

DOCUMENTI SONORI

VOCE, SUONO, MUSICA
IN ARCHIVI E RACCOLTE





Direzione Cultura, turismo e commercio
Settore Promozione dei beni librari e archivistici,
editoria ed istituti culturali

Archivi e Biblioteche in Piemonte

5



DOCUMENTI SONORI

VOCE, SUONO, MUSICA IN ARCHIVI E RACCOLTE

a cura di

DIMITRI BRUNETTI – DIEGO ROBOTTI – ELISA SALVALAGGIO



Centro Studi Piemontesi
Ca dë Studi Piemontèis
TORINO 2021

REGIONE PIEMONTE

Assessorato alla Cultura, turismo e commercio

Assessore Vittoria Poggio

Direzione Cultura, turismo e commercio Marzia Baracchino

Settore Promozione dei beni librari e archivistici, editoria

ed istituti culturali Gabriella Serratrice

CENTRO STUDI PIEMONTESI

Presidente Giuseppe Pichetto

Vice Presidente Gustavo Mola di Nomaglio

Direttore Albina Malerba

Direttore della collana editoriale Dimitri Brunetti

© 2021

Regione Piemonte

Centro Studi Piemontesi

Ca dë Studi Piemontèis

Via Ottavio Revel, 15

10121 Torino

Tel. 011/537486 – Fax 011/534777

info@studipiemontesi.it

www.studipiemontesi.it

ISBN 978-88-8262-272-5

Indice

Prefazione pag. 13

BENI SONORI E AMBITI DI RICERCA

Conservare i suoni. I documenti sonori come patrimonio culturale
Diego Robotti - Elisa Salvalaggio » 19

Gli archivi sonori: valore e identità
Dimitri Brunetti » 29

*Alla ricerca delle fonti sonore. L'attività dell'Amministrazione
archivistica per la tutela e la promozione*
Antonella Mulè » 49

La parola al testimone: le fonti orali come documenti storici
Micaela Procaccia » 67

Una tipologia documentaria degli archivi musicali: le fonti sonore
Mauro Tosti Croce » 75

Dalla Discoteca di Stato all'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi
Piero Cavallari - Antonella Fischetti » 85

*I documenti sonori nei servizi informativi nazionali e nei progetti
europei dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane*
Simonetta Buttò » 93

*Più di un milione di suoni e immagini: la migrazione dei dati
dell'ICBSA nel catalogo SBN*
Carla Scognamiglio » 105

*La descrizione dei documenti sonori nella scheda di catalogo BDI –
Beni demotnoantropologici immateriali*
Roberta Tucci » 109

<i>L'archivio sonoro dell'Istituto centrale per il patrimonio immateriale</i>	
Marisa Iori	pag. 119
<i>Le fonti sonore nei musei</i>	
Daniele Jalla	» 125
<i>Le parole degli altri. Note riflessive sulla ricerca antropologica e gli archivi orali</i>	
Pietro Clemente	» 137
<i>L'attività dell'Associazione italiana di storia orale per la conservazione delle fonti orali</i>	
Alessandro Casellato	» 155
<i>Basi di dati dialettali e archivi vocali di lingue locali e minoritarie</i>	
Antonio Romano - Matteo Rivoira - Federica Cugno	
Giovanni Ronco - Valentina De Iacovo	
Valentina Colonna	» 163
<i>L'etnomusicologia e la sedimentazione dell'esperienza sonora negli archivi: suoni, memorie, oggetti al Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri</i>	
Cristina Ghirardini - Guido Raschieri	» 177
<i>L'archivio e la storiografia della popular music: alcune riflessioni metodologiche</i>	
Jacopo Tomatis	» 191
<i>Il valore della fonte sonora per la musicologia</i>	
Serena Sabia	» 199
<i>Politiche della memoria, politiche del suono</i>	
Simone Dotto - Peppino Ortoleva	» 211
<i>La tutela e la conservazione delle fonoteche zoologiche e naturalistiche</i>	
Gianni Pavan - Roberta Righini	» 217
<i>Archivi sonori per l'architettura</i>	
Ida Recchia	» 229
 STRUMENTI TECNICI E SUPPORTI	
<i>Storia della registrazione e dei supporti audio</i>	
Luciano D'Aleo	» 235

<i>La digitalizzazione dei documenti sonori, il restauro e la conservazione del digitale</i>	
Enrico Demaria	pag. 245
<i>Archivi di musica elettroacustica: dalla conservazione all'accesso</i>	
Valentina Burini - Sergio Canazza - Niccolò Pretto	» 265
<i>I formati elettronici per la produzione e la conservazione degli archivi sonori digitali</i>	
Stefano Allegrezza	» 273
<i>Conservazione e condizionamento dei supporti sonori</i>	
Leonardo Borgioli - Marco Erbeti	» 291

