sonoro, dalle melodie popolari e dalle danze tradizionali, costruendo un repertorio ibrido, che utilizza il motivo popolare mimandolo e integrandolo in un linguaggio "urbano", più educato e più vicino ai gusti del pubblico.

L'universo pastorale è la principale fonte di materiale e immagini. L'attenzione al suono dei campanacci del bestiame costituisce un cliché degli studi sul paesaggio sonoro – tale suono è sia un *landmark* che una *keynote* –, ma l'interesse per questa gamma di suoni è antico e connota fortemente tutto l'arco alpino. L'uso di campane in ambito pastorale è attestato fin dal 1600 e la lunga tradizione artigiana relativa alla costruzione di questi strumenti dimostra l'importanza funzionale e valoriale di tali oggetti all'interno di questo microcosmo. In Valle d'Aosta, territorio in cui il culto per i campanacci, *carrals* e *gorgoillons* si è diffuso già in epoca antica, esiste un indovinello in *patois*²²⁴ che definisce il campanaccio "*eunna bagga que passe Dzouére sensa pon*²²⁵" (quella cosa che attraversa la Dora senza un ponte), a rimarcare come il suono si muova per sentieri altri, percorrendo lo spazio e connotandolo in modo nuovo.

Quello dei *tintinnabula vaccarum* è un suono complesso, perché un campanaccio non suona mai solo, ma sempre nell'orchestra del gregge, componendo

²²⁴ Il termine designa informalmente una lingua non regolare. In Italia è utilizzato per indicare alcuni idiomi regionali alpini di cui il più noto è il patois valdostano, una variante della lingua francoprovenzale.

²²⁵ Vedi https://www.avvenire.it/agora/pagine/campanacci-il-concerto-delle-mucche_200907201008317270000, ultima consultazione 12 dicembre 2019.

trame minimaliste (con cicli che si ripetono e si sovrappongono dando vita a un mantra ipnotico ricco di battimenti²²⁶). Non è un caso che *tintinnabuli*²²⁷ sia il nome che il compositore estone Arvo Pärt attribuisce alla sua tecnica compositiva basata sulla triade e caratterizzata dall'uso apparentemente semplice delle ripetizioni, all'interno di un linguaggio austero e mistico.

Proprio l'universo acustico pastorale è stato esplorato a più riprese dai compositori negli ultimi tre secoli. L'esempio più celebre si trova probabilmente in *Eine Alpensinfonie*²²⁸ di Strauss, la composizione sinfonica più nota tra quelle connesse all'immaginario alpino. *Eine Alpensinfonie* è un poema sinfonico - una forma mutuata dalla musica a programma, che associa contenuti extra-musicali al linguaggio acustico - che racconta la scalata e la discesa da un monte nel corso di 11 ore. Una vera e propria narrazione per immagini che, non casualmente, alcuni critici presenti alla prima esecuzione del 1915 a Berlino definirono, in modo dispregiativo, "musica-cinema"²²⁹. Nonostante il viaggio sulle Alpi sia in realtà metafora di un iter spirituale colmo di misticismo, laddove la natura è luogo di culto pagano e animista, le immagine evocate sono vivide e realistiche. In alcune delle 22 sezioni i riferimenti al paesaggio sonoro alpino sono diretti e riprodotti da bucolici "intonarumori"; è il caso della sezione *Auf der Alm* (Sul pascolo alpino), dove i campanacci sono integrati nell'organico orchestrale e legni e fiati emulano il belato di pecore, frammenti di Jodel e canti degli uccelli. Allo stesso modo tuoni e fulmini sono rappresentati, nell'episodio *Gewitter und Sturm, Abstieg* (Temporale e tempesta, Discesa) da un uso solenne delle percussioni e dell'organo a canne.

²²⁶ Un fenomeno vibratorio determinato dalla sovrapposizione di oscillazioni di frequenze vicine, ma differenti.

²²⁷ Marcello La Matina, *L'inscrutabile voce della triade. I tintinnabuli di Arvo Pärt tra filosofia e liturgia*, Doctor Virtualis, Rivista online di storia medievale, n. 10 (2010).

²²⁸ Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie*, op.64, 1915.

²²⁹ Bryan Gilliam and Charles Youmans, *Strauss, Richard*, Oxford Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> Ultimo accesso 12 dicembre 2019.

L'emulazione degli elementi naturali era già presente nella *Sinfonia n. 6* di Ludwig Van Beethoven, detta *Pastorale*²³⁰, dove la musica era al servizio delle immagini e già sussistevano simili meccanismi di rappresentazione acustica.

Procedendo a ritroso questa breve esplorazione, nel 1755 Leopold Mozart è autore della *Sinfonia Pastorella*²³¹, ispirata invero alle scene pastorali della natività e destinata a essere eseguita nel periodo natalizio. La sinfonia ospita un episodio in cui lo strumento solista è il corno alpino, strumento areofono costituito da un lungo tubo ligneo ricurvo, senza chiavi, utilizzato fin dall'antichità specialmente in Svizzera - ma invero anche in altre aree alpine, come conferma un affresco del 1400 nella chiesa di San Glisente a Berzo Inferiore, in Val Camonica – come strumento prima di comunicazione e successivamente musicale e rituale.

Lo strumento compare anche nella coda della Prima Sinfonia di Brahms, mentre al corno alpino è dedicata un'altra composizione dello stesso Strauss dal titolo *Alphorn. "Ein Alphorn hör' ich schallen"*²³² (Corno alpino. "Un corno alpino io sento risuonare") per voce, pianoforte, corno. Il corno alpino è diventato durante l'Ottocento uno dei simboli delle valli svizzere, grazie a una precisa politica di recupero di questo strumento, parte del progetto di costruzione di un immaginario tradizionale che potesse affascinare i turisti.

La dimensione del canto è inoltre fondamentale, poiché costituisce un sistema di comunicazione efficace e codificato. Lo Jodel è probabilmente la pratica vocale più celebre: nata in area austro-tedesca come richiamo utile a inviare messaggi tra le valli si attesta come forma canora alla fine del Settecento. Gli stilemi dello Jodel sono stati reinterpretati più volte nella storia della musica e hanno rapidamente avuto grande successo in Inghilterra e poi negli USA, raggiungendo gradualmente tutto il mondo occidentale e non solo. L'esito delle continue ibridazioni con l'universo pop è stato imprevedibile e sorprendente fino a diventare un cliché comico: le forme spurie – come raccontato dal divertente volume *Jodel in Hi-Fi: From Kitsch Folk to Contemporary Electronica* di Bart Plantenga – raggiungono ogni lido ed è

²³⁰ Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n.6 in Fa maggiore Op.68 detta Pastorale*, 1807-1808.

²³¹ Leopold Mozart, *Sinfonia Pastorella in Sol maggiore per corno alpino e archi*, 1755.

²³² Richard Strauss, *Alphorn Op.29 - Ein Alphorn hoer' ich schallen*, 1878.

possibile trovare tracce e parodie più o meno consapevoli delle *yodel-songs* nelle produzioni di Bollywood come nelle più recenti edizioni dell'Eurovision Song Contest²³³.

I cori alpini e il connesso repertorio di canti (di guerra e di montagna) forniscono un altro esempio di musica vocale che ha più volte affascinato i compositori. Gli arrangiamenti di 13 canti alpini realizzati da Arturo Benedetti Michelangeli per il Coro S.A.T. sono l'esempio più evidente di questo dialogo continuo tra musica popolare e colta²³⁴. I cori che oggi raccolgono questa tradizione sono in parte cori professionisti formati da musicisti che hanno affrontato un percorso di educazione musicale formale (e il caso dello stesso Coro S.A.T.) a riprova di una volontà continua di patrimonializzare i beni immateriali musicali.

Canzoni, inni e melodie mutate da danze popolari (polka, mazurka, galop e, soprattutto, valzer) compongono un repertorio che a partire dalla metà dell'Ottocento ha ampia diffusione presso quella stessa borghesia che si muove in massa verso le Alpi. La mostra "Spartiti delle Alpi"²³⁵ organizzata nel 2014 dal Museo della Montagna di Torino evidenzia come le edizioni musicali dedicate agli amatori costituiscano un corpus molto ricco e fottamente simbolico. In quel periodo "si assistette a una diffusione mai vista prima di *Hausmusik* (musica domestica)²³⁶" che includeva molte piccole composizioni per pianoforte o pianoforte e voce dedicate a cime e località alpine. Le copertine illustrate di questo corpus di spartiti sono l'ennesima declinazione semplificata di quell'immaginario inventato a cavallo tra Settecento e Ottocento e ormai stigmatizzatosi, o meglio "ipostatizzatosi" in immagini stereotipate.

Negli ultimi decenni, i linguaggi folk delle Alpi hanno incontrato i linguaggi "leggeri" del jazz, del rock e del pop, dando vita a nuove ibridazioni. Gli esempi sono molti, ma si pensi, in Italia, alle esperienze dei *Lou Dalfin* nella rivisitazione del

²³³ Bart Plantenga, *Yodel in Hi-Fi: From Kitsch Folk to Contemporary Electronica*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013.

²³⁴ *Serafin. I 19 canti popolari armonizzati da Arturo Benedetti Michelangeli per il Coro della SAT*, Fondazione Coro della SAT, Trento 199.

²³⁵ Aldo Audisio, Andrea Gherzi, Francesca Villa, *Spartiti delle Alpi*, Torino, Priuli & Verlucca, 2014

²³⁶ Ivi.

repertorio della musica occitana, alla band valdostana *L'orage*, che integra nel proprio organico strumenti tradizionali e unisce gli stilemi dei Bal Folk agli schemi cantautorali. L'artista eclettica svizzero-americana Erika Stucky unisce i linguaggi sperimentali al canto tradizionale nei suoi Suicidal Yodels, mentre Eliana Burki propone una bizzarra commistione tra corno alpino, funky e world music.

I numerosi festival musicali diffusi sull'area alpina dimostrano un interesse rinnovato per l'ascolto della musica in quota come motore turistico. Spesso si tratta di rassegne connesse ai luoghi, che qui diventano *locations*, e non ai repertori. L'esempio di "Suoni delle Dolomiti", il festival musicale probabilmente più noto tra quelli che si svolgono sulle Alpi italiane, che presenta un programma di musica classica, jazz e pop con riferimenti parziali alla montagna, è paradigmatico di un uso dello scenario territoriale come scenografia per concerti che non sono connessi a repertori specifici.

Esistono però numerose rassegne che uniscono luoghi e linguaggi. È il caso del festival svizzero internazionale "Alpentoene"²³⁷ che raccoglie, ad Altdorf, nel Canton Uri, esperienze e progetti di musica alpina contemporanea.

3.8 *La nuova montagna*

Il turismo scientifico, la fascinazione estetica e le esperienze individuali che precorrono la vicenda culturale dell'alpinismo sono le tappe moderne e parallele di quella che è stata raccontata nel Novecento come l'invenzione delle Alpi.

Invenzione che De Rossi muta in "costruzione". Se, infatti, come affermava Buckminster Fuller, "il modo migliore per predire il futuro, è inventarlo"; le rappresentazioni e i racconti delle Alpi non sono profetici, ma fondativi del futuro delle Alpi. Ne definiscono una nuova identità, che include tra i suoi caratteri questo stesso scontro tra realtà e narrazione. Una narrazione che arriva sempre dall'esterno, dalla città, e che reinventa le Alpi in senso urbano (gli esempi musicali del paragrafo precedente raccontano un processo simile). Si tratta, per Dematteis, di

²³⁷ <https://www.alpentoene.ch/> u.c. 13 dicembre 2019.

un moderno che ha anticipato il postmoderno, in quanto l'immaginario moderno - europeo e americano - della montagna è un falso che si è poi realizzato nei fatti e nei luoghi immaginati, trasformandoli profondamente²³⁸.

Il territorio come singolarità locale (topos) si imbatte nel topos (luogo) narrativo e con quello narrato e si trasforma di conseguenza, assecondandone l'immaginario e facendo rispondere i simboli. Il moto è in realtà contraddittorio, bipolare: da un lato si consolida un mito eterno, un sistema di simboli e valori immutabili, dall'altro ci si appropria dello spazio e si sperimentano soluzioni scientifiche, tecniche, comunicative e di rappresentazione per comprenderlo, addomesticarlo, utilizzarlo. Si tratta, sempre per De Rossi, di una serie di rappresentazioni che rimane uguale a se stessa nel tempo, ma muta necessariamente di significato. Il racconto invita generazioni sempre nuove di visitatori, trasmettendo stimoli e messaggi diversi, attraverso un immaginario e un sistema di simboli che rimane stabile.

Molti sono i simboli permanenti, che ritornano ciclicamente permeando le litografie ottocentesche allo stesso modo di Instagram. Si tratta di figure dense e stratificate, lungi dall'essere semplici icone. Per Franco Brevini le Alpi posseggono un apparato di simboli aventi “un più di senso²³⁹”, ne sono un esempio l'Edelweiss – emblema floreale delle Alpi, fragile ma tenace, che incarna i valori alpini agli occhi dei turisti ottocenteschi – o lo chalet svizzero – segno di una architettura vernacolare idealizzata e rivisitata secondo le logiche della nuova ruralità. Per Brevini la montagna, o perlomeno quella che a noi è nota, non esiste “se non nelle rappresentazioni variabili che l'uomo ne ha fornito attraverso i secoli²⁴⁰”.

La consapevolezza di questi meccanismi è a volte un motore per rivedere il sistema, altre volte rinnova semplicemente i messaggi, ricostruendo il racconto. A tal proposito è interessante notare come il Novecento abbia tracciato un percorso

²³⁸ Giuseppe Dematteis, *La città ha bisogno della montagna. La montagna ha diritto alla città*, in “Riabitare la Montagna, Scienze del territorio”, rivista di studi territorialisti, n. 4/2016.

²³⁹ Franco Brevini, *Simboli della montagna*, Bologna, il Mulino, 2017.

²⁴⁰ Ibid.

narrativo di costruzione, rimozione e nostalgia. Se infatti il turismo di massa è stato un attivatore di modernità, congiuntamente ai turisti, sulle Alpi sono arrivate infrastrutture pesanti e invasive (dighe, viadotti), modelli urbanistici connessi al turismo (*resort* e *cit  de sports d'hiver*), complessi industriali integrati (acciaierie, centrali idroelettriche)²⁴¹.

Il ciclo del “modernismo alpino” ha gradualmente messo da parte il progetto locale, rendendo le montagne un altrove completamente dipendente dalle dinamiche urbane. Lo spopolamento e l'incremento dei flussi turistici hanno ulteriormente ribaltato i rapporti di forza generando alienazione e isolamento. Se fino agli anni '30 le Alpi Occidentali hanno prodotto nuovi modelli turistici, fondati su un uso tenace delle tecnologie, sui nuovi percorsi dell'architettura e su un immaginario moderno, che abbandona il pittoresco puro per rivolgersi all'eleganza e all'avanguardia come *trait d'union* tra cultura e natura o tra citt  e campagna, negli anni del secondo dopoguerra il processo ha assunto le tinte grigie di uno sfruttamento che trovava nel turismo di massa, aperto ormai a tutti i ceti sociali, l'unica via per salvare la montagna. Lo spopolamento delle Alpi corrispondeva cos  a un aumento rapido dei flussi turistici spesso canalizzati, almeno per quanto riguarda l'Italia, nelle seconde case di propriet : nuove costruzioni dallo scarso valore architettonico spesso raccolte in agglomerati urbani generati ad hoc e funzionali alle attivit  sportive. La costruzione continua di infrastrutture e di villaggi turistici corrisponde alla fase “di saturazione”, che ha oggi – quando questo percorso si   concluso - lasciato sulle montagne ruderi e rovine, complessi abbandonati e stazioni sciistiche fantasma.

Le Alpi non stanno ripartendo da questi reperti, ma da una visione che sfrutta le risorse antiche e naturali in un senso ecologico, all'insegna della sostenibilit , dei passi lenti e da una forma fobica nei confronti delle tecnologie pesanti e del turista stesso. Non pi  l'eroismo utopico delle grandi stazioni turistiche ipertecnologiche (che comunque sussistono e continuano ad avere un'importanza fondamentale nelle economie locali), delle grandi infrastrutture (la questione TAV   qui d'esempio) e di una civilizzazione futurista smaniosa di celebrare la funivia insieme alla locomotiva; ma un recupero modesto e pauperistico degli stili di vita *green* e del turismo lento

²⁴¹ De Rossi, *La costruzione delle Alpi*, Vol.I.

all'insegna di una *medietas* virtuosa e ponderata. A essere al centro è ora la montagna come luogo di spaesamento permeato, ancora una volta, di valori genuini e di risorse naturali non reperibili altrove, smascherati della loro infinitezza.

La patrimonializzazione dei beni tradizionali è parte integrante, motore di questo processo:

Lo sviluppo locale è stato essenzialmente pensato in termini di valorizzazione e patrimonializzazione dei beni e delle risorse storiche dei territori, e dove un ruolo di primo piano è stato giocato dai temi dell'identità e della tradizione [...] portando a concentrare risorse e progettualità intorno ad alcuni temi ricorrenti: piccoli musei e ecomusei, cultura materiale e prodotti tipici, memorie e tradizioni, sentieri e percorsi tematici, paesaggi e manufatti storici e rurali²⁴².

Trasformare gli oggetti (e i processi) in patrimonio significa però stabilire dei limiti alle categorie dell'autentico e del tipico, che non ammettono contaminazioni e con esse negano qualsiasi futuro che non viva della contemplazione e rivalutazione di un passato idealizzato. Se l'era degli eroi è finita, ci si rivolge nuovamente a un recupero dell'immaginario antico, all'insegna di una nostalgia che dimentica i periodi bui e nasconde il *dark heritage* di alcuni decenni del Novecento. Nell'ottica della comunicazione turistica, i simboli tornano a essere quelli classici, declinati ancora una volta nelle immagini sature dei *dépliants* o rivisitati nell'estetica hipster delle barbe lunghe e dei paesaggi desolati, da affrontare con macchine fotografiche Leica e tessuti hi-tech, o ancora tramutati in Luoghi del cuore, Patrimoni dell'umanità, Beni tangibili e intangibili per un pubblico più adulto e borghese.