ESPERIENZE IN PIEMONTE

<i>Dentro e fuori l'archivio IstoReTo: percorsi di valorizzazione dei documenti sonori</i>	
Barbara Berruti - Andrea D'Arrigo	» 297
<i>I beni sonori al Polo del '900</i>	
Marcella Filippa	» 307
<i>Il CREO (ex CREL – Centro regionale etnografico linguistico)</i>	
Flavio Giaccherio - Emilio Jona	» 317
<i>La Biblioteca civica musicale «Andrea Della Corte»</i>	
Davide Monge	» 329
<i>L'esperienza delle Teche RAI: dalle registrazioni audio al Catalogo multimediale</i>	
Margherita Scanavino	» 331
<i>La collezione di dischi del Museo Nazionale del Cinema: un'esperienza di recupero, catalogazione e promozione della memoria audio-cinematografica</i>	
Silvio Alovisio - Donata Pesenti Campagnoni	» 337
<i>L'Archivio Storico del Teatro Regio</i>	
Simone Solinas	» 343

<i>MITO SettembreMusica</i>	
Laura Tori - Giancarlo Birello - Anna Perin	pag. 349
<i>Il Fondo coralità alpina del CAI e gli spartiti musicali del Museo Nazionale della Montagna</i>	
Alessandra Ravelli	» 355
<i>«Aspettate un momento, aspettate un momento, non avete ancora sentito niente»: il sonoro all'Archivio Nazionale Cinema Impresa</i>	
Elena Testa	» 363
<i>Canti popolari a Torino e in Piemonte: archivi di ricerca / archivi per la ricerca</i>	
Alberto Lovatto	» 369
<i>Il Centro Etnologico Canavesano di Bajo Dora</i>	
Rinaldo Doro	» 375
<i>Gli archivi sonori delle Valli Valdesi</i>	
Dino Tron	» 381
<i>«L'Archivio della mia vita» di Cesare Bermani</i>	
Antonella De Palma	» 391
<i>L'archivio sonoro di Nuto Revelli</i>	
Silvia Giordano	» 397
<i>I Granai della memoria: dal progetto al laboratorio</i>	
Gianpaolo Fassino	» 403
<i>L'Archivio storico della Città di Savigliano e il Centro della memoria</i>	
Silvia Olivero	» 411
<i>Il Centro di documentazione della Camera del lavoro CGIL di Biella</i>	
Simonetta Vella	» 417
<i>MAPPABI - La prima Mappa sonora del Biellese</i>	
Ted Martin Consoli	» 423
<i>Il Laboratorio Benedicta: Centro di documentazione digitale e auditorium multimediale</i>	
Massimo Carcione	» 429

<i>Il fondo di musica jazz «Arno Carnevale» a Valenza</i>	
Riccardo Massola	pag. 435
<i>Arpa Piemonte</i>	
Daniele Grasso	» 443
 ESPERIENZE IN ITALIA	
<i>Le fonti orali tra memoria e memorialistica</i>	
Francesca Nemore	» 453
<i>Dalla conoscenza alla valorizzazione. L'accordo fra la Conferenza episcopale italiana e l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi</i>	
Valerio Pennasso - Gianluca Popolla	
Francesca D'Agnelli	» 469
<i>Gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia</i>	
Walter Brunetto	» 475
<i>Dallo Studio di Fonologia della Rai al progetto ARSC</i>	
Maria Maddalena Novati	» 481
<i>L'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia: gli Archivi sonori</i>	
Agostina Lavagnino	» 489
<i>Voci in fabbrica, voci in archivio: appunti sulle interviste di Duccio Bigazzi</i>	
Sara Zanisi	» 495
<i>L'Archivio Storico Ricordi</i>	
Pierluigi Ledda	» 503
<i>L'Association Valdôtaine Archives Sonores – AVAS</i>	
Albino Impérial	» 509
<i>Il patrimonio sonoro della Fondazione Museo storico del Trentino</i>	
Michele Toss	» 515
<i>La formazione degli archivi audiovisivi della Soprintendenza archivistica per la Toscana</i>	
Giovanni Contini	» 523

<i>L'Archivio Vi. Vo.: una piattaforma per la conservazione e l'accesso alle fonti orali in Toscana</i>	
Maria Francesca Stamuli - Silvia Calamai	
Monica Monachini	pag. 533
<i>L'Istituto Ernesto De Martino: storia e patrimonio sonoro</i>	
Cesare Bermani	» 541
<i>Documentare le trasformazioni culturali. L'esperienza del Circolo Gianni Bosio di Roma e del suo archivio sonoro</i>	
Enrico Grammaroli	» 551
<i>L'Archivio di Radio Radicale</i>	
Guido Mesiti	» 557
<i>Il Centro Nazionale del Libro Parlato dell'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti</i>	
Giacomo Elmi	» 561
<i>La rete degli archivi sonori e le buone pratiche di diffusione degli archivi digitali</i>	
Omerita Ranalli	» 563
<i>La Fondazione Ignazio Buttitta e l'Archivio etnografico siciliano</i>	
Ignazio E. Buttitta	» 569
<i>Gli archivi sonori ISRE. Ricognizioni musicali e proposte per il futuro</i>	
Diego Pani	» 573
Gli autori	» 577

Prefazione

Questo volume prende le mosse dalla volontà di contribuire al consolidamento del rinnovato e diffuso interesse per i documenti sonori di recente manifestatosi in Piemonte e a livello nazionale.