Se l'epoca vittoriana è il tempo in cui il viaggiatore diventa turista, questo è quello in cui vorrebbe tornare a essere viaggiatore. Ma il viaggio è diverso, è più semplice e meno avventuroso. Il vero artificio sta allora nel rendere questo percorso azzardato, fintamente pericoloso, oppure naturale e puro. Si ricreano e si ricercano dunque esperienze estreme, si va in cerca del selvaggio per immortalarlo e

²⁴² Antonio De Rossi, *Focus Montagna XXI secolo. Alpi e patrimonializzazione: fine di un paradigma?*, Il giornale delle fondazioni, 2018.

dell'insolito per provare il brivido di una diversità controllata e confortevole. Si va a caccia dell'autentico e ci si identifica con questo.

È il soggetto infatti a essere definito dall'oggetto e non più viceversa; chi prima osservava dall'alto e dalla distanza la grandezza infinita della natura, spaventandosi e compiacendosi della sua capacità di trascendere, è oggi impaziente di esibire un legame affettivo con il luogo, di cui si dice esperto conoscitore e in cui è stato capace di riconoscere - differentemente dagli altri, in una logica egoistica ed egocentrica - i caratteri di una presunta autenticità. Un luogo che serve a definire la stessa identità del soggetto, in un legame esclusivo, che deve essere dichiarato poiché non è più avvertito in modo spontaneo e condiviso tacitamente e genuinamente con la comunità.

3.9 *Disabitare e Riabitare*

Parallelamente ai nuovi moti turistici, si sta assistendo a piccole forme di migrazione inversa, dalla città alla montagna. Il più recente convegno della Società dei Territorialisti e delle Territorialiste ha riflettuto sulla nuova centralità del territorio alpino e sul controesodo che lo sta interessando, spinto senza dubbio dalla ricerca di "nuove relazioni fertili tra insediamento urbano e ambiente".

Un nuovo inizio reso possibile anche dall'avvento delle tecnologie digitali che da un lato rendono il lavoro flessibile in termini di tempo e spazio, dall'altro penetrano l'ambiente alpino, differentemente dalle tecnologie pesanti del XIX secolo. Una montagna che si fa non spazio altro, ma città nuova, capace di superare la dicotomia urbano-rurale e di valorizzare il capitale territoriale. Non più un *playground*, ma un terreno alternativo (*up-ground*, e non *under*), alla ricerca di un'autosostenibilità più utopica che eterotopica. Uno spazio vivo, non altro, e presente. Un luogo per la ricerca, l'arte, il lavoro.

Il fenomeno può essere catalogato, è anzi forse l'esempio più evidente della tendenza migratoria detta *amenity migration*²⁴³, che rientra nella più ampia definizione di controurbanizzazione e che definisce, appunto, un moto dalla città a località periferiche che promettono una più alta qualità della vita e dello spazio abitato. I “migranti ameni” sono frequentemente turisti che scelgono di trasferirsi in modo permanente o stagionale nella località di vacanza, importando modelli e schemi urbani e applicandoli al contesto locale, creando nuove economie e recuperando beni e tradizioni abbandonate. Le Alpi Occidentali italiane sono particolarmente interessate da questo fenomeno, poiché trovano nelle grandi città – Torino, Milano, Genova – un bacino da cui attingere:

la montagna comincia ad accogliere contenuti urbani che, sbalzati fuori dalla città compatta, si disseminano e si distribuiscono all'interno del territorio. Le università organizzano convegni di altissimo livello culturale sulle cime delle montagne, istituiscono centri di ricerca con tecnologie avanzatissime nei territori più dispersi delle isole. Gli artisti scelgono le vette come cornice per le loro installazioni. I managers esplorano i luoghi del silenzio e gli ambienti della ‘natura selvaggia’ per ritemperarsi e prepararsi al rischio dell'avventura e del viaggio²⁴⁴.

Una modalità, questa di smettere di considerare la montagna un altrove, che non è esente da rischi, perché riguarda la trasformazione delle Alpi in uno “spazio conforme”²⁴⁵, nell'ambito di un fenomeno che Manfred Perlik, declinando uno schema abituale nei contesti urbani, chiama “alpine gentrification”²⁴⁶:

²⁴³ Roland Loeffler, Judith Walder, Michael Beismann, Wolfgang Warmuth, and Ernst Steinicke, *Amenity Migration in the Alps: Applying Models of Motivations and Effects to 2 Case Studies in Italy*, Mountain Research and Development, 36 (4), 2016.

²⁴⁴ Lidia Decandia, Ripensare ‘la società dell'azione’ e ricominciare a ‘guardare il cielo’: la montagna come ‘controambiente del sublime’ in una inedita partitura urbana, in *Riabitare la Montagna*, Scienze del territorio, rivista di studi territorialisti, n. 4/2016.

²⁴⁵ Antonio De Rossi, Le infrastrutture, una concezione spessa del progetto di spazio in *La freccia del tempo* (a cura di Cassandra Cozza, Ilaria Valente), Milano, Pearson, 2014.

²⁴⁶ Manfred Perlik, *Alpine gentrification: The mountain village as a metropolitan neighbourhood*, Revue de géographie alpine 99(1):1-13 · April 2011.

questo paradigma circolare tende sempre più spesso a espellere una concezione dello spazio fisico e sociale come *spazio spesso*, facendo perdere ai singoli territori il loro carattere di spazio individuale e specifico. La diversità viene lasciata a una visione ridotta e pacificata di paesaggio, in cui prevalgono elementi estetizzanti.

Il processo potrebbe in ogni caso essere virtuoso poiché connette il patrimonio territoriale - i “valori dell’ambiente fisico, dell’ambiente costruito e dell’ambiente antropico interpretati nelle loro relazioni coevolutive” - ai nuovi abitanti, i cosiddetti “nuovi montanari”, generando un radicamento e l’ennesima re-invenzione territoriale:

il patrimonio non è più oggetto di politiche e di economie di settore (turistico, culturale) a lato dello sviluppo; i suoi caratteri peculiari, che definiscono l’identità di un luogo, rappresentano le risorse potenziali di uno stile di sviluppo originale e durevole, “trattando” in modo integrato l’insieme delle attività che concorrono a definirne i caratteri: produttive, insediative, ambientali, culturali, sociali²⁴⁷.

È infine interessante notare come il controsodo sembri da un lato spinto dalla volontà di abitare in modo nuovo, con una più alta qualità della vita, dettata dal ritrovamento di spazio più ampio e tempi più lenti all’interno di un contesto paesaggistico di valore, dall’altro vive di una volontà di *disabitare*, nel senso inteso da Matteo Meschiari²⁴⁸: un riesame dello spazio domestico in direzione di un ritorno a soluzioni in cui vi è maggiore continuità tra interno ed esterno, maggiore vicinanza alla natura e alla comunità. Un *open-space* in senso lato, un modello più consapevole della collettività e meno vincolato all’idea di unità abitativa. Non più la casa-alveare, ma l’alveare “in casa” (sul successo e l’impatto dell’immaginario dell’alveare nella

²⁴⁷ Alberto Magnaghi, *Una metodologia analitica per la progettazione identitaria del territorio*, in Atti del Convegno “Governo del territorio e sviluppo rurale”, Ordine dei Dottori Agronomi e Forestali della Provincia di Firenze, Firenze 30/6/2008, Firenze 2009.

²⁴⁸ Matteo Meschiari, *Disabitare*, Roma, Meltemi, 2018.

cultura pop si potrebbe aprire una ampia digressione che muove da De Mandeville²⁴⁹ a Alba Rochwacher²⁵⁰ passando per il padiglione UK all'ultima Expo di Milano).

Il percorso storico qui brevemente segnalato è stato fondamentale per la costruzione degli schemi percettivi e interpretativi di chi abita e visita l'ambiente alpino. Come già affermato, questa ricerca non ha alcuna ambizione di dare un giudizio sulle politiche e sui più recenti fenomeni economici e sociali, tantomeno di prevederne gli esiti, ma si propone di valutare il suono come strumento per registrare i mutamenti che stanno interessando il territorio alpino tenendo traccia delle loro emanazioni acustiche.

²⁴⁹ Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, London, J. Roberts, 1714.

²⁵⁰ *Le meraviglie*, regia di Alba Rochwacher, 2014.

Capitolo IV

IL SUONO PER CONOSCERE IL LUOGO

In questo capitolo le premesse teoriche e metodologiche convergono in una sperimentazione sul campo che è qui consistita in uno studio esplorativo rispetto a quattro diversi luoghi posti sulle Alpi Occidentali:

- Il borgo di San Gottardo nel comune di Rimella (Vc), in Italia
- La regione dell'Oberland bernese, e nello specifico la municipalità di Kandersteg, nella Svizzera tedesca
- La cima del Mont Ventoux, in Francia
- La località di St.Grée nel comune di Viola (Cn), in Italia

Il vero studio di caso (che diviene dunque uno studio a caso multiplo) riguarda però lo strumento di questa esplorazione: il suono e l'ascolto come parti integranti del processo prima di percezione, poi di conoscenza e infine di racconto di un dato luogo. Da una parte, infatti, si è utilizzato l'ascolto come strumento per accedere in un modo nuovo allo spazio – uno spazio connotato e vissuto - dall'altra il suono ha guidato la raccolta dei materiali - che sono tuttavia di natura multimediale - ed è dunque il vettore principale di racconto.

La permanenza nei luoghi elencati è stata di durata variabile così come è stato diverso il processo di ricerca sul campo. Talvolta questo ha previsto e incluso l'interazione con gli abitanti (San Gottardo, Viola St. Grée), altre volte ha interessato solamente una perlustrazione ambientale e uno studio dei documenti (Oberland Bernese, Mont Ventoux). La raccolta di documenti e materiali d'archivio è stata funzionale e preparatoria al lavoro sul campo. Quando ha interessato gli abitanti, il processo ha incluso interviste semistrutturate a risposta aperta. L'osservazione e l'ascolto diretti costituiscono qui la principale fonte di dati mentre è stata frequente la raccolta di prove concrete, spesso di natura mediale (cartoline, dischi, libri etc.).

Diversa è anche la natura dei materiali multimediali generati e collezionati: registrazioni audio, brevi documenti audiovisivi, fotografie analogiche e digitali. Pur

nell'ambito di uno studio che trova nel suono il suo movente e nell'ascolto lo strumento principale, la scelta è stata quella di integrare il materiale visuale, poiché la valorizzazione degli aspetti acustici non intende qui escludere gli altri registri sensoriali. La volontà è, anzi, proprio quella di integrare l'ascolto agli altri mezzi percettivi, evitando il modello mono-sensoriale a lungo perpetuato dai visual studies e tanto avversato dai teorici del soundscape. Come afferma Tim Ingold, “se ascoltiamo quello che accade intorno a noi non percepiamo un soundscape”, ma una campana, l'acqua che scorre nelle tubature, il cane che abbaia, la voce della nonna. Elementi che sentiamo anche attraverso gli altri sensi e di cui facciamo esperienza in modo olistico. Il suono diventa allora qui il punto di partenza e la guida da seguire per conoscere e rappresentare in modo nuovo i luoghi percettivi: non l'oggetto finale della percezione, ma un vettore di esperienza e conoscenza.

4.1 *San Gottardo – un villaggio walser della Valsesia*

Io temo tanto la parola degli uomini.
Dicono sempre tutto così chiaro:
questo si chiama cane e quello casa,
e qui è l'inizio e là è la fine.
E mi spaura il modo, lo schernire per gioco,
che sappian tutto ciò che fu e che sarà;
non c'è montagna che li meravigli;
le loro terre e giardini confinano con Dio!
Vorrei ammonirli, fermarli; state lontani!
A Me piace sentire le cose cantare.
Voi le toccate diventano rigide e mute.
Voi mi uccidete le cose!

Rainer Maria Rilke, *Io temo tanto la parola degli uomini*

San Gottardo è una borgata alpina sita in Piemonte, in Valsesia. Il territorio valesiano si divide in due valli all'altezza di Varallo Sesia, principale polo urbano e culturale della zona. La valle a ovest è la Val Grande, che culmina ad Alagna Valsesia, località turistica e meta sciistica collegata alla Valle d'Aosta dal comprensorio del Monte Rosa Ski. La valle a est è la Val Mastallone, che non ha mai avuto una vocazione turistica e che la letteratura descrive come una delle più povere delle Alpi²⁵¹. Rimella è il più remoto comune di questa valle. Si tratta di una costellazione di 14 frazioni, piccoli insediamenti collocati ad altezze comprese tra i 1000 e i 1400 metri sul livello del mare. La ragione che sta alla base di questa singolare distribuzione dei nuclei abitativi è da ricercarsi nella storia di questi luoghi, che designa il territorio rimellese come area in cui si è dipanato l'itinerario delle prime migrazioni Walser in Valsesia. Il reperimento di documenti contrattuali dell'epoca rende infatti possibile far risalire al 1255 il momento in cui un primo gruppo di

²⁵¹ Paolo Sibilla, *Una comunità Walser delle Alpi. Strutture tradizionali e processi culturali*, Firenze, Olschki, 1980.

colonizzatori di origine alemanna, proveniente dal Vallese svizzero, si stabilì nella val Mastallone. San Gottardo è stato il primo insediamento fondato dai Walser ed è oggi l'ultima delle frazioni raggiungibili tramite la strada carrozzabile che attraversa la valle, la cui costruzione è stata completata negli anni '90. La strada conduce a un piccolo parcheggio, mentre il borgo è raggiungibile solo a piedi, tramite una mulattiera di 300 metri. San Gottardo si trova a 1330 metri slm e conta a oggi nove abitanti stabili.

Si tratta dunque di un villaggio isolato, una *finis terrae*, un territorio che ha conosciuto solo di recente una minima vocazione turistica. La frazione di San Gottardo rappresenta un esempio paradigmatico di una comunità chiusa, capace di mantenere invariati i suoi caratteri tradizionali per molti secoli. Per questo è stata oggetto di numerosi studi di natura etnografica, che la descrivono come caso esemplare nella vicenda storico culturale che accomuna i gruppi Walser e molti insediamenti alpini in genere. In questa zona aspra e selvaggia ha vissuto per più di sette secoli una popolazione che ha saputo tramandare e difendere una cultura che presenta degli elementi di assoluta unicità dovuti all'isolamento da un lato forzato, dall'altro fortemente coltivato. Si tratta di un isolamento non solo territoriale, ma anche linguistico. La morfologia del territorio e l'autonomia economica hanno, infatti, permesso la conservazione di una lingua di origine germanica, il *tittschu* rimellese, parlato correntemente dagli abitanti delle frazioni del paese, e di un sistema culturale antico e chiuso. L'area si trova oggi in una posizione di multi-marginalità, dettata da una differenza nei ritmi di vita, nei ritmi di sviluppo, nei ritmi di comunicazione, nei ritmi di spostamento. Non è però un luogo esente da cambiamenti: xxxxxxx

4.1.1 *Un ritratto acustico*

La possibilità di guardare a questa regione come a un microcosmo, serrato e antico nella sua contemporaneità, ha nel tempo trasformato Rimella e più specificamente San Gottardo in un perfetto laboratorio per l'antropologia alpina e

per lo studio delle isole linguistiche. L'antropologo Paolo Sibilla ha dedicato a questa comunità alcuni dei suoi saggi, pubblicando alcuni volumi dedicati²⁵². Molte sono le ricerche linguistiche che hanno tentato di ricostruire la storia e il vocabolario del *Remmaljertittschu*²⁵³. Alcuni di questi studi sono stati realizzati, organizzati e raccolti dal Centro Studi Walser²⁵⁴, un gruppo di ricerca attivo sul territorio che dal 1988 pubblica annualmente una rivista di cultura locale dal titolo *Remmajlu*. Più di recente il borgo ha attirato l'attenzione dei documentaristi: *Peak*²⁵⁵ è un film del 2012 del regista austriaco Hannes Lang, che denuncia l'industria del turismo invernale. Il documentario alterna immagini di innevamenti artificiali e sciatori noncuranti alle poetiche interviste ad alcuni abitanti di San Gottardo. Il ricco corpus di studi su San Gottardo e Rimella manca però di un approfondimento specifico sul tema del rapporto tra gli abitanti del borgo e il paesaggio (visivo e sonoro) che li circonda. L'obiettivo di questa ricerca è di dare inizio a questa esplorazione, raccogliendo informazioni e storie connesse all'universo acustico di questo territorio. Il paesaggio sonoro è un elemento fondamentale nell'esperienza di quei luoghi. In un contesto in cui la vita è puntuata dalla ripetizione ciclica delle stagioni e dei gesti, il suono detta il ritmo oppure sorprende, allerta, spaventa nel momento in cui altera i pattern esistenti. Nell'intraprendere questa ricerca ho esplorato gli archivi e ho intervistato gli abitanti di San Gottardo, cercando di incoraggiare le loro memorie acustiche. Le interviste effettuate hanno forma semiaperta, basata su questa sequenza di domande:

Qual è il suono che rappresenta l'estate?

Qual è il suono che rappresenta l'inverno?

Quando ha sentito il suono più strano?

Utilizza tecnologie digitali (computer, smartphone, internet, social network)?

Che musica le piace ascoltare/cantare?

I turisti che arrivano a San Gottardo rispettano i suoi spazi e ritmi?

²⁵² v. Paolo Sibilla, op. cit.

²⁵³ *Ts remmaljertittschu, vocabolario Italiano-Tittschu*, a cura del Centro Studi Walser di Rimella, Borgosesia, 1995.

²⁵⁴ www.centrostudiwalserrimella.it, u.c. 10 gennaio 2020.

²⁵⁵ Joannes Lang, *Peak – Un mondo al limite*, Germania/Italia, 2011.

Il primo obiettivo era di tracciare un ritratto sonoro di questo luogo, basato sulla sua storia e sulla memoria degli abitanti più anziani. Non un racconto per suoni, ma una narrazione basata sugli stimoli uditivi e capace di ricostruire il paesaggio per come questo si è manifestato nell'ultimo secolo. Un secondo obiettivo era di comprendere l'impatto del cambiamento climatico, delle nuove forme di turismo e delle tecnologie digitali che, differentemente da quelle pesanti del secolo scorso, penetrano anche i borghi alpini più isolati, modificando l'universo percettivo e i ritmi di ascolto e di produzione dei suoi abitanti, in particolare dei più giovani. Il suono è un elemento capace di riflettere i mutamenti in corso, di rappresentarli, di raccontarli, di trasformarli in un dato sensibile.