L'opera non cerca di dare risposte conclusive alle questioni di metodo legate al trattamento del suono come risorsa nei differenti campi di indagine. Al contrario, si è domandato a esperti e conservatori di archivi sonori di dare il loro contributo in modo che ognuno potesse illustrare il proprio peculiare approccio. Lo scopo non era di giungere a una sistematizzazione, ma, più modestamente, di fornire uno sguardo complessivo che travalicasse i confini dei singoli ambiti di ricerca, anche al fine di agevolare il raffronto tra le esperienze e individuarne il filo conduttore.

Il documento sonoro, ogni giorno di più, è strumento di indagine in svariati settori della ricerca e della conoscenza; tale consapevolezza ci ha indotto a comprendere interventi che offrissero una panoramica sufficientemente rappresentativa dei "mondi" che si avvalgono di tali fonti. Si è quindi scelto di non limitarsi ai documenti sonori studiati dalle discipline storico-umanistiche, ma di includere anche altri ambiti di ricerca: accanto ai suoni delle voci umane e degli strumenti musicali, trovano posto anche quelli indagati dalle scienze naturali e ambientali. Naturalmente non si è potuto dare spazio a tutti i percorsi, tuttavia si è cercato di offrire la più ampia rappresentazione possibile dei numerosi campi di studio.

Il libro ha una struttura suddivisa in quattro parti che sviluppa un percorso omogeneo affrontando di volta in volta l'identificazione dei beni, gli ambiti di ricerca e gli aspetti tecnici, cui segue un vasto catalogo di esperienze e progetti piemontesi e nazionali.

La prima parte, *Beni sonori e ambiti di ricerca*, è dedicata prevalentemente a questioni istituzionali e metodologiche. I documenti sonori

vengono esaminati sia dal punto di vista delle attività di tutela del Ministero della Cultura, sia da quello della ricerca nei diversi campi disciplinari. A tale proposito, l'accostamento tra differenti approcci intende favorire il confronto fra tematiche comuni, pur senza sminuire la forza e l'importanza delle specifiche tradizioni. Il quadro che se ne trae appare meno difforme di quanto si sarebbe potuto prevedere in partenza: le similitudini risultano evidenti e maggiori delle differenze, pur dando per scontate le diversità tra le terminologie disciplinari e tra le prassi consolidate.

La seconda parte, *Strumenti tecnici e supporti*, offre al lettore – anche non specialista – le conoscenze di base per orientarsi nelle tecniche della registrazione e riproduzione del suono, non trascurando i necessari riferimenti storici. Alcuni interventi affrontano il tema della digitalizzazione dei documenti registrati e della conseguente predisposizione per l'accesso in rete dei medesimi, nonché della conservazione e del restauro dei supporti primari.

Le ultime due parti, *Esperienze in Piemonte* ed *Esperienze in Italia*, accolgono molteplici interventi di istituzioni e associazioni culturali, come pure degli archivi, delle biblioteche e dei musei di enti pubblici, nonché significative raccolte dovute a singoli ricercatori. Ne risulta un ricchissimo mosaico di attività e un patrimonio di documenti sonori di straordinario valore. Naturalmente non è stato possibile accogliere tutte le esperienze esistenti nel nostro Paese, ma i casi qui illustrati, pur nella sintesi che era doveroso richiedere alle decine di autori, sono rappresentativi della ricchezza e della varietà del patrimonio culturale sonoro italiano, che merita senz'altro di essere preservato e valorizzato.

Bisogna infine segnalare che questo libro rispecchia sostanzialmente la situazione nei luoghi e negli istituti com'era prima dell'emergenza sanitaria del 2020 e perciò non hanno potuto trovarvi spazio le iniziative, i (temporanei) cambiamenti, le riorganizzazioni che si sono verificate.

Desideriamo ringraziare le tante istituzioni pubbliche, i soggetti privati, i ricercatori e le molte persone che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume, formato da 65 articoli di 87 autori. Vogliamo esprimere a tutti loro un sincero ringraziamento per il tempo che hanno riservato alla buona riuscita di quest'impresa, lunga e complessa.

Questo libro è dedicato a Eugenio Pintore, un caro amico e dirigente del Settore archivi, biblioteche e istituti culturali della Direzione cultura della Regione Piemonte che ci ha lasciati nell'estate del 2019. Eugenio ha creduto in questo progetto editoriale e lo ha inserito nella sua collana, inaugurata dieci anni fa con un volume sugli archivi delle case editrici, cui hanno fatto seguito quelli sui beni fotografici, sugli archivi d'impresa e sugli archivi delle donne. Abbiamo portato a termine questo progetto anche per onorare il suo lavoro.

i curatori

DIMITRI BRUNETTI

DIEGO ROBOTTI

ELISA SALVALAGGIO

Tutti gli indirizzi web citati sono attivi al 13 gennaio 2021.

Beni sonori e ambiti di ricerca

Conservare i suoni.