4.1.2 *La Madonna del Rumore*

Il primo livello analizzato è stato quello connesso alla morfologia del territorio e agli elementi paesaggistici attorno ai quali gli abitanti hanno costruito una mappa di orientamento. Se *a monte* il territorio di Rimella è delimitato dalla cima della montagna, il confine *a valle* corrisponde, per i membri della comunità, a un luogo preciso: quello in cui i due torrenti che circondano le sue frazioni – l'Enderwasser e il Landwasser - si incontrano. Un ponte, il Ponte delle due acque, permette di valicare questo crocevia. Un ponte che sancisce, inequivocabilmente, la fine e insieme l'inizio del territorio rimellese. Una cappella è stata eretta al principio di questo ponte alla fine del XVII secolo. Si tratta della Chiesa della Madonna del Rumore, un toponimo insolito, che si ispira, come di frequente nelle valli, agli elementi naturali dominanti (non è raro incontrare chiese dedicate alla Madonna della Neve, delle Rose, del Latte) e che sottintende un culto cristiano un po' animista, in cui la religione si confonde con la superstizione e ad essere sacre sono anche le cose di tutti i giorni. Insolito, anzi unico, è però il riferimento a un elemento sonoro, per altro connotato negativamente: il rumore. Nello specifico il fragore procurato dai torrenti che si incontrano e riecheggiano tra gli speroni rocciosi della valle, che in questo punto diventa un canyon scuro e selvaggio. Tale confine corrisponde a un

primo limite dicotomico, che separa il mondo armonioso e silenzioso del territorio di Rimella da un altrove di frastuono e confusione, da un modo fatto di suoni nuovi e sempre visto e vissuto in modo negativo.

La Madonna del Rumore è insomma un *limen*, che separa l'universo tra "dentro chiesa" e "fuori di chiesa". È il luogo in cui, nel 1800, i migranti si rivolgevano alla Vergine, ora pregando di tornare in patria, ora ringraziano per essere di nuovo a casa, come ben raccontato dalle iscrizioni riportate sulle pareti della cappella stessa.²⁵⁶

4.1.3 *Le due stagioni*

Proprio i torrenti sono una delle keynote del paesaggio di San Gottardo, dove la vita è accompagnata dallo scorrere ciclico del tempo e dell'Enderwasser. Solo la coltre di neve, d'inverno, riesce talvolta a tacitarlo facendo sprofondare, o forse trasalire, il borgo in un silenzio irreali. Un silenzio senza retorica, che è vero e forte nei mesi invernali, quando la neve cade senza sosta, per 3 o 4 metri per volta, isolando ancora oggi la frazione per settimane. Un silenzio che diventa percepibile proprio quando il suono del torrente per alcuni giorni sparisce dal paesaggio acustico. Ho chiesto ad alcuni intervistati quale fosse il suono del loro inverno. Tutti hanno risposto che sono i suoni portati dalla neve, ovvero i suoni che non ne rimangono soffocati. Aurora, che ha 24 anni ed è una dei due giovani residenti a Rimella, dove d'estate lavora al bistrot recentemente aperto in quella che era la vecchia scuola elementare, mi racconta che d'inverno non si annoia mai: cuce, va a passeggiare o si inventa nuovi passatempi. In quelle passeggiate è il suono dei suoi stessi passi ad accompagnarla, insieme al ghiaccio che si muove e che si spezza. Elena, sua madre, mi dice che la neve rivela nuovi suoni, perché ne tace la maggior parte. È il caso delle campane di Cervatto, un

²⁵⁶ "*Salve patria diletta! In questo giorno/da te partiam. Deb! Vergine pietosa/proteggi i nostri e noi sino al ritorno*". "*Torniam , o Vergine santa ed amorosa,/e qui stanchi, facendo breve posa, /di tua bontade abbiamo il cuore ripieno*".

paese a 13 km i cui rintocchi si ascoltano solo d'inverno, o del rombo degli aeroplani che tagliano il cielo. Ma il suono più evidente, più turbante, è quello delle slavine che cadono nei valloni di fronte. Un segnale di pericolo quando la comunità sa che qualcuno si trova fuori dal centro abitato.

Le precipitazioni atmosferiche sono anche protagoniste di qualche racconto estivo. Angelisa, che ha vissuto per 28 anni in uno degli alpeggi che punteggiano le montagne sopra San Gottardo, dice che il suono che più la spaventa è quello del temporale, i cui lampi talvolta sterminano le greggi. Racconta che il frastuono del fulmine è seguito da un silenzio "che non si può dire" e dal timore di aprire la porta e di non trovare più traccia del mondo esterno. Nell'universo dicotomico e manicheo di San Gottardo in cui il bene è opposto al male e il dentro al fuori, anche le stagioni sono due: il lungo inverno silenzioso e la vita estiva dell'alpeggio, fatta di canti e voci. La salita verso l'alpeggio avviene a giugno e il ritorno in paese è fissato in occasione della festa di San Michele, il 29 settembre. L'estate è la stagione dei suoni, quella delle campane del bestiame che risuonano costantemente nella valle, e quella dei richiami e dei canti tra un'alpe e un'altra. A volte sono richieste di aiuto. Lo *homet halfo* è il richiamo acuto che significa pericolo ed è ripetuto ritmicamente a intervalli regolari, fino a che non si ottiene una risposta con analogo segnale. Di contro lo *Juzzu*, ovvero "*butsu uf nu j'sumer*" (gridare che c'è l'estate), è un canto di gioia tipico di Rimella e i suoi alpeggi. Si tratta di un grido di saluto o di un richiamo d'amore. A volte è capace di smascherare i fidanzamenti, mi rivela la signora Piera Rinoldi, storica albergatrice rimellese e nume tutelare del *tittschu*. È un richiamo che nessuno è più in grado di eseguire nel modo corretto e Piera, che mi dice avrebbe sempre voluto chiamarsi Petra, mi fa ascoltare la sua voce giovane attraverso un vinile registrato nello stesso luogo nel 1958 da alcuni ricercatori svizzeri. Il lato A del 45 giri contiene una canzone popolare, *Susanna si fa i ricci*, in lingua rimellese, nel lato B si può ascoltare questa sorta di *yodel* caratterizzato dai repentini cambi di registro e da una gioia entusiasta e innocente.

Come già detto, l'isolamento geografico di Rimella e San Gottardo ha permesso al paese di diventare un'isola linguistica. Il *tittschiu* rimellese è un dialetto alemanno, derivato dall'antico Alto-tedesco e trasmesso oralmente per circa sette

secoli. Il primo documento scritto in lingua *tittschiu* risale agli inizi del '900 e non sono molti i testi redatti in questo idioma, che nel corso dell'ultimo secolo si è lentamente mescolato ai vocaboli e alle strutture italiane. Non è dunque stato semplice definire una grammatica e forse non ci si è del tutto riusciti. Si tratta piuttosto di una lingua *logocentrica*, per dirla con Derrida, che esiste nel presente della sua enunciazione. Nell'utilizzarla i rimellesi comunicano un'idea non mediata del loro mondo, dove non c'è differenza tra suono e pensiero. La borgata non si trova così fuori dal tempo, ma accade nel presente, insieme al suo linguaggio. Sono molte le iniziative che promuovono la conservazione e il recupero di questo patrimonio linguistico. Negli ultimi decenni è stato pubblicato un dizionario di 6000 parole in due volumi e la Comunità Montana organizza ogni anno dei corsi di lingua. L'insegnamento e la trasmissione sono però molto difficili perché, differentemente dagli altri dialetti Walser (quali il dialetto parlato ad Alagna, altra enclave linguistica della Valsesia) è una lingua che gli stessi parlanti, che partecipano alle lezioni portando una testimonianza viva, non sanno spesso tradurre in lettere scritte. Gli incontri diventano dunque un'ottima occasione di confronto tra generazioni, ma il compito di preservare l'impalpabile patrimonio linguistico è piuttosto affidato ad alcuni archivi sonori, quali l'Atlante sonoro delle Comunità Walser in Piemonte, che conserva e cataloga più di 60 ore di registrazioni di conversazioni e canti.

4.1.4 *I suoni delle cose*

Un altro suono capace di connettere costantemente la comunità al suo presente è il suono delle campane che, oggi come allora, scocca le ore, anche quelle notturne. L'illuminazione pubblica è arrivata a San Gottardo negli anni '90 e il suono delle campane era ed è un riferimento fondamentale per orientarsi durante la notte. Elena lo definisce un "suono non-suono", perché non sempre lo avverte consapevolmente. Il vero segnale è l'interrompersi e il mutare di questo ritmo. Le campane segnalano le morti con 33 colpi e sono cento i rintocchi il giorno prima dei funerali, nel rito che è chiamato *la pasàa*. Le campane segnalano le emergenze (gli

incendi, come in una deposizione del 1855, o la grandine, come raccontati da Elena) e sono suonate a mano nei giorni di festa. Le campane definiscono uno spazio acustico che è connesso ai concetti di identità e territorialità. Nel comune di Rimella, nello specifico, i 14 campanili definiscono 14 spazi acustici differenti, capaci di intersecarsi e di dialogare, testimoniando l'inclusione e la chiusura di questa comunità frammentata. Il venerdì sera le campane di tutte le frazioni di Rimella ancora abitate suonano l'Ave Maria, con uno scarto di pochi secondi l'una dall'altra, così che tutti i rimellesi possano ascoltare e sapere che poco distante c'è qualcuno che vive e prega.

Gli strumenti di lavoro sanciscono un altro livello sonoro. Si tratta di una partitura frattale, poiché ogni ciclo contiene un altro ciclo. Lo è ad esempio il concerto dello sfalcio dell'erba, che viene ancora fatto a mano, perché la montagna è ripida e servono *ranze*, falci fienai e, laddove il terreno è più aspro, la *meula* (la falce ricurva). Le attività estrattive (è ancora attiva una piccola cava di ardesia) costituiscono un'altra impronta sonora, così come le attività connesse al pascolo, ad esempio la mungitura. Due tecnologie analogiche sono lentamente arrivate sul territorio durante il secolo scorso, alterandone il soundscape: le teleferiche, che ancora oggi costituiscono uno strumento fondamentale e tagliano il cielo di San Gottardo producendo suoni aerei inconsueti, e il telefono pubblico, giunto nella frazione nel 1976. Negli anni precedenti, si faceva riferimento al telefono pubblico della frazione Chiesa (a 4 km di distanza). Un messaggero era incaricato di portare la comunicazione alla frazione di San Gottardo, che ai tempi era raggiungibile solamente tramite un erto sentiero.

4.1.5 *Un paesaggio in trasformazione*

La comunità di San Gottardo non è però cristallizzata in un passato di fatica e bellezza. Negli ultimi anni molti sono stati i cambiamenti di cui il paesaggio sonoro riesce a essere testimonianza sensibile.

L'ulteriore e ormai irreversibile spopolamento ha fatto sì che la natura si riprendesse i suoi spazi. I boschi stanno occupando nuovamente il terreno una volta coltivato, portando con sé nuovi ospiti. Gli abitanti più anziani raccontano di aver sentito quest'anno per la prima volta dei suoni nuovi: il bramire di un cervo e l'abbaiare di un capriolo, che da secoli avevano smesso di abitare nei dintorni della borgata.

Il borgo è stato oggetto negli ultimi dieci anni di un interesse crescente da parte delle istituzioni atte a preservare il paesaggio, l'ambiente e il patrimonio architettonico. L'obiettivo è quello di dare nuova vita alla frazione, conferendogli una vocazione turistica altrimenti assente. Il Fai (Fondo per l'Ambiente Italiano) nel 2006 ha realizzato un'opera di recupero dell'antica mulattiera costruita in selciato di pietrame tipico (il "carretto valesiano") che collega il parcheggio al paese. Nel 2011 San Gottardo ha inoltre ottenuto dei fondi regionali per il recupero degli edifici pubblici e privati, per la ricostruzione dei vialetti interni alla frazione e per lo sviluppo di nuove attività economiche e turistiche. La vecchia scuola del paese è stata trasformata due anni fa in un moderno bistrot con funzione di info-point. Si tratta della seconda attività turistica aperta a San Gottardo, dopo il rifugio con camere aperto nei primi anni 2000. Rimella, nella sua totalità, presenta invece alcune strutture alberghiere e ristoranti.

Insieme a queste opere, a San Gottardo è arrivato anche internet. Se il paese non si è potuto adattare alle tecnologie invasive e pesanti del secolo scorso, è ora perfettamente in grado di accogliere quelle leggere e invisibili del digitale.

Nell'intraprendere questa ricerca l'interesse particolarmente sapere come le nuove tecnologie stiano modificando i pattern percettivi e produttivi degli abitanti di San Gottardo. Durante l'intervista con Aurora dal bancone del bar risuona *Despacito*, trasmessa da una playlist di *Spotify*. Aurora dice che l'arrivo di internet non costituisce un cambiamento così significativo nella sua vita: usa Facebook una volta alla settimana, in casa non ha una connessione wi-fi e ogni tanto utilizza quella del bar per scaricare qualche film. Racconta che la playlist di Spotify che stiamo ascoltando non le piace, che ama la musica folk, che avrebbe voluto suonare la chitarra ma le

lezioni a Varallo Sesia sono troppo scomode. L'eco che sta trasformando il borgo non è dunque quello delle tecnologie, ma dei piccoli flussi turistici che iniziano ad arrivare qui.

Aurora spiega, con una consapevolezza che sorprende, che in paese sta arrivando un turismo "di aggregazione". Le persone arrivano in auto per pranzare insieme, ma non si interessa molto del luogo e della sua storia. Sono rumorosi e poco rispettosi. Molto diversi sono i camminatori che percorrono l'itinerario del GTA, la Grande Traversata delle Alpi, perlopiù tedeschi. Sembra che, paradossalmente, in questo luogo il turismo interessato dalla retorica dell'autentico, dalla ricerca di luoghi fuori dal tempo e fuori dal mondo, non sia arrivato. Secondo Elena, che nel weekend gestisce un mercatino di articoli cuciti a mano da lei e dalla figlia, il motivo è semplice: a San Gottardo non esiste una retorica dell'autentico. La sua vita non è una rievocazione storica: Elena veste gli abiti tradizionali ogni giorno e ha realmente dovuto imparare a condividere il suo spazio e il suo tempo con il silenzio e la solitudine. A suo avviso, chi visita quel luogo senza la giusta considerazione non è in grado di adeguarsi a questi ritmi, a un sistema culturale vissuto e mai esibito. I visitatori, anche quelli più consapevoli, hanno bisogno di riempire il loro spazio di conversazioni, di suoni, di fotografie, di video. Chiedono che le campane non suonino di notte e che non si inizi a lavorare troppo presto alla mattina. Elena racconta che il tempo che lei preferisce è quello dell'alpeggio, dove esiste la vera libertà e bisogna imparare davvero ad avere a che fare con il silenzio e con se stessi.

È giusto sperare che il villaggio mantenga questa aura arcadica, correndo il rischio di scomparire? Spesso, nel caso delle Alpi, la visione romantica di un paesaggio immacolato e bucolico, si scontra con l'attualità e con le opportunità di crescita del territorio, che vive nel presente e nel presente risuona in modo nuovo.

4.2 Kandersteg e l'Oberland bernese – Passi lenti, passi veloci

She could not shake herself free from the sense that everything this morning was happening for the first time, perhaps for the last time, as a traveller, even though he is half asleep, knows, looking out of the train window, that he must look now, for he will never see that town, or that mule-cart, or that woman at work in the fields, again.

Virginia Woolf, *To the lighthouse*²⁵⁷

La località di Kandersteg si trova in Svizzera, nel Canton Berna, nella regione dell'Oberland. È un comune di 1300 abitanti posto a 1200 mslm, in un'ampia conca circondata a 360 gradi da alti massicci e valloni tra cui spiccano le cime del gruppo Blümlisalp-Doldenhorn oltre i 3600 metri. A valle scorre il tumultuoso torrente Kander. Si tratta di una piccola e tranquilla località turistica che, per la sua posizione e per l'evoluzione storica, non ha mai veramente attraversato la trasformazione del turismo moderno e che oggi sta affrontando la crisi e i cambiamenti climatici che interessano molti comuni alpini.

4.2.1 Passi e trafori

Il turismo di questa zona ha avuto un iniziale sviluppo negli anni '60 dell'Ottocento, quando i primi esploratori inglesi raggiunsero in questa valle. Leslie Stephen, uno dei fondatori dell'Alpine Club, padre di Virginia Woolf e autore del fondamentale saggio *The playground of Europe*²⁵⁸, arrivò a Kandersteg nel 1860. Qui compì la prima ascensione del Blümlisalphorn (3664 mslm) e diede inizio alla storia

²⁵⁷ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, London, The Hogarth Press, 1927.

²⁵⁸ v. Leslie Stephen, *The playground of Europe*, cit.

turistica di questo villaggio dove tra il 1890 e il 1910 furono costruiti circa 25 alberghi²⁵⁹.

Una tappa fondamentale di questo percorso corrisponde alla costruzione del Traforo del Lötschberg che mette in comunicazione il Vallese con il Canton Berna collegando le località di Kandersteg e Goppenstein. Il tunnel, di circa 15 km, è stato completato nel 1913 dopo una serie di gravi incidenti che hanno causato il crollo di una parte della galleria e la morte di venticinque minatori, ricordata come la “tragedia italiana”²⁶⁰ per l’origine comune delle vittime. Oggi è stato affiancato da un nuovo e rapido traforo per l’alta velocità e il trasporto intermodale. La tratta che avrebbe trasformato l’economia di Kandersteg, aprendone le porte all’Europa mediterranea, arriva dunque poco meno di un anno dall’inizio della prima guerra mondiale, un dato che influirà non poco sull’evoluzione turistica della località che non ha dunque avuto il tempo di accogliere il turismo di massa degli inizi del Novecento.

Dal 1960 è attivo sulla tratta un servizio di treno con trasporto auto (BLS), che muove ogni anno circa un milione e mezzo di vetture. Il paesaggio di Kandersteg sembra rappresentare al meglio la stratificazione di pittoresco e subilme visibile nelle opere pittoriche di epoca romantica: il villaggio è connotato da un’architettura vernacolare e circondato, a una distanza che lo rende visibile in modo distinto, da un imponente anfiteatro roccioso. Presenta inoltre questo elemento mobile e al contempo costante: un treno che trasporta auto, che trasportano persone, che entra ed esce dalla scena immacolata in modo continuo, scandendo il tempo e facendo sembrare il villaggio una pista per trenini o una Seaheaven²⁶¹ alpina. Il treno, anche dove non visibile dal piccolo agglomerato urbano è sempre udibile costituendo, insieme allo scorrere del Kander, una *keynote* di questo luogo.

²⁵⁹ Aa.Vv., *The Kandersteg story*, Frutigen, Altels Verlag, 2001.

²⁶⁰ Doris Luchini, *L’eredità dei sepolti della montagna*, Swissinfo, 2008, <https://www.swissinfo.ch/ita/l-eredit%C3%A0-dei-sepolti-dalla-montagna/6905878>, u.c. 10 gennaio 2020.

²⁶¹ Seaheaven è l’isolotto artificiale in cui è ambientato il Truman Show.

4.2.2 Come Miss Jemima

L'esplorazione di Kandersteg e della regione dell'Oberland è avvenuta cercando di seguire gli itinerari dei turisti della Belle Epoque e in particolare il tragitto di Miss Jemima Morrell che, partendo dall'Inghilterra, nel 1863 ha attraversato la Svizzera con il primo viaggio organizzato da Thomas Cook. Il viaggio è raccontato dalla stessa in un diario²⁶² ed è stato recentemente ripercorso dallo scrittore inglese Diccon Bewes, che lo ha a sua volta narrato nel testo *Slow train to Switzerland*²⁶³, ove compie un confronto tra l'attraversamento di allora e di oggi. Miss Jemima poteva infatti usufruire dei primi trasporti ferroviari costruiti in Svizzera, ma una lunga parte del suo tour, durato tre settimane, era costituito di lunghe tratte a piedi o a dorso di mulo. Un percorso faticoso che Miss Jemima e il suo gruppo di viaggiatori, che già potevano essere definiti turisti, hanno dovuto affrontare con tutte le scomodità dell'epoca, inclusi gli ingombranti abiti, lontani dall'ospitare tessuti nanotecnologici. Dove oggi il treno arriva veloce nella valle del Kander, Miss Jemima dovette valicare il passo Gemmi (2300 mslm) che tuttora collega Kandersteg a Leukerbad. Oggi il viaggio è molto rapido e confortevole, ma cosa significa percorrere la Svizzera adottando un passo diverso?

L'analisi di questo luogo è stata affrontata come un viaggio d'ascolto, guidato dai diari di viaggio dei turisti di ieri e di oggi. La pratica del *listening walk* in questo studio è stata applicata a un trasporto multimodale, diventando una passeggiata sonora "assistita" cui treni, funivie e cremagliere hanno fornito rapido sostegno e di cui gli stessi sono stati oggetto di indagine. L'escursione è stata, infatti, un pretesto per ascoltare e registrare i suoni della stretta rete di trasporti svizzeri dedicati al turismo, e delle altre manifestazioni acustiche che intersecano queste tratte fornendo continui richiami al passato e marcatori identitari.

²⁶² Jemima Morrell, *Miss Jemima's Swiss journal*, New York, G. Putnam, 1963.

²⁶³ Diccon Bewes, *Slow Train to Switzerland: One Tour, Two Trips, 150 Years - and a World of Change Apart*, Hachette Uk, Nicholas Brealey Pub, 2013.

4.2.2 *Passi di danza, sound romance e belle époque*

A Kandersteg si tiene ogni anno, nel mese di gennaio, un festival unico nel suo genere: la *Belle Époque Woche* è una rievocazione storica del turismo dell'epoca vittoriana, giunta alla sua undicesima edizione. Si tratta di un evento organizzato dall'agenzia di turismo locale in collaborazione con altre associazioni. La missione dell'evento è ambigua e non esente da contraddizioni: da un lato si celebra il momento di massima vivacità e cosmopolitismo di questa area geografica, quello in cui l'accelerazione dei trasporti e della comunicazione hanno portato a un'apertura verso il mondo esterno, dall'altro è chiaro come la rievocazione ribadisca con forza una certa nostalgia per gli usi e costumi che connotano l'identità Svizzera e che resero grande la nazione nei secoli addietro. L'evento attrae, infatti, turisti quasi esclusivamente dalla regione dell'Oberland bernese ed è a beneficio più che altro interno. Tutti gli eventi sono presentati in lingua tedesca o meglio in *Schwyzertütsch* ovvero in "svizzero tedesco".

L'Oberland bernese è una delle regioni in cui l'uso di questa famiglia di dialetti di origine germanica è più radicato. In tutta la Svizzera tedesca, nonostante il tedesco standard sia la lingua ufficiale insegnata nelle scuole, i dialetti costituiscono la lingua universalmente utilizzata in tutte le situazioni quotidiane, nei media, negli uffici e nelle comunicazioni tra alunni e insegnanti. Lo svizzero tedesco è, per gli abitanti del cantone, la lingua madre, quella che i bambini ascoltano e parlano fin dalla nascita. In tutte le sue varianti locali si tratta di una lingua esclusivamente orale, che, esattamente come il dialetto parlato a Rimella (con cui condivide l'origine alto-alemana), non ha una grammatica definita; per questo motivo nelle comunicazioni scritte è utilizzato il tedesco standard, anche se l'avvento di sms e chat ha favorito il trasferimento del dialetto alla lingua scritta. Il tedesco standard è percepito come una lingua straniera, il cui uso e conoscenza dipendono dal grado di scolarizzazione e dall'area di residenza. L'adozione del dialetto come lingua universale non è però cosa antica; fino al XX secolo lo svizzero tedesco era utilizzato esclusivamente nei

contesti famigliari; un uso diffuso è stato accolto durante la guerra, quando la lingua diventava un segno identitario per distinguersi dal popolo tedesco²⁶⁴.

Il programma della *Belle Epoque Woche*, scritto in tedesco standard e raccontato in svizzero tedesco, non è tradotto in inglese né nelle altre lingue federali. Una scelta che risulta rilevante nell'ambito di una celebrazione del turismo di epoca vittoriana, quando i viaggiatori provenivano per lo più dall'Inghilterra. Quasi tutti gli eventi del programma, in particolare cene e balli di gala, sono inoltre su prenotazione e a pagamento, risultando così difficilmente accessibili per la più parte dei turisti stranieri. Non si tratta insomma di un evento aperto. La manifestazione sembra più che altro celebrare un'epoca in cui il turismo era elitario e connesso a un certo stile di vita, anche se è ammesso vestirsi da valligiani, come si legge negli articoli diffusi sulle riviste turistiche locali:

Guests and locals are hungry for nostalgis deceleration, and it is tempting to slip into another role, to move in high society and attend a ball. But the Belle Epoque Week is not just about the rich and ennobled – visitors dressed in the style of the former mountain population are always welcome²⁶⁵.

La rievocazione interessa alcuni specifici temi: attività sportive, musica e danza, abbigliamento. Il programma include gare di bob, pattinaggio, sci notturno in costume, utilizzando le attrezzature storiche; corsi di danza e serate di gala con orchestra; corsi per realizzare accessori e ninnoli vari. Gli eventi di inaugurazione e chiusura avvengono nella secentesca chiesa protestante lignea, introdotti dal suono dell'organo a canne che esegue inni e melodie popolari. Proprio la musica e il suono sembrano essere un fil rouge della manifestazione, funzionando come una *sound romance*, ovvero, nella teorizzazione di Truax, suoni che evocano il passato e insieme lo idealizzano, come una sorta di *madeleine* acustica:

Sounds and their original context are stored in memory as patterns. Recalling the context may revive a memory of the sound, and the sound, if heard again,

²⁶⁴ Annie Urselli, *La diglossia nelle scuole svizzere*, Trieste, EUT, 2005.

²⁶⁵ *The good old days in Kandersteg*, Moment magazine, Winter 2019/2020.

usually brings the entire context back to life. However the memory of both the sound and the context has been idealized. One seldom remembers the flows in the sound or the noises that came with it, just as one seldom remembers the negative features of an experience as acutely as they seemed at the time²⁶⁶.

La filodiffusione attorno al lago ghiacciato trasmette canzoni anni '30, un organetto di Barberia suona al centro del paese, l'organo sfarzoso e goffo della chiesa riprende a respirare e negli hotel risuonano valzer e mazurke. La nostalgia è attivata e il passato rievocato con uno stratagemma acustico. I *soundmarks* conservatesi nel tempo (come il suono della campana del 1910 della chiesa) contribuiscono a creare un legame tra antico e moderno.

4.2.3 *Passi sul ghiaccio*

Le attività sportive costituiscono una parte fondamentale dell'evento, ribadendo il ruolo che la Svizzera ebbe come parco giochi d'Europa. Il turismo invernale arrivò qui all'inizio del Novecento e con esso gli sport praticabili su ghiaccio e neve.

La grande pista di pattinaggio di Kandersteg ospita gare di hockey e di stock sport, anche chiamato *bavarian curling*, una pratica sportiva in cui due squadre si sfidano nel lanciare birilli sul ghiaccio, con un regolamento simile a quello delle bocce. Pattini tradizionali sono a disposizione di chiunque voglia sperimentare questa attività con attrezzature molto meno stabili di quelle odierne. Gare di telemark e slittini in legno completano l'offerta di sport tradizionali. Il cambiamento climatico degli ultimi anni ostacola lo svolgimento di queste attività. Nel 2020 non è stato possibile svolgere alcune delle gare in programma per assenza di neve e ghiaccio.

Al di fuori della manifestazione, Kandersteg è meta di turismo sportivo per quanto concerne lo sci nordico, grazie a una rete di 55 km di piste a bassa e alta quota.

²⁶⁶ v. Berry Truax, *Acoustic communication*, cit. p. 29.

È inoltre presente un trampolino per il salto con gli sci che ospita gare mondiali ed è utilizzabile anche d'estate.

Il lago Oeschinen raggiungibile dal centro del paese con una seggiovia e una camminata di circa mezz'ora costituisce un microcosmo a sé. D'estate è meta di trekking ed escursioni, tra dicembre e febbraio la sua superficie ghiacciata si presta a varie pratiche sportive: *ice walking*, pattinaggio, slittino, *ice fishing*. Il centro del paese e questo suo ex-clave ad alta quota risuonano quotidianamente di pattini, slitte, lamine e lenze, capaci di generare due paesaggi sonori molto connotati e non così diversi da come erano cento anni fa.

4.2.4 *Trans-Oberland-Express*

Il viaggio verso Kandersteg è stata l'occasione per tracciare rapidamente un itinerario attraverso l'Oberland bernese. L'infrastruttura di trasporti è rapida e fitta e consente oggi un turismo di massa che nell'area di Interlaken, città da cui partono i collegamenti per Grindelwald, Lauterbrunnen e la cima dell'Eiger, raggiunge il suo apice. Treni, cremagliere, oovie permettono di raggiungere rapidamente i luoghi oggetto delle narrazioni romantiche, oggi meta dei nuovi flussi turistici di visitatori provenienti prevalentemente da Asia ed Europa. La ferrovia della Jungfrau, inaugurata nel 1912, permette di raggiungere i 3454 metri dove si situa l'osservatorio astronomico *Sphinx* e da tempi più recenti una serie di intrattenimenti quali ristoranti, negozi, un piccolo campo da golf e una galleria di sculture di ghiaccio. Il treno fa parte della rete della JungfrauBahn che collega varie località in questa area. Grindelwald è il centro più moderno, Lauterbrunnen risuona delle sue altissime cascate che molto avevano colpito Goethe e Wordsworth, Schynige Platte è un grazioso altopiano raggiungibile con una cremagliera panoramica; qui i turisti sono accolti da concerti di corni alpini e campane storiche, che funzionano nuovamente come sound romance.

Più a sud, il ghiacciaio dell'Aletsch, il più esteso delle Alpi, è oggi rapidamente raggiungibile attraverso il trasporto pubblico. Terrazze panoramiche permettono di

osservare la lingua di ghiaccio da più punti percorrendo pochi passi dalle stazioni degli impianti di risalita. Il ghiacciaio si sta lentamente ritirando e il suono diventa un possibile strumento utile a tracciarne i movimenti. Il Fondo Nazionale Svizzero ha recentemente finanziato un progetto del *sound artist* australiano Philip Samartzis, validando la possibile funzione del suono negli studi sul cambiamento climatico²⁶⁷. Anche in questo caso le registrazioni sono connesse ai suoni naturali, mentre i rumori del paesaggio antropizzato sono esclusi dalla ricerca. Uno studio di questi può essere però funzionale a un'analisi più completa dell'ecosistema, che includa anche gli aspetti storici e sociali. I mutamenti dei flussi turistici riflettono le scelte di sviluppo locale e i cambiamenti imposti dal clima.

²⁶⁷ Tara Giroud, Veronica DeVore, *Musica del Clima*, 2019, https://www.swissinfo.ch/ita/musica-del-clima_questo-%C3%A8-il-suono-delle-alpi-che-cambiano/45448784 u.c. 02 gennaio 2020.

4.3 *Mont Ventoux – Discesa dal monte Ventoso*

Fisicamente il Ventoux è terribile. È calvo. È l'essenza dell'aridità. Il suo clima lo rende un terreno dannato, un luogo adatto agli eroi. È come il più alto degli inferni.

Roland Barthes, *Miti d'oggi*²⁶⁸

Il Mont Ventoux è un massiccio isolato delle prealpi Provenzali situato a nord di Carpentras. I paesi più vicini sono Bedoin, Malaucène e Sault da cui partono le tre ascensioni che conducono alla cima del monte, posta a 1912 mslm. I tre percorsi, asfaltati e ampi, si snodano rispettivamente lungo il versante ovest, nord ed est e permettono in 21-25 km di raggiungere il *sommet* del “monte calvo”, così chiamato per l'assenza di vegetazione che rende la sua cima bianca e petrosa. Le teorie sull'origine del nome della montagna ne mettono in luce due delle caratteristiche principali: da un lato la provenienza del toponimo sembra ovvia, essendo la cima del Ventoso percorsa violentemente da venti marittimi e dal Maestrale, dall'altro potrebbe derivare dal termine pregallico *ventur*, “colui che si vede da lontano”, risultando il massiccio visibile in modo distinto dai territori circostanti.

4.3.1 *Inversione di senso*

L'esplorazione di questo territorio è iniziata dalle fonti storiche, nello specifico dalla celebre e già citata lettera di Petrarca nota come *Ascesa al Monte Ventoso*, scritta nel 1336 e raccolta nelle *Familiars* (IV,I). Il testo racconta della scalata effettuata dal poeta con il fratello Gherardo in una giornata di fine aprile, impresa svolta con una finalità precisa e insolita per le narrazioni dell'epoca, quella di salire un monte per contemplare esteticamente quanto vi sta intorno. Petrarca afferma infatti chiaramente di agire “spinto soltanto dal desiderio di visitare un luogo

²⁶⁸ Roland Barthes, *Miti d'oggi* [1957], Torino, Einaudi 1994.

famoso per la sua altezza”. Il racconto di Petrarca è stato preso a simbolo dell’invenzione letteraria del paesaggio come concetto moderno²⁶⁹. In realtà il movente dichiarato della visita, sembra solo un pretesto per costringere il lettore a intraprendere un viaggio meditativo e interiore. È evidente, leggendo il testo, che l’idea di paesaggio come contemplazione estetica della natura costituisca un espediente; il monte stesso è, infatti, il simbolo di un percorso spirituale:

la vita che noi chiamiamo beata è posta in alto e stretta, come dicono, è la strada che vi conduce. Inoltre vi si frappongono molti colli, e di virtù in virtù dobbiamo procedere per nobili gradi; sulla cima è la fine di tutto, è quel termine verso il quale si dirige il nostro pellegrinaggio²⁷⁰.

Al netto di queste considerazioni, è interessante notare come gli stimoli sensoriali riflettano lo scarto tra reale e simbolico all’interno della narrazione. Se la prima parte del testo è incentrata su un paradigma visivo - “questo monte, che a bell’agio si può ammirare da ogni parte, mi è stato quasi sempre negli occhi”, “volgo lo sguardo verso le regioni italiane”, “mi volgo indietro, verso occidente, per guardare ed ammirare ciò che ero venuto a vedere”, etc. - sulla cima del Ventoso, dopo la lettura di un passo delle *Confessioni* di Sant’Agostino²⁷¹ “la dimensione visiva muta in quella sonora, in totale assenza di sonorità²⁷²”. Petrarca dimentica la missione originaria, rifugge l’osservazione dell’aspetto delle cose e si rifugia in un silenzio meditativo, in una contemplazione interiore, che lo accompagnerà per tutta la discesa:

sazio della vista di quel monte, rivolsi gli occhi della mente in me stesso e da allora nessuno mi udì parlare per tutta la discesa: quelle parole tormentavano il mio silenzio²⁷³.

²⁶⁹ Cfr. Cap.I

²⁷⁰ Francesco Petrarca, *La lettera del Monte Ventoso* [1354], Verbania, Tarara, 1996.

²⁷¹ Questo il passo delle *Confessioni* letto da Petrarca una volta giunto sulla cima del Mont Ventoux: “e vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l’immensità dell’oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi.”

²⁷² Elena Gritti, *Petrarca: dall’alto e oltre il “monte Ventoso”*, Bergamo, Elephant Castle, n.21, 2019.

²⁷³ v. Petrarca, op. cit.

Nell'affrontare l'esplorazione di questo luogo, si è allora qui colto questo input e si è cercato di raccontare cosa potrebbe ascoltare oggi un viaggiatore silenzioso, durante una discesa dal Mont Ventoux guidata dalla sola intenzione di fare esperienza del paesaggio circostante. Le ascensioni sono state in questo caso due, nel settembre 2018 e nell'ottobre 2019 e hanno interessato i percorsi da Bedoin e Malaucène, ignorando il proverbio provenzale che recita "Non è stolto chi sale sul Ventoux, ma chi ci ritorna una seconda volta."

4.3.2 *Le sommet du Mont Ventoux*

La scalata di Petrarca non è la sola a essere stata registrata nella storia nella forma di una narrazione. Altre ascese al Monte Ventoso sono diventate celebri grazie alla loro trascrizione letteraria, mettendo in luce un aspetto specifico di questo luogo. Molti ricercatori, tra cui l'entomologo Henri Fabre, salirono la montagna per studiarne gli aspetti botanici e zoologici. Il Monte Ventoso, con la sua posizione isolata, che lo rende visibile da cima a fondo, contiene in sé diverse fasce climatiche ed ecosistemi unendo "les terres chaudes et ensoleillées de la Méditerranée aux rivages glacés du Spitzberg et de la Laponie"²⁷⁴ e costituendo un ottimo laboratorio per la scienza.