I documenti sonori come patrimonio culturale

DIEGO ROBOTTI - ELISA SALVALAGGIO

... di colpo si china sul registratore
lo stacca, strappa via il nastro
lo getta lontano, rimette quello di prima
lo fa scorrere fino al punto che vuole, mette in moto
resta in ascolto guardando verso il pubblico

(Samuel Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*)

Suoni naturali, suoni artificiali

Samuel Beckett è stato il primo a portare sulla scena teatrale, come personaggio, un magnetofono: il vecchio Krapp (che suona come la parola inglese *crap*, sterco), giunto alla fine della sua fallimentare esistenza, ascolta i nastri che trent'anni prima, da artista di belle speranze, aveva registrato come diario intimo. La pièce si conclude con l'incisione, in coda all'ultima bobina, delle ultime, disperate parole di Krapp; poi si sente il nastro girare a lungo, a vuoto.

Nel 1958, quando viene rappresentato a Londra per la prima volta, la scena si svolge in un imprecisato futuro: non avrebbe potuto essere altrimenti poiché in quegli anni il registratore a nastro magnetico è l'ultimo ritrovato della tecnologia.

Sono gli stessi anni Cinquanta, quelli in cui il magnetofono sta entrando come strumento nuovo e indispensabile nelle ricerche delle discipline demo-etno-antropologiche e di quel modo di fare storia che si sarebbe chiamata Storia orale. Trent'anni più tardi Nuto Revelli raccontò che, stanco di trascrivere sul posto le testimonianze dei suoi alpini/contadini, era entrato in un negozio di elettrodomestici di Cuneo dove aveva acquistato un nuovo (e pesantissimo) registratore giapponese. E qualche tempo dopo, per far accettare al testimone la presenza di quell'apparecchiatura, gli spiegò che quella diavoleria

giapponese gli serviva per registrare la loro conversazione, che poi avrebbe comodamente trascritto a casa. “Ma perché” gli chiese un po’ perplesso l’intervistato “Lei capisce il giapponese?”

Si narra che quando i militari americani alla fine della seconda guerra mondiale entrarono nei laboratori dell’AEG tedesca trovando i primi registratori su nastro magnetico si resero immediatamente conto che quelle apparecchiature rappresentavano un salto tecnologico formidabile e, imballato il tutto, se lo portarono negli USA. Trascorsero pochi anni e arrivarono sui mercati i prodotti audio e video brevettati da Ampex e 3M ... e fu così che qualche anno dopo Nuto Revelli poté acquistare in un negozio di frigoriferi di Cuneo, per una cifra relativamente sostenibile, un registratore Hitachi con tracolla. Si diffondeva il registratore, non tanto nel senso di strumento, ma soprattutto di persona che va in giro a registrare voci, musiche e suoni.

Da quel momento in poi la registrazione sonora insieme alla fotografia, alla cinematografia e all’audiovisivo ha pervaso la quotidianità della gente comune. Da una tecnica riservata agli addetti ai lavori, fruibile al grande pubblico soltanto come riproduzione con i dischi in vinile, si è giunti in poco tempo alla registrazione che entrava nelle case e diventava una specie di gioco per tutta la famiglia.

La metafora più usata per evocare l’inafferrabilità di ciò che sentiamo è il vento in cui volano via le parole. I monumenti e i documenti, in fondo, non sono altro che lo strumento che l’uomo ha inventato per contrastare la volatilità degli eventi e l’inaffidabilità della memoria umana, troppo soggettiva e instabile. La registrazione/riproduzione del suono e delle immagini è uno dei cardini su cui si basa la modernità, quella rivoluzione tecnologica che da due secoli sta trasformando la natura umana. Nella galleria degli oggetti che hanno cambiato il mondo il grammofoono e il magnetofono stanno in bella mostra vicino al telefono, alla lampadina, ai motori, alla radio fino alla tv e al computer.

Nel Novecento tutti abbiamo dato per scontata la disponibilità di strumenti di registrazione del suono. Ci siamo abituati, quasi fossero esistiti da sempre, a dispositivi e supporti che sono divenuti ogni giorno più affidabili, maneggevoli e accessibili. Dovunque, nelle abitazioni e nelle auto, al lavoro e nel tempo libero, nelle scuole e nelle università gli strumenti per riprodurre il suono ci circondano

e ci avvolgono. Letteralmente. Il nostro ambiente sonoro non è più fatto solo dai suoni prodotti dalle persone, dagli animali e dalle cose, ma è soprattutto popolato di suoni ri-prodotti. Come le immagini fotografiche o audiovisive si sovrappongono sulla nostra retina e nel nostro cervello, allo stesso modo nelle nostre orecchie i suoni riprodotti si mescolano ai suoni “reali”: mentre sentiamo i vicini di casa che discutono percepiamo anche il telegiornale che stanno guardando e questo ci impedisce di apprezzare una vecchia canzone diffusa dal nostro impianto domestico. Questo esempio – un po’ casereccio – potrebbe essere moltiplicato all’infinito. Sta di fatto che l’ambiente sonoro da cui siamo quotidianamente circondati assomiglia a un sottobosco in cui si fatica a distinguere la provenienza di ogni elemento. Tale mescolanza è ormai irreversibile e allontana sempre più l’uditore, anche il più accorto, dai suoni “primari”.