Dal suo racconto dell'ascesa del 1865 emergono alcune riflessioni sul paesaggio sonoro di questo luogo, in particolare sulla cima prima di vegetazione, dove la ghiaia, frutto dell'alternarsi dei periodi di glaciazione, si muove costantemente, formando dei ruscelletti rumorosi:

Les cascades du Ventoux sont des ruissellements de pierrailles; le bruissement des roches éboulées y remplace le murmure des eaux.²⁷⁵

²⁷⁴ Philippe Galanopoulos, prefazione in Henri Fabre, *Une ascension au mont Ventoux*, Paris, Rivages 2013.

²⁷⁵ v. Henri Fabre, op. cit.

La cima spoglia e arida connota dunque visivamente e acusticamente il Monte Ventoso. Le nubi avvolgono frequentemente questo spazio, inglobandolo in un'atmosfera cupa e misteriosa che cancella il paesaggio già alieno ed evanescente della montagna. La pietra bianca e la nebbia intorno rendono lo spazio immateriale; il suono funziona allora come strumento di orientamento.

Spesso la nebbia nasconde e rivela l'edificio che dal 1966 caratterizza e rende ancora più riconoscibile la cima del Mont Ventoux: un'antenna di 78 metri composta da un fabbricato in cemento e un emettitore, posta sull'ex-osservatorio astronomico (costruito originariamente alla fine dell'Ottocento) è oggi di proprietà della *TéléDiffusion de France*. Altre strutture militari e per le radio-comunicazioni sorgono sulla cima: un'antenna lignea del 1956 e un *radome* (un radar protetto da una copertura sferica) di costruzione più recente, utilizzato per controllare il traffico aereo. Questi edifici dall'aspetto insolito impattano visivamente la superficie lunare del Mont Ventoux. L'assenza di personale e custodi stabili permette di udire chiaramente, soprattutto quando le auto non percorrono la via, i loro ronzii e *drones* (suoni dalla durata lunga e costante, come bordoni) che costituiscono, insieme al suono dei venti, le *keynotes* del paesaggio del *sommet*.

Scendendo poco più a valle sono i campanacci dei greggi di montoni, il cui allevamento è praticato qui fin dal Neolitico, a caratterizzare il *soundscape* di questo luogo. D'estate sono molte centinaia i capi portati a pascolare tra gli arbusti e nei pressi della stazione sciistica chiusa di Mont Serein. Ai piedi del monte, in estate e autunno le cicale gracidano rumorosamente. I suoni del Monte Ventoso sono così diversi per ogni piano altitudinale, seguendo la classificazione della vegetazione e determinando un piano mediterraneo, uno montano, uno pseudo-alpino.

Come già detto, la parte alta della montagna presenta un terreno arido, non attraversato da corsi d'acqua, che invece compaiono più in basso. L'unico suono liquido deriva dalle deboli sorgenti di acqua potabile - la *Fontaine de la Grave* e la *Fontaine de Fontfiol*, un miraggio per i ciclisti e i camminatori che si avventurano nelle giornate di sole.

4.3.3 *Biciclette*

Il paesaggio della cima spoglia e arida del Monte Ventoso è entrato nell'immaginario collettivo grazie alle gare ciclistiche che qui hanno avuto luogo. Quella del Mont Ventoux è infatti una delle salite più dure e iconiche del Tour de France. Il caldo dovuto all'assenza di vegetazione, i forti venti e la forte pendenza (raggiunge il 20%) sono stati causa di gravi incidenti, tra cui la morte del ciclista britannico Tommy Simpson, deceduto durante il Tour del 1967 a pochi metri dalla cima. La letteratura ciclistica ha celebrato in molti modi questa vetta, fornendone descrizioni epiche, quali quella di Mario Fossati:

il Ventoux è una montagna calva, affetta da seborrea secca. Lo vedi dalla bassa Provenza. Millenovecento metri di un verde che stinge, impallidisce, si spegne. Verso il culmine il Ventoux imbianca. Da lontano, un monte di sale. Il Ventoux è rimasto per il Tour il dio del male dell'antica Provenza. Il suo clima è assoluto.

Gare ciclistiche che includono questa ascesa sono organizzate già all'inizio del Novecento. L'affermazione definitiva di questo percorso avviene con l'ingresso della tappa nel *Critérium du Dauphiné* e nel *Tour de France* del 1951.

Il cicloturismo costituisce oggi una risorsa fondamentale per questo territorio. Ogni giorno centinaia di ciclisti affrontano la difficile ascesa o addirittura le tre ascese insieme (per un totale di 137 km e 4400 metri di dislivello), per entrare a far parte del *Club des Cinglés du Mont-Ventoux*. Non solo nei giorni delle competizioni dunque il monte risuona di catene, freni, borracce e respiri affannati. L'inverno presenta un soundscape diverso, poiché la cima è ricoperta di neve e ghiacci e non è percorribile da auto, moto e biciclette. La stazione sciistica di Mont Serein costituisce un polo di attrazione e genera suoni altri, che avvicinano il massiccio all'immaginario alpino più classico.

Il Mont Ventoux continua a essere però una montagna insolita, un Alpe che non assomiglia alle Alpi e che non sembra appartenere al territorio che la circonda.

Per il drammaturgo americano Allen Weiss, il Mont Ventoux è uno spazio di *displacement*, in cui la gigantesca parete di roccia diventa evanescente e fluida, trascende l'idea stessa di paesaggio e si fa simbolo della relazione tra uomo e ambiente, tra esteriorità e interiorità:

The Ventoux – stupendous and evanescent, awe inspiring and bleak – might serve as the emblem of all symbols that unite materiality and transcendence. The Ventoux might be the very allegory of allegory.²⁷⁶

²⁷⁶ Allen S. Weiss, *The wind and the source: in the shadow of Mont Ventoux*, Albany, State University of New York Press, 2005.

4.4 *Viola St. Grée – Alla porta della neve*

Affinché la montagna non rimanga privilegio di pochi, ma neppure diventi il deserto di tutti.

Augusto Fedriani, *La neve e l'urbanistica*²⁷⁷

Saint Grée (abbreviato St. Grée, in origine Sangrato) è una frazione di Viola (Cn), l'ultimo comune della Valle Mongia, nelle Alpi Liguri, ai confini tra Piemonte e Liguria. L'economia della valle, segnata dal Tanaro, è caratterizzata dalla coltura delle castagne, laddove i castagneti ricoprono il 60% del territorio. I paesi della valle non presentano nuclei storici di grande rilievo, anche se significativa e peculiare è la presenza in ogni comune di torri medievali (spesso ridotte a ruderi). Non si tratta di una valle con vocazione turistica, anche per i rilievi non molto alti che la circondano. Il principale è il Bric Mindino (1879 mslm), sulla cui cima sorge una croce di vetta in metallo e cemento alta 25 metri.

Proprio ai piedi del monte, nella frazione di Sangrato, a 1010 mslm, negli anni '70 è stato costruito un resort sciistico la cui costruzione prima e il cui fallimento poi hanno segnato profondamente il paesaggio di questo luogo, che oggi prova a risollevarsi grazie a contributi pubblici e volenterose iniziative locali.

4.4.1 *La porta della Neve*

Il progetto ideato dall'ingegner Giacomo Augusto Fedriani, prevedeva la costruzione nella frazione di Sangrato (poi divenuto Saint Grée, alla francese, e riportato come St. Grée nelle diciture ufficiali) di una stazione "integrata" di *ski total*, basata su un grande corpo centrale, la *Porta della Neve*, collegata con un sistema di tunnel e scale mobili alle piste, alla strada e agli altri edifici del complesso. Si tratta di un modello avveniristico, in linea con le strategie costruttive delle stazioni

²⁷⁷ Augusto Fedriani, *La neve e l'urbanistica*, Genova, ed. Neversport, 1976.

classificate come di terza generazione, realizzate nel secondo dopoguerra, a partire dagli anni Sessanta. Fedriani è promotore, progettista e gestore dell'intero polo, connotato dalla presenza di grandi complessi edilizi in cemento dal disegno razionalista e di questa mega-struttura multifunzionale. Al suo interno vi erano 40 attività commerciali tra cui un cinema con 500 posti, un solarium, piscine, negozi, ristoranti, camere d'albergo e una grande hall. Inaugurato nel 1976, il centro vede il suo massimo successo all'inizio degli anni Ottanta, di cui incarna lo spirito e i valori. Nel 1981 St. Grée ospita i Campionati mondiali di sci alpino ed è, in quei tempi, meta di turisti provenienti in gran parte anche dall'estero. Nel 1985 Fedriani cede il complesso a una società con sede a Genova che nel 1989 sarà posta in liquidazione coatta. La speculazione edilizia, il susseguirsi di cattive gestioni, il cambiamento climatico - che dopo le grandi nevicate degli anni Ottanta ha lasciato spesso spoglio dalle nevi un sito posto a un'altitudine così bassa - sono la causa del fallimento dell'intero polo. Si tratta di un esito diffuso per le stazioni integrate di questo tipo che porta con sé un'ingombrante eredità:

a fronte della crisi dello sci e dei cambiamenti climatici, il problema del ripensamento e della riconversione delle stazioni integrate, con le loro rigidità e il loro incredibile patrimonio immobiliare, appresenta un'emergenza del prossimo futuro²⁷⁸.

I grandi complessi condominiali, che ospitano più di mille unità abitative, sono oggi affidati a varie società di gestione e in gran parte vuoti, mentre la *Porta della Neve* è chiusa dal 1997 e verte in uno stato di degrado. È questo il simbolo di un'esperienza ambiziosa e sperimentale, che non ha però valutato a sufficienza le conseguenze delle scelte architettoniche e l'andamento climatico. Lo sguardo d'insieme è cupo e decadente: lo stabile di 7 piani si presenta fin dalla distanza come abbandonato e impatta in modo forte il paesaggio. Oggi è un luogo frequentato dagli appassionati di *urbex*, una pratica di esplorazione urbana che consiste nella visita e documentazione di edifici abbandonati:

²⁷⁸ v. Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il modernismo e il Novecento alpino*, cit. p. 549.

oggi la Porta della Neve è una piranesiana rovina alpina, testimonianza di un recente passato che oggi pare incredibile²⁷⁹.

Dal 2002 una serie di interventi ha cercato di risollevarle le sorti della località. Fondi regionali hanno portato alla costruzione di una struttura polisportiva comprensiva di una pista di pattinaggio, un muro per l'arrampicata e un parco giochi. Inoltre, i vecchi impianti di risalita sono stati rimossi e una nuova seggiovia, ultimata nel 2010, permette di raggiungere le piste poste a quota 1650 mslm. L'assenza di innevamento artificiale determina l'apertura non continuativa degli impianti. Il basso costo degli skipass, la gestione familiare e la tranquillità del sito rendono comunque attraente il polo per famiglie e principianti. Gli impianti sono attivi anche d'estate, quando le piste diventano terreno per il *downhill*.

4.4.2 Esplorazione acustica urbana

L'esplorazione acustica di questo luogo è avvenuta nel contesto di una residenza artistica promossa sul territorio della Valle Mongia dall'associazione *Terre di Mongia* nel marzo 2019, la cui attività testimonia una volontà di investire anche sull'immaginario di questa area, che ha bisogno di essere raccontata e conosciuta in modo nuovo.

Durante le visite a Viola/St. Grée sono stati intervistati due degli abitanti stabili della frazione, che hanno fornito informazioni sulla storia recente di questo luogo. In loro è forte e costante l'entusiasmo e la sensazione che si tratti di un polo turistico attivo in forte ricrescita. L'auspicio da parte degli abitanti è che i nuovi investimenti portino molti turisti e permettano di ripristinare l'edificio della *Porta della Neve*. Gli appartamenti sono quasi tutti vuoti e risultano in vendita a cifre molto basse (alcuni sotto i 10000 euro) anche se nei weekend e nel periodo estivo c'è chi torna a ripopolarne una parte e a trascorrere qui un periodo di vacanza.

²⁷⁹ Ivi, p. 562.

Registrazioni audio e brevi video sono stati raccolti all'interno della grande struttura, accessibile facilmente attraverso le vetrate in frantumi. L'edificio si presenta all'interno come molto rumoroso. I passi risuonano sul cemento e si riverberano nel vuoto dei volumi abbandonati. I materiali costruttivi, distrutti a terra, risuonano a ogni tremore. Piccoli animali (gatti, roditori, uccelli) abitano lo stabile, animando i vetri e il cemento. Oggetti abbandonati si trovano ovunque a ricordare un passato non così distante quanto potrebbe parere. Le piscine sono colme di acque piovane e materiali residui. La fessità di scale mobili e ascensori fornisce una rappresentazione immediata dell'arrestarsi di un marchingegno costruito per essere il più possibile funzionale e rapido.

In una terra, la Valle Mongia, in cui le rovine di fortificazioni medievali e di torri maestre costruiscono un legame con un passato più glorioso, la *Porta della Neve* costituisce un nuovo rudere, simbolo di una vicina epoca fiorente ed evanescente e motivo di riflessione sulla relazione uomo-ambiente-montagna.

Alcuni documenti permettono un confronto diretto tra presente e passato. Il reperimento di un video promozionale risalente al 1986 è stato qui utilizzato come pretesto per un'operazione di straniamento, in cui il suono degli spazi abbandonati riempie le immagini del passato e viceversa. Il paesaggio acustico e visivo di questo luogo è destinato a mutare ulteriormente nei prossimi decenni. La struttura sarà abbattuta, rifunzionalizzata o inglobata lentamente dalla natura? Il ripristino sembra un miraggio lontano e un investimento dalla dubbia utilità. La porta della neve per un po' continuerà a cigolare nello spazio riverberato del suo abbandono.

Capitolo V

UN ATLANTE SONORO DELLE ALPI OCCIDENTALI

Mapped waters are more quiet than the land is.

Elizabeth Bishop, *The map*²⁸⁰

In questa sezione conclusiva sarà presentata la piattaforma con cui si è voluto raccogliere, informare e rendere accessibili le narrazioni relative alle Alpi Occidentali realizzate nell'ambito di questo progetto di ricerca e introdotte nel precedente capitolo. Prima di procedere con una descrizione della stessa, si interrogheranno brevemente i concetti di mappa e di atlante e i relativi meccanismi di comunicazione, valutando nello specifico come lo strumento cartografico costruisca una rappresentazione dello spazio capace di includere, a più livelli, l'esperienza soggettiva - nel lavoro del cartografo come nella lettura da parte del fruitore. Con la nascita degli studi sul *soundscape* e delle pratiche correlate, il suono ha iniziato a intersecare il linguaggio delle carte geografiche generando forme diverse di mappature sonore, evolutesi nel tempo, in parallelo allo sviluppo di strumenti digitali sempre più accessibili e funzionali. Il rapporto suono-mappa costituisce oggi un'area di sperimentazione connessa al modello dell'archivio da un lato e alle nuove narrazioni da un altro. Il progetto realizzato in via sperimentale intende il suono come vettore di narrazione, all'interno di un racconto multimediale. Sarà infine presentata la piattaforma *Alpiphonia*, un atlante soggettivo delle Alpi Occidentali.

5.1 *Io è un atlas – la mappa come espressione del sé e strumento di orientamento soggettivo*

La mappa multimediale dimostrativa esito di questa ricerca costituisce, di fatto, un atlante soggettivo, basato sull'esperienza diretta e sull'interpretazione personale dei luoghi. Si cercherà qui di evidenziare brevemente come quello della mappa sia un modello di rappresentazione e di produzione di senso complesso e come molte delle esperienze cartografiche del passato e del presente abbiano, in

²⁸⁰ Elizabeth Bishop, *The map*, in North & South, Boston, Houghton Mifflin, 1955.

modo più o meno dichiarato, integrato l'esperienza soggettiva nella raffigurazione del territorio.

5.1.1 *Dal periplo al quantified self*

Le mappe (qui intese come carte geografiche) non sono forme fedeli di rappresentazione dello spazio. Si tratta di una constatazione ormai assodata, sintetizzata nella celebre espressione di Alfred Korzybski “La mappa non è il territorio²⁸¹”. Ogni mappa è un’astrazione e dunque una rimozione, una separazione, una semplificazione: si isolano alcuni aspetti di un sistema complesso e se ne eliminano altri, al fine di definire un preciso oggetto di indagine. Aspirando a rappresentare un oggetto tridimensionale su una superficie piana, la mappa è inoltre una proiezione: un appiattimento distorto, che accresce e riduce le dimensioni delle forme, in base a un compromesso. Nelle mappe, la complessità del reale è tradotta in segno iconico (o simbolico), che esclude alcuni elementi dando priorità ad altri. Tale gerarchia è determinata dal cartografo, secondo la sua visione soggettiva o in funzione della finalità del documento. La rappresentazione è dunque necessariamente parziale e costituisce, di fatto, un’interpretazione. Una mappa capace di rappresentare in modo integerrimo la complessità del reale sarebbe d’altra parte impossibile, o quantomeno inutile. Come esplicitato dal paradosso di Bonini, infatti:

Più il modello di un sistema complesso diventa completo, meno risulta comprensibile. Ovvero, più un modello diviene realistico, più diventa difficile capire il processo reale che questo rappresenta²⁸².

Detto con le parole di Paul Valery: “Le simple est toujours faux. Ce qui ne l’est pas est inutilisable²⁸³”.

²⁸¹ Alfred Korzybski, *Selections from Science and Sanity*, New York, Institute of general semantics, 1958.

²⁸² John M. Dutton, *Computer simulation of human behavior*, New York, Wiley, 1926.

Queste considerazioni sarebbero sufficienti a catalogare la cartografia come una disciplina che si muove continuamente tra oggettività e soggettività, che ambisce a misurare e riportare valori assoluti, ma non può rendersi indipendente dal pensiero degli autori e degli interpreti. Se, infatti, il cartografo ha il potere di rappresentare il mondo secondo una certa prospettiva, chi fruisce dello strumento-mappa ha la libertà di leggerlo in modo altrettanto individuale. La carta è un testo che il lettore usa per orientarsi nello spazio o reperire informazioni su di esso. La mappa non impone cronologie e consequenzialità, non indirizza verso una lettura suggerita e al suo interno, esattamente come accade all'interno dell'oggetto che essa rappresenta ovvero il mondo reale, il lettore è libero di seguire i percorsi da lui preferiti, utilizzando lo spazio a suo piacimento.