Il rapporto tra suono e scrittura

Avere le parole dà agli uomini un potere immenso sugli altri viventi e sulle cose. Le parole (da inventare, combinare, ricordare) sono suoni, mezzi di comunicazione orale. Solo di recente, “appena” cinquemila anni fa, alla fine di un lunghissimo percorso di civilizzazione umana. le parole sono state anche scritte: scolpite, incise, annodate in fili colorati, vergate, dipinte... i modi sono stati i più disparati ma sempre, sotto sotto, c’erano le parole con il loro imprescindibile suono. Lo sa bene chi pretende di apprendere una lingua straniera solo sui libri e si scontra, alla prova dei fatti, con l’impossibilità di capire ed esprimersi.

La parola scritta, tuttavia, non è solo una rappresentazione di quella orale, al contrario vive una vita propria: viene letta e pronunciata, a volte alla bell’e meglio, nei contesti più disparati. Le parole scritte fanno vivere alle parole orali una nuova e avventurosa vita, vengono lette e poi ripetute come si sa o si può, capite male e ancor peggio pronunciate, tanto più nel multilinguismo quotidiano in cui viviamo e in cui si è definitivamente rotta, se mai è esistita, la corrispondenza tra parole scritte e parlate.

Scrittura e oralità sono in perpetua osmosi, cercare un punto stabile di equilibrio è illusorio. Meglio impegnarsi a rintracciare i tortuosi

percorsi di proliferazione. Vale però la pena di focalizzare l'attenzione sul valore delle parole nelle rispettive versioni dette e scritte in relazione ad alcuni momenti della vita sociale in cui hanno effetti probatori o contrattuali. Perfino i patti tra contraenti o le volontà di chi esercita il potere non sono mai stati in forma esclusivamente scritta: non lo erano in passato quando la quota di "letterati" era infima rispetto agli "illetterati": infatti al mercato si vendevano armenti anche solo dicendo ad alta voce una formula di rito o si poteva addirittura ricevere l'investitura di un feudo mediante un gesto e delle parole solennemente pronunciate da un signore.

L'esempio forse più famoso di un atto pubblico perfettamente valido sebbene prodotto "a voce" lo si trova nei *Promessi sposi* (cap. VI), quando Renzo e Lucia tentano il matrimonio a sorpresa in base ad una norma approvata dal Concilio di Trento (e riconfermata dal diritto canonico fino all'inizio del Novecento). Lasciamo che sia la stessa Agnese a spiegarla: "Si va dal curato: il punto è di chiapparlo all'improvviso, che non abbia il tempo di scappare. L'uomo dice: signor curato, questa è mia moglie, la donna dice: signor curato, questo è mio marito. Bisogna che il curato senta, che i testimoni sentano; e il matrimonio è bell'e fatto, sacrosanto come se l'avesse fatto il papa". Per chi non fosse tanto fresco di letture manzoniane, don Abbondio, appena sente Renzo pronunciare la formula, per non essere costretto a sentire anche Lucia e ratificare suo malgrado il matrimonio, emette un urlo belluino che sovrasta le timide parole della nubenda.

Agli effetti probatori la voce umana ha una precisa impronta individuale. Questa caratteristica fa sì che un'intercettazione possa diventare l'indizio per un'indagine e anche una prova nel processo penale, più banalmente un'impronta vocale corrisponde – ahimè – ad una firma per sottoscrizione durante una telefonata che propone l'acquisto di una batteria di pentole o il cambio di fornitore di energia elettrica. A parte gli utilizzi legali e commerciali, l'impronta vocale costituisce una insostituibile memoria della persona, con la stessa efficacia della sua immagine fotografica. Lo si può personalmente sperimentare non tanto per i personaggi famosi, che siamo abituati a rivedere in sequenze audiovisive, quanto nel ricordo intimo di parenti e amici: la voce (anche la sola voce) ha uno straordinario potere evocativo della

persona: oltre ad emozionare chi l'ha conosciuta è in grado anche di comunicare il "carattere" della persona anche a chi non ha mai avuto occasione di incontrarla.

Un mondo di suoni

Nella seconda metà del Novecento il salto tecnologico nelle tecniche di registrazione modifica – socialmente e individualmente – il modo di fruire dei prodotti sonori. La disponibilità del registratore a nastro magnetico per usi domestici, professionali e didattici si affianca alle altre tecniche di registrazione, non le elimina. Negli stessi anni arrivano sul mercato i dischi di vinile a 33 giri che possono accogliere su una facciata quasi mezz'ora di musica, tanto da essere conosciuti come Long Playing mentre si diffondono piccoli dischi a 45 giri che offrono una riproduzione meno fedele, ma sono più maneggevoli e si prestano a essere sentiti nei locali pubblici con macchine automatiche a moneta (*juke-box*, ma tutti in Italia li chiamano giù-box, a proposito di parole scritte e pronunciate) o con i mangiadischi portatili. Contemporaneamente la tecnica di registrazione del suono si affina: migliorano i microfoni, ormai sensibili al fruscio di una foglia, le apparecchiature per la riproduzione, le tecniche di manipolazione.

Anche le buone vecchie bobine a nastro magnetico, pur rimanendo il supporto primario per le registrazioni, si commercializzano, riducono le dimensioni e si vestono di un involucro di plastica assumendo l'aspetto più popolare dell'audiocassetta e invadendo così ogni ambito privato e pubblico con una diffusione capillare e massiccia. Quella scatoletta meno grande di un pacchetto di sigarette può contenere fino a 120 minuti di sonoro di buona qualità e si rivela, tra l'altro, tra i supporti meno deperibili nel tempo: tranne quelle messe incautamente a "seccare" sopra i caloriferi o alla luce di una finestra, quasi sempre le cassette consentono di recuperare accettabilmente quanto si è registrato. Per conseguenza si riducono le dimensioni del registratore, finalmente (quasi) tascabile; ma la miniaturizzazione non si arresta, utilizzando prima le videocassette e poi ancora con la tecnica ibrida analogico-digitale DAT (Digital Audio Tape), che ne aumenta la capienza.

Poi arriva il digitale puro. Il suono (così come l'immagine) è rappresentato ed elaborato numericamente, restituito in onde sonore solo quando occorre "parlare" ai nostri (analogici) timpani, ma essendo digitale nativo non può che essere digitalmente conservato. E questa è cronaca dei nostri giorni.

L'incessante innovazione tecnologica ha lasciato dietro di sé, nelle abitazioni private come nelle istituzioni dedite alla conservazione, una confusa stratificazione di supporti e di apparecchi per la riproduzione. Questo accumulo disordinato è sì un problema, ma al tempo stesso una ricchezza. In nessun istituto di conservazione di documenti sonori si trova, prima del riversamento in digitale, un unico tipo di supporto analogico. La stessa confusione si verifica nelle nostre abitazioni. Chi non ha mai sentito in auto un'audiocassetta o un Cd con musiche duplicate dall'LP di un amico? E in fondo ai nostri armadi non si possono forse trovare anche bobine registrate dalla radio o dalla tv? La facilità di produzione e di duplicazione sui medesimi supporti o su supporti diversi ha prodotto una ridda vorticoso di documenti sonori, che tuttavia nel loro insieme costituiscono una formidabile risorsa.

Una delle sequenze video più universalmente viste, quella dell'assassinio di J.F. Kennedy a Dallas, fu girata da un cineamatore con una cinepresa da 8 millimetri. Alla medesima maniera per alcuni eventi musicali, politici, sindacali, sociali disponiamo di plurime registrazioni private eseguite contemporaneamente da "operatori" in posizioni differenti rispetto alla fonte sonora.

Non dimentichiamo che lo stesso interesse "di massa" stavano intanto ottenendo sempre di più anche le registrazioni di ambito naturalistico. Se nel 1972 Walter Bonatti cura, per il settimanale Epoca, un 33 giri dal titolo *Le voci meravigliose della natura*¹ ciò significa che il tema riscuoteva già un forte interesse popolare.

Sarà poi nel 1977, con il testo di R. Murray Schafer *The tuning of the world*², che verrà presentato al mondo il concetto di "paesaggio sonoro".

Un mondo di suoni per diversi universi sonori.

¹ Walter Bonatti *vi fa ascoltare le voci meravigliose della natura*, Milano, Mondadori, 1972 (LP 33 giri).

² RAYMOND MURRAY SCHAFFER, *The tuning of the world*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1977.

Suoni da conservare, suoni da divulgare

Mentre si producevano questi effetti sui costumi delle persone, cambiava anche la modalità di ricerca in vari ambiti. Diverse discipline scientifiche ormai non potevano più prescindere dallo strumento della registrazione. A più riprese gli interventi compresi nel presente volume segnalano che tale “mutazione” si è verificata non solo a valle della registrazione, ma ha modificato tutto il processo, dal progetto alla elaborazione fino al modo di presentare i risultati.

Da quando Nuto Revelli saliva sul monte con il suo nuovissimo apparecchio portatile a tracolla ne è passata di acqua sotto i ponti. Migliaia di ricercatori hanno accumulato registrazioni. Qualcuno era tecnicamente esperto, tutti gli altri imparavano dai primi sbagli. Per diverso tempo c'è stata una comprensibile ritrosia ad abbandonare la scrittura come primario strumento di lavoro; alcuni storici orali, ad esempio, inizialmente consideravano le conversazioni registrate strumenti transitori mentre attribuivano alle trascrizioni (parziali o integrali) il ruolo centrale fra i documenti di ricerca. Le bobine o le audiocassette degli storici orali, ad esempio, non di rado ospitavano diverse interviste, accodate le une alle altre finché c'era spazio sul nastro, come per i rullini fotografici che non si sviluppavano fino a quando non erano terminati. Spesso in quelle registrazioni vi sono momenti di “buio” che corrispondevano più o meno al tempo necessario per cambiare la cassetta; per non parlare dei rumori ambientali, dei mezzi di trasporto, degli sbuffi delle macchine da caffè nei bar, delle voci dei passanti, delle grida dei bambini che giocano e delle madri che li richiamano. La rilevazione sonora non avveniva in stanze silenziose con microfoni ben direzionati e con apparecchi nuovi e tarati a puntino.