Non si cerca nella mappa la risposta compiuta alla descrizione della realtà del territorio che essa raffigura, ma una serie di informazioni possibili, che in parte sono state previste da chi ha approntato la carta o che possono essere espressamente legate all'interesse di chi la consulta²⁸⁴.

La carta geografica è inoltre quasi sempre corredata in modo diretto ed evidente da informazioni testuali, raccogliendo dunque al suo interno codici diversi che si rendono disponibili a “percorsi di lettura o decodificazione aperti”. L'uso della lingua può produrre altre gerarchie e slittamenti di senso, fornendo inoltre una connotazione chiara del tipo di informazioni che la mappa vuole trasmettere e che corrispondono necessariamente a una visione parziale rispetto alla complessità di un dato territorio. È interessante notare come la potenzialità espressiva dell'apparato verbo-visuale tipico della cartografia sia stata sfruttata nella storia della letteratura in senso inverso. Poesie in forme di mappa, come ad esempio i map-poems di Richard Kostelanetz, sono un esempio di come i codici possano essere facilmente ribaltati per creare straniamento o ri-orientamento. La mappa geografica si piega qui in modo diretto all'espressione personale.

²⁸³ Paul Valéry, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960 p. 864.

²⁸⁴ Francesco Tedeschi, *Il Mondo ridisegnato*, Milano, Vita e pensiero, 2011, pp. 45

Forme poetiche e narrative che raccontano lo spazio in modo soggettivo sono d'altra parte presenti fin dall'antichità. Il periplo, genere letterario nato attorno alla metà del VI secolo a.C., era il racconto di un viaggio in forma schematica finalizzato a tracciare una mappa dello stesso, ovvero a indicare le distanze tra un luogo (meglio, un porto) e un altro secondo un sistema detto "stadiasmo", dal nome dell'unità di misura dello stadio. L'esperienza individuale diventava così mappa universale e viceversa²⁸⁵.

Se i viaggiatori del mondo classico raccontavano di viaggi con una precisa partenza e con una destinazione chiara, sempre votati alla missione eroica, le geografie randomiche, invisibili e individuali dei flâneur iniziano a essere codificate secondo il metodo psicogeografico dei Situazionisti, che tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta realizzano mappe delle città europee basate sulle deambulazioni emozionali delle *dérive*. Questa pratica estetica di esplorazione urbana non si basa sulla misurazione di tragitti orientati al raggiungimento di una meta, ma anzi trova la sua destinazione nello spaesamento utilizzato come metodo scientifico per conoscere lo spazio. A essere misurata non è più allora la distanza tra due luoghi, ma l'effetto psicologico dell'ambiente sull'individuo²⁸⁶.

La ricerca di Guy Debord e dei suoi compagni diventerà una premessa fondamentale per quelle pratiche raccolte nella definizione contemporanea di *deep mapping*, un modello di cartografia che supera i limiti della bidimensionalità, e diventa studio verticale e profondo del territorio avendo per oggetto i luoghi e non lo spazio. Il paradigma del deep mapping riconosce l'esperienza individuale come centrale per la definizione dell'identità di un luogo e insieme ammette che il significato dei luoghi sia variabile e negoziabile. Questo tipo di cartografia fornisce rappresentazioni frammentarie, aneddotiche, induttive. Si tratta quasi sempre di rappresentazioni multimediali e multistrato, capaci di aggregare informazioni e layer di dati eterogenei²⁸⁷.

²⁸⁵ Max Cary, Eric H. Warmington, *The ancient explorers*, Londra, Methuen, 1929.

²⁸⁶ Guy Debord, *Théorie de la dérive*, in *Les Lèvres nues*, n. 9, Bruxelles, 1956.

²⁸⁷ David J Bodenhamer, John Corrigan, Trevor M Harris, *Deep maps and spatial narratives*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

La mappa era alimentata da credenze, immaginazione e esperienze personali anche in passato quando le lacune scientifiche o grossolani errori di misurazione erano bilanciati da una fantasia fervida. Ne sono un esempio la celebre rappresentazione della California come un'isola nel 1622 (la California resterà staccata dalla madre terra per altri decenni e per almeno altre 250 mappe) o la prima raffigurazione del Polo Nord che lo disegnava come una grande roccia magnetica proprio al centro del polo. Lo stesso Mercatore rappresentò in questo modo il Polo Nord circondando la *rupe nigra e altissima* da lande immaginarie²⁸⁸. L'inventore dell'atlante sviluppò anche un sistema di proiezione cartografica detto proiezione cilindrica centrografica modificata, (per antonomasia proiezione di Mercatore), un tipo di raffigurazione che, centrata sull'Equatore, distorce in modo proporzionale la dimensione e la forma degli oggetti man mano che ci si distanzia da questo. Tale sistema di proiezione è stato gradualmente sostituito da altre forme di proiezione cilindrica che rendono le aree vicino ai poli più proporzionate rispetto alla loro dimensione reale. I principali servizi cartografici online quali Google Maps o Open Street Maps utilizzano però una versione semplificata della proiezione di Mercatore detta *Web Mercator* o *Google Web Mercator*, a riprova del fatto che l'immagine del mondo che ci viene proposta ogni giorno derivi da un'idea cartografica che è solo una delle molte possibili²⁸⁹.

L'avvento di internet ha radicalmente trasformato la cartografia, una scienza a tutti gli effetti basata sulla carta, la cui storia si è mossa in parallelo all'evoluzione del settore tipografico prima ed editoriale poi. Le mappe digitali sviluppate da Google e dai suoi concorrenti, pur basandosi su una proiezione simile a quella di Mercatore, modificano completamente la natura della carta geografica. Innanzitutto si tratta di una mappa esplorabile contemporaneamente in modo bidimensionale e tridimensionale. Si tratta di una mappa realizzata a partire non dalla misurazione, ma dalle immagini: fotografie digitalizzate e trasformate in strati di conoscenza geografica. L'innovazione principale è che si tratta di una mappa visitabile dall'interno, una mappa che riporta la nostra stessa posizione nel mondo in un

²⁸⁸ Frank Jacobs, *Strange maps*, New York Avery Pub Group, 2009.

²⁸⁹ Simon Garfield, *Sulle mappe*, Bologna, Ponte alle Grazie, 2016.

processo continuo di *me-mapping* che pone l'utente al centro di un disegno egocentrico²⁹⁰. La possibilità di visitare il mondo attraverso la mappa, come accade con il servizio Street View, sembra riproporre il famoso paradosso raccontato da Borges in *Del rigore della scienza*, dove una mappa in scala 1:1 ricopre il mondo intero:

i Collegi dei Cartografi fecero una Mappa dell'Impero che aveva l'Immensità dell'Impero e coincideva perfettamente con esso. Ma le Generazioni Seguenti, meno portate allo Studio della cartografia, pensarono che questa Mappa enorme era inutile e non senza Empietà la abbandonarono all'Inclemenze del Sole e degl'Inverni. Nei deserti dell'Ovest rimangono lacerate Rovine della Mappa, abitate da Animali e Mendichi; in tutto il Paese non c'è altra reliquia delle Discipline Geografiche²⁹¹.

La mappa virtuale interattiva è forse una forma di iper-realtà, di simulacro perfettamente aderente al modello originale, ma capace di sopravvivere come mondo al di fuori del mondo. Un modello di mappa non più necessariamente indessicale, potenzialmente in grado di generare un universo a sé stante: “È un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell'antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i modelli che ci generano²⁹²”. Se il mondo può finalmente trovare un suo doppio nelle mappe della rete, anche l'individuo è sempre più votato a mapparsi in modo costante, attraverso i sensori, le tecnologie per il *quantified self*, i social media, le applicazioni. Il progetto artistico *Your life, uploaded* di Gordon Bell²⁹³ testava come le tecnologie possano preservare una memoria completa delle nostre azioni e dei nostri comportamenti, mappando la nostra esistenza in scala 1:1. Quello che nel 1998 sembrava un esperimento dell'assurdo è oggi quanto accade a tutti gli utenti di internet i cui dati navigazione (certo una navigazione meno epica di quella dell'antica Grecia) sono registrati in modo automatico e possono generare mappature real-time degli spostamenti individuali.

²⁹⁰ *ibid.*

²⁹¹ Jorge Luis Borges, *Del rigore della scienza* in *Storia universale dell'infamia*, Milano, Il saggiatore, 1961.

²⁹² Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

²⁹³ Gordon Bell, Jim Gemmel, *Your life, uploaded*, New York, Plume, 2010

5.1.2 L'atlante come dispositivo di racconto

La forma-atlante nasce come raccolta di carte geografiche e illustrazioni, uno strumento necessario nel momento in cui una sola carta, la *mappae mundi*, non era più sufficiente a restituire tutte le informazioni conosciute con un livello di dettaglio utile o soddisfacente per i diversi scopi di viaggiatori, esploratori e uomini di scienza. Una raccolta di mappe risultava dunque un compendio più significativo di quella che era la conoscenza sul mondo fino a lì raccolta.

Il *Theatrum Orbis Terrarum*²⁹⁴, redatto nel 1570 da Abramo Ortelio, è considerato il primo atlante geografico compiuto della storia e connota fin da subito, nella definizione “theatrum”, questo dispositivo come una rappresentazione (per opera di un autore). A introdurre il termine “atlante” fu lo stesso Mercatore che qualche anno dopo revisionò l’opera di Ortelio nella raccolta pubblicata postuma *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*²⁹⁵. Questa conteneva 107 mappe, alcune poesie in latino e un testo in prosa sul creato; fu, dal punto di vista commerciale, un fallimento²⁹⁶. Forme di atlante inconsapevoli e *grassroots* ebbero in realtà una grande diffusione in epoca Cinquecentesca a Venezia. Qui gli acquirenti dei negozi di carte geografiche erano invitati a creare il proprio atlante personalizzato, scegliendo le mappe più utili o recenti ed escludendo quelle che non erano di loro interesse. L’atlante, dispositivo di visualizzazione scientifico e organico, sembra prestarsi, fin dalle sue origini a interpretazioni soggettive ed esclusive. Consegnando organicità alle singole carte, dando loro un ordine, creando connessioni logiche e sequenze, l’atlante amplifica le potenzialità multidisciplinari e narrative delle mappe, diventando uno strumento utile al racconto non solo geografico.

²⁹⁴ Abramo Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Auctoris aere et cura impressum absolutumque apud Aegid. Copenium Diesth, Antverpiae 1570.

²⁹⁵ Gerardo Mercator, *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Dusseldorf, 1595. L’edizione completa delle tre parti esce postuma a Duisburg a cura del figlio con il titolo completo stabilito da Mercatore stesso, mentre la prima edizione contenente solo la prima parte è del 1585.

²⁹⁶ Garfield, *Sulle mappe*

Assistiamo in questi ultimi anni a un proliferare inesauribile di atlanti altri da quelli geografici. Se storicamente l'atlante è stato, al di fuori della geografia, strumento utile per disporre del sapere anatomico, botanico, linguistico o astronomico – di quelle discipline, insomma, in cui le tavole illustrate sono strumento di ricerca - sono oggi facilmente reperibili atlanti delle emozioni umane, dei colori, di zoologia poetica, di zoologia *profetica*, dell'energia tascabile, dei luoghi inaspettati, delle nuvole, dell'invisibile, della birra, dei pregiudizi, della riflessologia plantare, delle razze bovine autoctone²⁹⁷. Il formato dell'atlante si presta ottimamente a una narrazione post-moderna che favorisce il frammento, il micro-racconto all'interno di una cornice sinottica e asincrona. L'atlante permette una fruizione libera e fornisce un quadro di riferimento esaustivo. Permette di moltiplicare i piani del racconto e si nutre di meta-narrazioni:

tutti gli atlanti rappresentano le idee geografiche sia nello spazio convenzionale della carta geografica, il disegno delle singole carte di un atlante, sia nel 'metaspazio' strutturale del libro stesso, lo spazio racchiuso nell'esperienza dello sfogliare un atlante e mettere a confronto una con l'altra le sue carte [...]. Nel metaspazio della struttura dell'atlante il territorio politico viene manipolato almeno in tre modi: nella definizione delle unità cartografiche (le parti di territorio ritratte da ogni foglio); nella composizione dell'atlante (quali e quante mappe devono essere incluse) e nell'ordinamento delle mappe²⁹⁸.

Un modello fondamentale che ha dimostrato le potenzialità di questo dispositivo come strumento di conoscenza è rappresentato dal *Bilderatlas Mnemosyne*, l'opera incompiuta di Aby Warburg che costituisce una forma paradigmatica di appropriazione e rifunzionalizzazione dell'atlante. Questo atlante figurativo raccoglie all'interno di tavole lignee fotografie di materiali eterogenei – opere d'arte, carte da gioco, francobolli, ritagli di giornale etc. – atte a raccontare la permanenza e

²⁹⁷ L'elenco fa riferimento a testi reali pubblicati nell'ultimo decennio dalle principali case editrici internazionali.

²⁹⁸ J.R. Akerman, *The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases*, in «Imago Mundi», n. 47, 1995, p. 139 e p. 146.

migrazione delle figure dell'antichità classica. Le porzioni fotografiche sono selezionate e disposte dall'autore attraverso un lavoro fisico di *découpage, montage, collage e assemblage*, termini che si possono associare oggi al lessico dei centri per il Fai da te. L'atlante DIY vuole consegnare la parola all'immagine, dando in mano al fruitore un puzzle intricato all'interno del quale ricercare percorsi tematici e di senso. In questo marchingegno le pause e le fratture hanno un significato al pari dei "pieni" e permettono le transizioni tematiche:

così funziona "l'iconologia dell'intervallo" di cui parlava Warburg. L'Atlante stesso, con i suoi mutevoli intervalli, propone con una forza "sovversiva" una riconfigurazione perpetua di una coscienza mobile: invita l'osservatore/lettore stesso a fare nuove associazioni, a modificare continuamente il tracciato delle immagini²⁹⁹.

L'obiettivo è quello di suggerire in modo automatico e sinottico il percorso storico e le stratificazioni di senso, determinando come l'arte costituisca una forza soggettiva e oggettiva fondamentale per l'evoluzione del mondo occidentale. L'atlante ha anche una funzione specificamente cartografica suggerendo come i percorsi delle immagini mutano in base alla geografia dei luoghi. Così riconfigurato, diventa un dinamico "spazio del pensiero"³⁰⁰.

L'atlante risulta allora dispositivo contemporaneo, capace di tracciare percorsi narrativi. Per Michele Cometa "ogni futura idea di nessi tra letterature e dispositivi della visione" – e qui dell'ascolto - deve servirsi di un "modello di esposizione peculiare"³⁰¹ ove i media possono convivere. L'archivio e l'atlante si prestano a questa coabitazione e traggono anzi da questa la loro forza, scardinando il

²⁹⁹ Francesca Balsamo, *L'atlante di Aby Warburg fra generazione e morte*, 2018, Laboratorio Archeologia Filosofica <https://www.archeologiafilosofica.it/atlante-di-aby-warburg-fra-generazione-e-morte>, u.c. 16 dicembre 2019.

³⁰⁰ Aby Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas* [1929], nuova ed. critica e tr. it. di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

³⁰¹ Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

continuum della cronologia, ma non per questo cedendo al disordine e all'atomizzazione pura:

l'atlante è un dispositivo della visione esso stesso, una forma di display che organizza materiali, visivi e testuali, in una narrazione con più vie di accesso e di uscita³⁰².

Sempre mutuando le categorie di Cometa, l'atlante che si intende qui utilizzare si muove sulle direttive di “intensificazione”, laddove i media visuali e acustici si combinano aumentando le potenzialità e i rischi e “rifunzionalizzazione”, ovvero un uso improprio del dispositivo che, qui nato come silenzioso, diventa udibile e si apre a nuove vie. I contenuti dell'atlante che esulano dalla mappa stessa non sono qui descrittivi della mappa, ma sono iscritti in questa, al fine di raccontare, insieme alla mappa lo spazio, il territorio, il luogo.

5.2 Cartografie acustiche: le forme del soundmapping

La relazione tra cartografia e suono può sembrare non così lineare e coerente, soprattutto nel momento in cui si vuole intendere il suono come iscritto nella mappa e non come descritto da questa. La notazione musicale – dal pentagramma alle tablature³⁰³, alle partiture informali – risulta già, in effetti, in alcune sue parti e soprattutto nelle esperienze più contemporanee, una mappa utile a orientarsi sullo strumento musicale, secondo un codice e un sistema simbolico condiviso. La cartografia tradizionale è però certamente il frutto dell'adozione di un paradigma retinico³⁰⁴. Ortelio nella lettera dedicatoria del *Theatrum* definì la geografia “occhio della storia” e intese la mappa come *speculum*, materiale riflettente capace di mostrare il mondo, invece di raccontarlo oralmente o metterlo per iscritto.

³⁰² *ibid.*

³⁰³ Un sistema di trascrizione musicale per chitarra e strumenti a corda, che si basa su una rappresentazione simbolica della tastiera dello strumento.

³⁰⁴ Cfr. Cap.I

Nonostante si tratti dunque di un dispositivo della visione, grazie allo sviluppo tecnologico e a un interesse rinnovato per la relazione suono-spazio, le mappe hanno a un certo punto integrato il livello sonoro a quello visuale. Un'idea concreta di sound map è strettamente legata alla nascita degli studi sul paesaggio sonoro e riguarda quelle pratiche di esplorazione geografica che includono, appunto, il suono come strumento di rappresentazione di un luogo specifico. Le modalità con cui si innesca questa relazione sono differenti; nell'accezione comune del termine "sound map" ci si riferisce a mappe digitali interattive *web-based* che attraverso l'uso di marcatori attivabili dall'utente permettono l'ascolto di registrazioni e suoni. Si tratta, insomma, di ampi archivi acustici di cui è possibile localizzare il singolo documento. Sono presenti sulla rete centinaia di esempi di mappe di questo tipo; alcuni progetti sono attivi e aggiornati in modo continuo, altri risultano abbandonati. Come riportato dall'elenco posto in fondo al paragrafo, esistono mappe che riguardano la singola città (*Montreal Sound Map*, *Venezia Soundmap* etc.) specifiche regioni (*Basque Country Sound Map* etc.) o l'intero globo (*Aporee*, *Cities and Memory* etc.). Spesso sono archivi collettivi, realizzati in modo collaborativo da professionisti, talvolta si tratta di piattaforme aperte cui l'utente può contribuire in modo spontaneo rispettando alcuni criteri (qualità della registrazione audio, durata etc.). La mappa non è più dunque l'opera di un singolo cartografo, ma uno strumento di condivisione spesso basato su un modello visuale comune (le mappe di Google Maps o di altri servizi, proprietari o aperti). Le critiche poste a queste forme di mappature sonore sono multiple; per quanto il valore archivistico e documentale è sicuramente valido e significativo, ci si domanda se realmente queste formulazioni possano stimolare una percezione acustica attiva dell'ambiente o se possano risultare coinvolgenti ed informative per gli utenti³⁰⁵.

Le mappe sonore basate su questo modello sono strettamente connesse alla pratica del *field recording*. Per *field recording* si intende qualsiasi registrazione effettuata al di fuori dello studio di registrazione, con microfoni e tecnologie

³⁰⁵ John Kannenberg, *Sound Maps in the 21st Century: Where Do We Go From Here?*, Phonomnesis, 2016, <https://phonomnesis.wordpress.com/2016/12/05/sound-maps-in-the-21st-century-where-do-we-go-from-here/> u.c. 20 dicembre 2019.

portatili. Più comunemente, con il termine *field recording* o fonografia, ci si riferisce alla registrazione di suoni naturali o ambientali. RegISTRAZIONI di questo tipo sono state fondamentali nello sviluppo della musica concreta, elettronica e sperimentale; sono oggi molto utilizzate anche nell'ambito della musica pop. Al di fuori del discorso propriamente musicale, l'uso di questa pratica come strumento a servizio dell'etnomusicologia e del sound design in ambito audiovisivo ha promosso lo sviluppo di tecniche e tecnologie sempre più sofisticate da un lato e accessibili dall'altro. Se infatti oggi chiunque possiede degli strumenti potenzialmente utili a registrare suoni ambientali (qualsiasi smartphone è capace di ciò), amatori e professionisti sono sempre più interessati alla scelta e allo sviluppo dei microfoni e degli strumenti migliori per ottenere registrazioni ad alta fedeltà, influenzando di fatto la pratica stessa e orientandola al dibattito tecnologico. Negli ultimi anni l'interesse dei *field recordists* si è mosso in modo specifico verso la registrazioni di suoni non udibili dall'orecchio umano, ad esempio suoni subacquei o ultrasuoni. Parallelamente, tecnologie di registrazione binaurale o a 360° permettono di ricreare situazioni d'ascolto molto simili a quelle nel contesto originale, risultando particolarmente adatte per la realizzazione di esperienze immersive nel cinema, nell'arte, nel gaming, nella realtà virtuale in genere.

Se il modello di "cartofonia" più diffuso è quello che vede il suono aggrappato alla mappa virtuale, esistono tuttavia altre forme di *sound mapping* che invertono le posizioni di carta e suono o le sovrappongono. Un modello di mappatura basata sul suono ha la forma di file audio lineari, che utilizzano il suono stesso come mappa: *A sound map of the Hudson river*³⁰⁶ di Annea Lockwood è un brano della durata di circa 70 minuti che raccoglie le registrazioni del fiume Hudson effettuate lungo 15 punti di ascolto, dalla sorgente fino all'oceano, e interviste agli abitanti dei luoghi registrati. La Lockwood ha applicato questo format anche al Danubio, tracciando una simile mappa acustica priva di supporto visuale. Opere di natura installativa permettono di ricreare mappe sonore di un luogo in un luogo altro. È il caso di *Inside the Circle of*

³⁰⁶ Annea Lockwood, *A sound map of the Hudson river*, 1982.

*Fire*³⁰⁷ del field recordist Chris Watson, che ricostruisce in uno spazio museale una sound map della città di Sheffield.

Altre forme di *sound mapping* avvengono sul territorio stesso e si collegano alle pratiche di *sound walking* e *listening walking*. In questo caso la mappa può orientare il cammino, oppure può incidere direttamente il territorio, in un processo simile alle prassi della Land Art. Janet Cardiff utilizza sistemi auricolari e registrazioni binaurali per creare percorsi narrativi nello spazio³⁰⁸. I percorsi *otodate*³⁰⁹ dell'artista contemporaneo Akio Suzuki sono una trasposizione delle *sound map* digitali nel mondo reale. Suzuki traccia sull'asfalto, sulla pietra, sul terreno dei marcatori fisici (l'icona di un cerchio che contiene orecchie e piedi). Questi "punti di ascolto" sono attivati dall'ascoltatore semplicemente ponendocisi sopra e ascoltando il mondo intorno. Lo spazio è così tracciato in modo nuovo e l'ascolto geolocalizzato. Già molto prima della teorizzazione del soundscape e della nascita della Sound Art, Le vie dei canti (Songlines)³¹⁰ degli aborigeni australiani fornivano un esempio pratico di soundmapping: i canti rituali sono contemporaneamente miti della creazione e mappatura del territorio.

Le mappature sonore prendono dunque forme diverse, sia nei termini del supporto, sia in quelli del processo: alcune aderiscono alla dimensione documentale dell'archivio, altre divengono forme di narrazione collettiva, altre riguardano esperienze artistiche individuali. Talune includono la mappa come supporto visuale, altre la sostituiscono con l'immaginazione. La varietà delle esperienze generate negli ultimi anni indica come si tratti di un campo di investigazione sperimentale e vivace non ancora stigmatizzato in un solo modello.

³⁰⁷ Chris Watson, *Inside the Circle of Fire: a Sheffield sound map*, Millenium Gallery, Sheffield, 2013.

³⁰⁸ Janet Cardiff, *A large slow river*, 2000,
https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/largeslow_river.html u.c. 20 dicembre 2019.

³⁰⁹ Akio Suzuki, *Oto-date (sound place)*, 1996-presente.

³¹⁰ Chatwin, *Le vie dei canti*.

Sono qui raccolti alcuni esempi significativi di *sound map* reperibili online:

LINK	DESCRIZIONE
<p>Aporee</p> <p>Link: https://aporee.org/maps/</p>	<p>Il progetto “Aporee” riguarda una mappa sonora collaborativa, aperta a tutti gli utenti. Permette di accedere alle singole registrazioni e di effettuare ricerche secondo diversi criteri di indicizzazione.</p>
<p>Nature Sound Map</p> <p>Link: http://www.naturesoundmap.com/about-the-project/</p>	<p><i>Field recordings</i> effettuati da professionisti sono al centro di questa mappa sonora collaborativa che raccoglie suoni della natura registrati in modo hi-fi.</p>
<p>Cities and Memory</p> <p>Link: https://citiesandmemory.com/</p>	<p>“Cities and Memories” raccoglie composizioni audio realizzate da sound designer sulla base di field recording localizzati. Per ogni marcatore è disponibile una registrazione priva di editing e gli stessi suoni riorganizzati dall’artista che li ha registrati. L’ascoltatore può così ascoltare il singolo luogo come archivio o come racconto.</p>
<p>Soundscape of the Black Hills</p> <p>Link: http://www.smallgauge.org/soundscapeoftheblackhills.html#</p>	<p>Il progetto di Jennifer Heuson propone una mappatura di un’area specifica del South Dakota. Nonostante il funzionamento sia simile a quello delle mappe elencate in precedenza, l’artista utilizza un approccio creativo, esplicitando il processo e scegliendo una specifica estetica nella rappresentazione.</p>
<p>Miastofon</p> <p>Link http://www.subjectivemap.com/miastofon/</p>	<p>“Miastofon” è una <i>sound map</i> interattiva di Gdansk basata esclusivamente sul suono. Attraverso il cursore è possibile attivare paesaggi sonori e orientarsi nello spazio completamente nero dello schermo.</p>
<p>Every Noise</p> <p>Link: http://everynoise.com/</p>	<p>“Every Noise” non è una mappa in cui sono raccolti suoni, ma una articolata mappa dei generi musicali, esplorabile anche in verticale.</p>
<p>Ticino Soinumapa</p>	<p>La mappa sonora curata da SUPSI raccoglie narrazioni acustiche da tutto il Ticino. La mappa permette di</p>

Link: https://ticino.soinumapa.net/	ascoltare, leggere una descrizione e organizzare i <i>markers</i> in base a precisi <i>tag</i> .
Firenze Sound Map Link: http://www.firenzesoundmap.org/default.asp	“Firenze Sound Map” è una mappa sonora interattiva e open source dei suoni della città toscana.
Venezia Soundmap Link: http://www.venicesoundmap.eu/home/	Similarmente alla mappa di Firenze, questo progetto raccoglie suoni provenienti da Venezia.
Otophono Link: https://www.optophono.com/online	“Otophono” è una mappa sonora interattiva di un’isola immaginaria. L’applicazione permette di modificare lo spazio e di interagirvi, rendendolo di fatto reale per l’utente.
Sound map of the islamic call to prayer Link: http://dianachester.com/portfolio/sound-map-of-the-islamic-call-to-prayer	Questa mappa raccoglie il suono dei richiami alla preghiera islamici (<i>adhan</i>) registrati presso moschee di tutto il mondo. L’ <i>adhan</i> è un <i>soundmark</i> molto potente, capace di delineare i confini delle comunità islamiche.

5.3 Transluoghi e atlanti digitali: la piattaforma *Alpiphonia*

Il web come luogo dell’intermedialità raccoglie numerosi esempi di atlanti interattivi, così come molti sono gli strumenti a disposizione per generare in modo semplice collezioni e narrazioni multimediali mutate dal modello dell’atlante. Questi tools si dimostrano innovativi per l’editoria, particolarmente utili nel contesto didattico e di ricerca e diventano strumenti flessibili e intuitivi per i linguaggi artistici contemporanei.

Il progetto per la costruzione di un demo della piattaforma *Alpiphonia*³¹¹ prevedeva la realizzazione di una home page che desse accesso a una mappa interattiva e insieme al materiale multimediale raccolto nella forma di narrazioni. La pagina iniziale offre una scelta duplice: dalla “Mappa” i markers di localizzazione permettono di accedere alle singole “Storie”, le quali sono fruibili anche da una pagina dedicata.

Tali narrazioni comprendono contenuti multimediali eterogenei (audio, video, fotografie, testi) la cui aggregazione ambisce a costituire un racconto del luogo che predilige la dimensione acustica sia nei temi che nella forma. Le Storie sono fruibili in modalità di scorrimento verticale (scroll), costituendo di fatto esempi di *scrollytelling* – un modello di narrazione online che utilizza l’estensione spaziale della storia come elemento narrativo in sé. Il mouse o il trackpad, che normalmente permettono d’altra parte una esplorazione simbolica dello spazio virtuale, sono qui utilizzati per seguire un percorso narrativo. Queste forme di racconto sono nate per consentire una fruizione coinvolgente di narrazioni lunghe sul web; il primo esempio di *scrollytelling*, diventato una sorta di modello per questo tipo di prodotti digitali, è *Snowfall*, un reportage di John Branch sulla grande valanga avvenuta sulle Cascade Mountains (Washington) nel 2012, pubblicato da New York Times nella forma di un lungo articolo corredato da brevi video-interviste, immagini, mappe virtuali³¹². Il media è qui insomma in parte il messaggio, e la storia, che dal luogo è partita, diventa a sua volta un luogo da esplorare. Il modello, nato per il giornalismo digitale, si è poi evoluto in varie direzioni – dal business ai linguaggi artistici.

Per progettare la piattaforma *Alpiphonia* si è scelto di procedere inizialmente con una raccolta di *best practice* per quanto riguarda le narrazioni digitali di luoghi geografici basate su mappe interattive e multimedialità, cercando di selezionare successivamente gli strumenti più flessibili, capaci di piegarsi in modo funzionale al messaggio e al focus sugli aspetti acustici. Qui una tabella che riporta dieci tra i più significativi tra i modelli visionati e le buone pratiche più vicine al progetto:

³¹¹ *Alpiphonia* – Atlante soggettivo alpino: www.alpsatlas.me

³¹² John Branch, *Snowfall*, 2012 <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html#/?part=tunnel-creek> u.c. 20 dicembre 2019.

LINK	DESCRIZIONE
<p>This is Bears Ears</p> <p>Link: http://bears ears.patagonia.com /</p>	<p>Prodotta dal brand <i>Patagonia</i>, “Bears Ears” è presentata come un’esperienza multimediale ottimizzata per l’audio e per la <i>virtual reality</i>. Presenta una mappa interattiva minimale, limitata al sito di interesse ovvero l’omonimo monumento nazionale degli Stati Uniti, nello Utah. I <i>markers</i> danno accesso a brevi video, immagini panoramiche e postazioni <i>Street View</i> costruendo una narrazione semplice, elegante e funzionale.</p>
<p>The Hidden Worlds of the National Parks</p> <p>Link: https://artsandculture.withgoogle.com/en-us</p>	<p>Cinque parchi USA sono raccontati attraverso brevi video, foto 360° e animazioni. I racconti sono accessibili da una home page o da una mappa interattiva. Il sito è ospitato da “Google Arts and Culture”. La fruizione non è lineare ed è possibile quindi navigare liberamente tra i vari materiali (tra i quali è anche facile perdersi).</p>
<p>Petra – La città dalle sfumature rosse</p> <p>Link: https://www.google.com/maps/about/behind-the-scenes/streetview/treks/petra/#explore-overview</p>	<p>Questa pagina realizzata attraverso gli strumenti di <i>Google Maps</i> permette di esplorare il sito archeologico di Petra attraverso <i>Street View</i> con l’ausilio di un’audio guida. Punti di interesse disposti nello spazio permettono di accedere a brevi descrizioni e curiosità.</p>
<p>Listen to the World Voyages 2018</p>	<p>In questo innovativo racconto a scorrimento verticale basato sul suono una voce guida introduce immagini a</p>

<p>Link: https://www.nytimes.com/interactive/2018/09/21/magazine/voices-travel-sounds-from-the-world.html</p>	<p>schermo pieno e <i>field recording</i>, dando adito a una sequenza di storie acustiche. I suoni ambientali sono così raccontati dalla voce guida, in un modo molto scientifico che però priva l'ascoltatore della fruizione astratta del suono. Una mappa non interattiva colloca i racconti su un planisfero posto all'inizio dell'esperienza. Le storie sono singolarmente accessibili attraverso un menù laterale.</p>
<p>A Bear's-Eye View of Yellowstone</p> <p>Link: https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/05/yellowstone-national-parks-bears-video/</p>	<p>Mentre una mappa permette di seguire i loro movimenti nello spazio, una narrazione a scorrimento verticale dà accesso a brevi video girati da camere attaccate ai collari di due orsi e due grizzly nel parco di Yellowstone. Interviste audio e testi corredano la narrazione, effettuata da un punto di vista inedito.</p>
<p>If the moon were only pixel</p> <p>http://joshworth.com/dev/pixel-space/pixelspace_solarsystem.html</p>	<p>Lo scorrimento qui è orizzontale e permette di visualizzare una rappresentazione in scala del sistema solare in cui un pixel corrisponde a 3474.8 km (il diametro della luna). Il sito ammette anche una modalità di scorrimento automatico, che procede alla esatta velocità della luce.</p>
<p>Deep Sea</p> <p>Link: https://neal.fun/deep-sea/</p>	<p>In questo esempio di natura più ludica lo scorrimento verticale corrisponde a una discesa negli oceani, alla scoperta degli animali che li abitano. La relazione tra esplorazione virtuale e spazio reale è così diretta e l'esperienza è informativa grazie all'inserimento di nomi e descrizioni.</p>
<p>Lufthansa Dreamscapes</p>	<p>Questo sito commerciale di Lufthansa permette di accedere a storie multimediali legate ad alcune</p>

<p>Link: https://www.lufthansa-dreamscapes.com/it</p>	<p>destinazioni della compagnia area. Le storie contengono informazioni turistiche, infografiche, video, immagini, testi.</p>
<p>Radio Garden</p> <p>Link: https://radio.garden/</p>	<p>Nato nel 2016 su commissione del “Netherlands Institute for Sound and Vision”, il progetto “Radio Garden” raccoglie su una mappa globale 3D tutte 12000 stazioni radio da tutto il mondo. È possibile ascoltare in diretta le singole stazioni navigando attraverso la mappa in modo molto fluido e semplice.</p>
<p>Le grand orchestre des animaux</p> <p>https://www.legrandorchestredesanimaux.com/en</p>	<p>L'applicazione commissionata da “Fondation Cartier” al sound artist Bernie Kraus permette di esplorare alcuni ecosistemi e di esperire il suono della fauna che li abita. L'esperienza di navigazione realizzata dallo studio londinese <i>United Visual Artists (UVA)</i> è sofisticata e innovativa. La voce dell'autore guida l'ascolto, corredato da immagini, animazioni e quiz rivolti all'utente.</p>

Gli esempi qui riportati corrispondono, come già detto, a forme ibride di narrazione, che raccolgono media diversi e li organizzano secondo dei principi sperimentali. Anche nel progetto *Alpiphonia* il suono è utilizzato come vettore di racconto all'interno di una narrazione che include anche altri media e linguaggi. Operazioni di questo tipo raccontano luoghi reali, ma generano luoghi altri, *transluoghi*:

simultaneamente alla scomparsa dell'opposizione soggetto/oggetto, è declinato il paradigma binario in base al quale la narrazione veicolava il tempo, e la descrizione lo spazio. Oggi descrivere significa focalizzare e produrre dei *transluoghi*, ossia produrre una messa-in-forma della realtà che “crea dei mondi, e insieme disfa l'ovvietà di quella forma di costruzione del mondo che pensiamo di conoscere”³¹³.

³¹³ Stefano Calabrese, Giovanni Ragone, *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*, Napoli, Liguori Editore, 2016, p.5.

Ogni forma di racconto, d'altra parte, anche se relativa al reale e anche se costruita attraverso *objects trouvés*, produce di per sé uno scostamento. Se è certo che la mappa non sia il territorio, il medium è in questo caso in parte il messaggio e genera uno spazio nuovo: la mappa digitale è il territorio di un nuovo luogo, speculum deliberatamente distorto di quello reale, visto dalla prospettiva di chi lo racconta. Mutuando la sintesi introdotta dal testo di Calabrese e Ragone, il racconto muta la realtà attraverso diverse operazioni simultanee e inevitabile, inscritte nella sua natura narrativa:

- contestualizza o ri-contestualizza un oggetto, nominandolo e inserendolo in una prospettiva;
- scopre e inventa connessioni all'interno di un processo logico causale;
- esclude o include secondo gli interessi del narratore (è la stessa dinamica di astrazione applicata dai cartografi), risultando dunque una pratica di selezione che esclude molti dati e ne integra altri;
- governa e organizza, creando spazi ulteriori e coerenti, rifunzionalizzando le storie e i dispositivi di narrazione stessi³¹⁴.