Grazie al digitale il rapporto tra documento sonoro e il corrispondente documento scritto e/o fotografico è alquanto migliorato: in ambiente analogico i supporti diversi (bobine, foto e scritti) erano conservati separatamente ed il collegamento tra di essi era affidato a una labile etichetta posta sul contenitore del supporto sonoro; ora il legame tra i diversi file può essere univoco, i file sonori e audiovideo hanno *tag* e *label* e, insomma, non ci si dovrebbe più sbagliare.

Le copie digitali garantiscono agevole conservazione, trattamento, consultazione e divulgazione. Ma se il digitale offre così tanti vantag-

gi, dobbiamo pensare di abbandonare gli originali analogici al loro destino di inarrestabile degrado?

Domanda retorica e risposta scontata, ma qualche riflessione, soprattutto riguardo a questioni molto concrete, si impone.

Innanzitutto conservare i supporti senza conservare anche le macchine per riprodurli è pressoché inutile. Ogni centro di conservazione di documenti sonori dovrebbe poter disporre di un'adeguata dotazione tecnica per il materiale analogico.

Inoltre i supporti, nei loro contenitori originali, sono lo strumento con cui si è lavorato e restituiscono informazioni essenziali: altre tracce sonore, rumori della macchina, errori dell'operatore. Le copie digitali ripulite e restaurate non sostituiscono le registrazioni originali. Se delle opere letterarie ci piace vedere le stesure autografe dell'autore, con correzioni e ripensamenti, perché non prenderci adeguata cura dei supporti originali che documentano la rilevazione, il momento e il contesto sonoro?

I suoni come patrimonio (culturale e ambientale)

Anche in un mondo sommerso da immagini e audiovisivi come quello odierno, i suoni hanno valore in sé. Affermarlo può apparire ovvio, ma occorre essere consapevoli che, anche se inevitabilmente condizionati da un ambiente in cui prevale la comunicazione visiva, restiamo esseri parlanti e udenti.

Il poter disporre di raffinati strumenti di registrazione e riproduzione del suono permette di apprezzare la ricchezza e la complessità dell'ambiente sonoro in cui siamo immersi (perfino quando si tratta di suoni non percepibili dall'orecchio umano) e ci mette in condizione di attingere a un patrimonio di voci e suoni che per la prima volta nella storia dell'umanità è disponibile.

Un patrimonio da considerare con il medesimo atteggiamento che riserviamo ai documenti scritti, alle arti e alle architetture. Pur distinguendo il valore della singola traccia sonora conservata, dobbiamo considerare quello sonoro come patrimonio da curare nel suo complesso, salvaguardare e tramandare.

In questo periodo storico nel quale tante nuove voci riescono finalmente a farsi sentire, anche se lo sforzo è immane, non trascuriamo

quelle del nostro passato. Voci, suoni e musiche, umane, animali e ambientali che costituiscono un patrimonio sonoro di straordinaria ricchezza e varietà, una fonodiversità e sonodiversità, da tutelare.

Per valorizzare il patrimonio sonoro non ci si può accontentare di conservare accuratamente supporti originali e copie digitali, ma si deve raggiungere un pubblico ampio e non specialistico. Questa la sfida da accettare se non si vuole essere relegati in un ruolo ancillare, come corredo ornamentale delle immagini. Ciò non significa che si debba rinunciare all'attività di conservazione e di ricerca, anzi, per completare le schedature e le digitalizzazioni c'è ancora tantissimo lavoro da fare. La divulgazione del patrimonio sonoro è condizione necessaria per attrarre risorse. Se si vuole essere trovati, conosciuti, consultati e pubblicizzati occorre cambiare atteggiamento e mentalità.

Molto è già stato fatto da tutti gli Istituti, le Università, i Centri di conservazione, i singoli ricercatori, le numerose associazioni che hanno uno specifico interesse per le fonti sonore, ma ancora molto resta da fare.

I tempi sono maturi, importanti operazioni a livello internazionale si sono attivate negli ultimi anni in questo senso, come il World Day for Audiovisual Heritage promosso dall'UNESCO il 27 ottobre di ogni anno e l'International Year of sound (2020-2021) coordinato dall'International Commission for Acoustic³; a livello nazionale il gruppo di lavoro per la realizzazione di un Vademecum per il trattamento delle fonti orali⁴.

Attraverso una convergenza di sforzi, anche tra mondi e ambiti disciplinari apparentemente lontani, ma accomunati dall'esigenza di trattare e salvaguardare lo stesso tipo di materiale, si potrà raggiungere questo obiettivo.

Solo così i documenti sonori potranno vedere riconosciuto il ruolo che indubbiamente meritano.

³ Cfr. <https://en.unesco.org/commemorations/worldaudiovisualday>
<https://acustica-ai.it/event/iys2020/>

⁴ Cfr. www.aisoitalia.org/vademecum-per-il-trattamento-delle-fonti-orali/

Gli archivi sonori: valore e identità

DIMITRI BRUNETTI

Viviamo in un mondo colorato di suoni, che qualcuno potrebbe anche dire rumoroso, immersi in un paesaggio in cui ogni luogo è riconoscibile anche dalla sua personale firma sonora.