Nelle storie proposte all'interno di *Alpiphonia*, il suono è all'origine di questo scostamento poiché, come già detto, l'esplorazione attraverso l'ascolto è sintomo di una intenzionalità e di un desiderio. Il suono risponde a schemi di significazione soggettivi che organizzano il mondo e ne forniscono una delle rappresentazioni possibili. La condivisione di questa rappresentazione non può che rispondere ai criteri qui elencati generando, di fatto, dallo spazio un luogo. Il luogo raccontato è allora il racconto del luogo, amplificazione profonda della traccia sulla mappa. Le storie qui proposte adottano il paradigma del *deep mapping* come base per la costruzione di narrative dello spazio che si dimostrano particolarmente funzionali nell'ambito delle Digital Humanities³¹⁵:

³¹⁴ v. Calabrese, Ragone, op. cit. p. 62.

³¹⁵ Tiffany Earley-Spadoni, *Spatial History, deep mapping and digital storytelling: Archaeology's future imagined through an engagement with the Digital Humanities*. *Journal of Archaeological Science*, 10, 1016.

Maps are more than pieces of paper. They are stories, conversations, lives and songs³¹⁶.

Per garantire però la possibilità di una fruizione libera, *Alpiphonia* funziona anche come archivio. In questo caso la classificazione avviene in base al tipo di media e ai luoghi ed è priva di narrazione. L'utente può accedere a una playlist, a una galleria di foto e a una sequenza di video utilizzando il singolo contenuto senza alcun rapporto causa-effetto. In questo caso i materiali diventano singoli impulsi a disposizione dell'immaginazione del fruitore.

Il demo di *Alpiphonia* è stato realizzato attraverso strumenti di progettazione web gratuiti. La mappa integrata è fornita in questo caso da *Google Maps* che attraverso una "API (Application Programming Interface) Key" gratuita permette la realizzazione di esperienze di geolocalizzazione. La forma di questo atlante è certamente solo una delle molte possibili. I tool di progettazione web permettono oggi una certa flessibilità, anche senza l'utilizzo di codici di programmazione, diventando funzionali a progetti educativi, artistici e di ricerca. Si tratta di strumenti con diversi livelli di complessità, ma utilizzabili da tutti, utili alla creazione di prodotti *grassroots*, dal basso. È questa, d'altra parte, una delle caratteristiche del *deep mapping*.

Deep maps will bring together the amateur and the professional, the artist and the scientist, the official and the unofficial, the national and the local. Deep maps will be unstable, fragile and temporary. They will be a conversation and not a statement³¹⁷.

Durante lo sviluppo della piattaforma, è stato interessante notare come alcuni browser e sistemi operativi (soprattutto per mobile) impediscano l'utilizzo di tracce audio in *autoplay* o la riproduzione automatica di video con audio attivo, poiché

³¹⁶ Andrew Warren citato in Giacomo Rambaldi, *Who owns the Map Legend?*, URISA Journal, n. 17 2005.

³¹⁷ Trevor M. Harris, *Deep Geography-Deep Mapping*, in David J Bodenhamer, John Corrigan, Trevor M Harris, *Deep maps and spatial narratives*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p.39.

ritenuti invasivi e dispendiosi in termini di consumo del traffico dati. Mentre le immagini e i video non hanno dunque limitazioni di sorta, il suono è escluso dall'universo cyber-fisico poiché valutato fastidioso e perché capace di superare lo spazio individuale e raggiungere quello pubblico. Attivare il suono è dunque anche in questo caso una scelta deliberata: il digitale fornisce palpebre alle orecchie e le implementa come chiuse, refrattarie alla sfera acustica, disponibile *on demand*. Il suono connette in questo modo lo spazio virtuale a quello reale, connotando entrambi e dotandoli di significato.

La piattaforma *Alpiphonia* non ha certo la pretesa di costituire un prodotto compiuto. Corrisponde qui a una modalità di presentazione degli esiti di un percorso di ricerca che interroga le basi teoriche del *sound mapping* e le convoglia in una dimostrazione pratica. Quella proposta è solo una delle potenziali applicazioni del suono nella narrazione territoriale attraverso i media. La mappa costituisce l'inizio di un'esplorazione ed è pronta ad arricchirsi di altre storie e aprirsi a sviluppi diversi, nei termini della forma delle narrazioni, dell'inclusione di altri autori, della struttura del sito stesso.

CONCLUSIONI

Gradually, We became aware
Of a hum in the room
An electrical hum in the room
It went mmmmmm

We followed it from corner to corner
We pressed our ears against the walls
We crossed diagonals
And put our hands on the floor
It went mmmmmm

Sometimes it was a murmur
Sometimes it was a pulse
Sometimes it seemed to disappear
But then with a quarter-turn of the head
It would roll around the sofa
A nimbus humming cloud
Mmmmmm

Maybe it's the hum
Of a calm refrigerator
Cooling on the big night
Mmmmmm

Maybe it's the hum
Of our parents' voices
Long ago in a soft light
Long ago in a dimmed light
Mmmmmm

Maybe it's the hum
Of changing opinion
Or a foreign language in prayer
Mmmmmm

Maybe it's the mantra
Of the walls and wiring
Deep breathing in soft air
Mmmmmm.

Paul Simon/Philip Glass, *Changing opinion*³¹⁸

Questa ricerca ha cercato di fornire una risposta a due interrogativi piuttosto ampi, relativi al possibile utilizzo del suono come mezzo per l'esplorazione e la comunicazione di un dato luogo geografico. Si è cercato di rispondere a tali domande di ricerca sperimentando questo strumento in un'area determinata, il territorio delle Alpi Occidentali, i cui spazi talvolta preservano paesaggi sonori ad alta definizione, connotati da un buon rapporto segnale/rumore. Si è qui in realtà cercato di non effettuare una distinzione tra queste due categorie (suono-rumore) e di considerare

³¹⁸ *Changin opinion* è una canzone scritta da Philip Glass e Paul Simon contenuta in "Songs from liquid days", CBS, 1986.

dunque ogni suono come parte dello stesso insieme acustico. In questo senso, si potrebbe dire che il suono si presta potenzialmente all'analisi di territori dallo spettro più o meno complesso e che quindi le pratiche sperimentate potrebbero essere trasferite ad aree dalla maggior urbanizzazione, così come in zone più isolate e deserte. Il suono permette, infatti, una comprensione dello spazio a più livelli. Nell'ambito della sperimentazione qui effettuata, quanto è emerso rispetto alle due funzioni (conoscenza e racconto), è così riassumibile sinteticamente.

Il suono come chiave di accesso a un determinato luogo geografico si dimostra strumento capace di restituire in modo immediato, ovvero non mediato, una forma del luogo e del suo senso. In base agli schemi di senso dell'ascoltatore e alla sua conoscenza pregressa del luogo stesso, questa struttura può contenere significati diversi, ma è sempre informativa rispetto all'ambiente circostante e ne rivela alcuni caratteri in modo profondo. Se coadiuvato da informazioni altre relative alla storia e alla cultura, il suono è capace di riportare in modo tangibile e diretto legami antichi, di avverare il passato nel presente o di evocarlo nostalgicamente; allo stesso tempo permette di registrare i mutamenti della contemporaneità nella forma di dati sensibili. Durante l'esplorazione si è rilevato come la possibilità di ritornare più volte sul campo costituisca un fattore importante, poiché permette di identificare i pattern, ovvero i ritmi e con essi le alterazioni, riconoscibili come segnali. In questo quadro, l'incontro con gli abitanti del luogo è altresì importante poiché permette di individuare i valori emotivi e gli schemi di senso attivati dal suono da chi ne fa una fruizione quotidiana e naturale; in questo caso l'ascoltatore non cerca di isolare gli eventi iper-significativi ma è in grado di valutare il paesaggio sonoro in modo organico, nella sua complessità. Al netto di queste riflessioni, quella dell'ascolto è un'esperienza soggettiva, che non può esulare dalle tensioni individuali, siano esse istintuali o stimulate da un processo.

Se il suono esiste e accade, e in questo solo è autentica espressione di sé, ogni riproposizione implementata attraverso gli strumenti tecnologici o ogni invito ad ascoltare il suono in modo pianificato, è necessariamente un'enunciazione, "irruzione in un determinato luogo della storia". Tale enunciazione, che trasforma la *langue* del flusso continuo dei suoni del mondo in *parole*, può avvenire in molti modi diversi e

costituisce necessariamente un'alterazione più o meno ampia di senso. Il racconto di un luogo attraverso il suono è la costruzione di un altro luogo, sia esso narrativo, reale o digitale. Il *sito web*, vocabolo che già contiene un'idea di spazio e locazione, realizzato nell'ambito di questo progetto è un esempio di questo processo, e ne costituisce una dimostrazione piuttosto estrema poiché rielabora deliberatamente il materiale acustico mescolandolo con altri linguaggi mediali. Anche le operazioni apparentemente più minimali, come per esempio il celebre brano *4'33"* di John Cage, aggiungono uno o più livelli di senso, costituendo di fatto un luogo sonoro altro rispetto al reale.

La narrazione di un luogo attraverso il suono segue oggi alcuni percorsi che intersecano la forma-mappa e la forma-atlante come dispositivo e framework di racconto. Tali strumenti si prestano a un'evoluzione ibrida che coinvolge media e linguaggi diversi e che è applicabile al contesto artistico, come a quello didattico e divulgativo. Inserito in questo schema, il suono permette di accedere a geografie altrimenti non rintracciabili e di difficile rappresentazione. Si configura dunque come uno strumento flessibile al servizio delle pratiche di *deep mapping*, che amplificano la bidimensionalità della carta attraverso un'esplorazione verticale del territorio che è anche deliberatamente frammentata, complessa e induttiva. Se la carta compie un'astrazione in vista di una rappresentazione schematica, il suono ammette la complessità, rispetto a tasselli parziali.

La preparazione al lavoro sul campo è stata inoltre occasione per riconsiderare i concetti che stanno alla base delle pratiche di *sound mapping* e comunicazione territoriale. Gran parte del lavoro di ricerca ha interessato l'esplorazione teorica di questi concetti (paesaggio, luogo, suono, paesaggio sonoro, mappa, atlante) e la loro ridefinizione nella prospettiva del progetto realizzato. L'ascolto profondo deriva oggi ancora dalla consapevolezza di queste idee e del loro sviluppo storico. I numerosi progetti attivi dimostrano che in futuro questo modo del sentire potrebbe avere una maggiore diffusione divenendo così più naturale e meno intellettuale.

La scoperta graduale ed epifanica di un *hum* nella stanza, come nella canzone di Philip Glass e Paul Simon, di un fruscio nel prato di montagna, di un boato nella galleria del treno o di un qualsiasi altro suono nello spazio, può essere rivelatrice di

significati ulteriori che riguardano la natura profonda delle cose che ci circondano. Il suono non fornisce risposte univoche rispetto al loro senso ultimo: può innescare un ricordo o una conoscenza, può essere fruito in modo estetico, avvertito come segnale o recepito come informazione. Attraversare le *foreste di simboli* delle Alpi Occidentali ascoltandone gli echi è servito prima di tutto a questo, a valutare come il suono, materia acustica evanescente e irrequieta, che scompare e torna al silenzio per poi rinascere nuova e diversa, costituisca un luogo del senso, in cui è possibile cercare il senso del luogo.

BIBLIOGRAFIA – PARTE SECONDA

- Akerman, Edward Augustus, *The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases*, in «Imago Mundi», n. 47, 1995.
- Audisio Aldo, Gherzi Andrea, Villa Francesca, *Spartiti delle Alpi*, Torino, Priuli & Verlucca, 2014.
- Augé, Marc, *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- de Balzac, Honoré *Séraphita*, Paris, Edmond Werdet, 1834.
- Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- Bell, Gordon, Gemmel, Jim, *Your life, uploaded*, New York, Plume, 2010.
- Bewes, Diccon, *Slow Train to Switzerland: One Tour, Two Trips, 150 Years - and a World of Change Apart*, Hachette Uk, Nicholas Brealey Pub, 2013.
- Bishop, Elizabeth, *North & South*, Boston, Houghton Mifflin, 1955.
- Blom, Philipp, *Il primo inverno. La piccola era glaciale e l'inizio della modernità europea (1570-1700)*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Bodenhamer, David J Corrigan, John, Harris, Trevor M, *Deep maps and spatial narratives*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.
- Brevini, Franco, *Simboli della montagna*, Bologna, il Mulino, 2017.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990.
- Burnet, Thomas, *The sacred theory, of the Earth*, Londra, Norton, 1684.
- Calabrese, Stefano, Ragone, Giovanni, *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*, Napoli, Liguori Editore, 2016.
- Camanni, Enrico, *Storia delle Alpi*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2017.
- Camanni, Enrico, *Alpi ribelli. Storie di montagna, resistenza e utopia*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- Cary, Max, Warmington, Eric H. , *The ancient explorers*, Londra, Methuen, 1929.
- Cometa, Michele, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

- Cuaz, Marco, *Le Alpi*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Cuaz, Marco, *I rumori del mondo*, Aosta, Le Chateau, 2010.
- De Rossi, Antonio, *La costruzione delle Alpi: immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Roma, Donzelli, 2014.
- De Rossi, Antonio, *La costruzione delle Alpi: il Novecento e il modernismo alpino*, Roma, Donzelli, 2018.
- De Rossi, Antonio, *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Roma, Donzelli, 2018.
- De Saussure, Horcae Bénédicte, *Voyage dans les Alps*, Neuchatel, Fauche, 1779-1796
- Debord, Guy, *Théorie de la dérive*, in *Les Lèvres nues*, n. 9, Bruxelles, 1956.
- Dennis, John, *The critical works*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1943.
- Dutton, John M., *Computer simulation of human behavior*, New York, Wiley, 1926.
- Eugeni, Ruggero, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci, 2010.
- Fedriani, Augusto, *La neve e l'urbanistica*, Genova, ed. Neversport, 1976.
- Giacomoni, Paola, *Il nuovo laboratorio della natura: La montagna e l'immagine del mondo dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, Franco Angeli, 2019.
- von Haller, Albrecht, *Le Alpi*, Verbania, Tararà, 1999.
- Hegel, Georg W. F., *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi*, Como, Ibis, 1990 (trad. di Remo Bodei).
- Hugo, Victor, *In viaggio. Le Alpi [1830]*, Roma, Elliot, 2017.
- Jacobs, Frank, *Strange maps*, New York Avery Pub Group, 2009.
- Kant, Immanuel, *Critica del giudizio (1790)*, traduzione di Alfredo Gargiulo, Bari-Roma, Laterza, 1974.
- Kircher, Athanasius, *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, Amsterdam, Janssonius van Waesberge, 1678.
- Korzybski, Alfred, *Selections from Science and Sanity*, New York, Institute of general semantics, 1958.
- Lane, Chaty, Carlyle, Angus, *In the field: the art of field recording*, London, Uniformbooks, 2011.

- Magnaghi, Alberto, *Il progetto locale: verso la coscienza di luogo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- Mandeville, Robert, *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, London, J. Roberts, 1714.
- Märtin, Ralph P., *Le Alpi nel mondo antico. Da Ötzi al Medioevo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.
- Mercator, Gerardo, *Atlas siue Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Dusseldorf, 1595.
- Meschiari, Matteo, *Disabitare*, Roma, Meltemi, 2018.
- Morrell, Jemima, *Miss Jemima's Swiss journal*, New York, G. Putnam, 1963.
- Neve, Mario Angelo, *La forma-atlante*, in *Polemos-Cartografie*, 2/2018.
- Ortelius, Abramo *Theatrum Orbis Terrarum, Auctoris aere et cura impressum absolutumque apud Aegid. Coppenium Diesth, Antverpiae* 1570.
- O'Shea, Stephen, *Le alpi. Una sensazionale avventura umana*, Milano, Piemme, 2017.
- Plantenga, Bart, *Yodel in Hi-Fi: From Kitsch Folk to Contemporary Electronica*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1764], Paris, Flammarion, 1963
- Ruskin, John, *The Complete Works of John Ruskin in 39 volumes*, London, George Allen, 1903-1912.
- Salsa, Annibale, *Il nuovo viaggio nelle Alpi*, in *Viaggio alle Alpi, alle origini del turismo alpino*, Torino, Museo Naz. della Montagna, 2005.
- Salsa, Annibale, *I paesaggi delle Alpi: Un viaggio nelle terre alte tra filosofia, natura e storia*, Roma, Donzelli, 2019.
- Shelley, Mary, *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo* [1818], Milano, Garzanti, 1991.
- Sibilla, *Una comunità Walser delle Alpi. Strutture tradizionali e processi culturali*, Firenze, Olschki, 1980.
- Stephen, Leslie, *The Playground of Europe*, London, Longmans, 1871.
- Tedeschi, Francesco, *Il Mondo ridisegnato*, Milano, Vita e pensiero, 2011.
- Terray, Lionel, *I conquistatori dell'inutile. Dalle Alpi all'Annapurna*, Milano, Hoepli, 2017.
- Tournier, Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977.

Valery, Paul, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960.

Warburg, Aby, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas* [1929], nuova ed. critica e tr. it. di M. Ghelardi, “La Rivista di Engramma” 138 (settembre/ottobre 2016).

Wedekind, Michael, Ambrosi Claudio, *Alla conquista dell'immaginario*, Treviso, Antilia, 1926.

Weiss, Allen, *The wind and the source: in the shadow of Mont Ventoux*, Albany, State University of New York Press, 2005.

Ringrazio le persone che mi hanno accolta durante le mie piccole esplorazioni alpine, rendendosi disponibili ad aiutarmi nella mia ricerca, facendomi ascoltare il suono della loro voce e dei luoghi che questa abita.

Grazie anche a chi mi ha accompagnata e supportata *in vivo* e *in vitro* in queste perlustrazioni di luoghi e pensieri, credendole in qualche modo curiose o, quantomeno, divertenti.