Forse ci facciamo poco caso perché il suono è parte di noi, è tutt'intorno a noi, ci accompagna in ogni istante nelle voci delle persone care e degli sconosciuti, nella musica che ascoltiamo o che ci raggiunge inaspettata, nel timbro sonoro degli attrezzi che utilizziamo, nei messaggi vocali, nei ritmi e nei rumori della città e della campagna. Il Novecento è un secolo che principalmente si ascolta.

Veniamo più spesso catturati dalle immagini e dai video, anche dalla lettura, ma a ben pensarci i suoni sono così presenti nel mondo che ci circonda che la sola idea del silenzio ci spaventa. Infiniti sono i produttori, altrettanti i fruitori, pochissimi coloro che conservano veramente il suono. In effetti ci sono due difficoltà: la quantità e la molteplicità. È oggettivamente impossibile pensare di conservare tutto, ma è ugualmente irrealizzabile l'idea di preservare almeno ciò che sembra importante o utile: bisogna fare drastiche scelte conservative, comunque il più delle volte rese più semplici dal fatto che per sua natura il suono si disperde e la registrazione è un atto consapevole, limitato e fragile. I suoni, poi, formano un gigantesco mosaico composito dove voci, rumori e melodie si affastellano in un collage meraviglioso ma indomabile.

Però non possiamo lasciarci sopraffare dalle difficoltà ed è compito della comunità professionale preoccuparsi di salvaguardare, conservare, descrivere, studiare e rendere fruibili i suoni. Inizialmente occorre identificare il suono come un bene prezioso, un

bene culturale da preservare. Poi bisogna definire le migliori modalità di registrazione e custodia, con la consapevolezza della fragilità del bene sonoro: se ci si dimentica di una carta in un angolo del solaio per cinquant'anni o più quando la si ritrova lei è lì come la si era lasciata ed è pronta a raccontare di sé, ma se ci viene in mano una vecchia bobina o anche un'audiocassetta difficilmente avremo la tecnologia per leggerla e, solo se siamo molto fortunati, il contenuto sarà ancora disponibile. Il suono una volta tutelato deve essere identificato nel modo più opportuno, studiato come elemento singolo o parte di un ampio contesto fatto di relazioni e storie. Infine è indispensabile dividerlo, renderlo fruibile liberamente, garantirgli lunga vita come elemento fondante del nostro quotidiano.

I. Il riconoscimento di valore

Affermare oggi che il suono è un “bene culturale” che concorre a testimoniare il nostro percorso e ciò che siamo, che racconta la quotidianità e i grandi eventi, che ci accompagna in ogni istante e che quindi è un qualche cosa di cui dobbiamo prenderci cura sembra scontato, ma l'attenzione verso il bene sonoro è piuttosto recente sia nella comunità scientifica, sia sul versante legislativo.

Certo, l'identificazione del bene sonoro si è affermata poco alla volta, in relazione allo sviluppo delle tecnologie che a partire dalla fine dell'Ottocento ne hanno permesso la conservazione. Poi il suo riconoscimento di valore deve tenere conto dello sviluppo del concetto di fonte storiografica e dell'affermarsi della pratica della registrazione di voci, inoltre risente delle maggiori o minori attenzioni che nel corso del tempo gli specialisti e gli appassionati gli hanno riservato. In ogni caso le manifestazioni sonore entrano molto tardi fra i soggetti di interesse del legislatore.

Nel 1928, con regio decreto n. 2223 del 10 agosto, viene istituita in Roma la Discoteca di Stato «allo scopo di raccogliere e

conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani, che in tutti i campi abbiano illustrata la Patria e se ne siano resi benemeriti» (art. 1), che rappresenta il primo atto dello Stato unitario a mostrare interesse alla conservazione del suono, pur limitando la propria attenzione alla voce dei principali personaggi italiani. A dire il vero, qualche tempo prima, tra il 1924 e il 1925, era stata formata quella che poi diventerà la prima collezione della Discoteca di Stato, ossia alcune incisioni realizzate da Rodolfo De Angelis e raccolte sotto il titolo *La Parola dei Grandi* con le voci del Re e di coloro che avevano guidato l'Italia durante la Grande Guerra. Pochi anni dopo, con la legge n. 130/1934, l'attività della Discoteca di Stato viene estesa anche a manifestazioni interessanti la cultura nazionale, scientifica, letteraria e le tradizioni e i costumi del Paese, con particolare riferimento ai canti e ai dialetti di tutte le regioni e le colonie d'Italia, alle interpretazioni "definitive" delle opere principali dei maggiori compositori e poeti viventi e, infine, a «ciò che possa interessare gli studi di glottologia, di zoologia, di fisiologia, di storia, ecc.» (art. 1). Inoltre si dispone a che «tutte le Case editrici fonografiche, italiane o rappresentate in Italia, dovranno inviare alla Discoteca di Stato, in duplice esemplare, copia di tutte le loro pubblicazioni discografiche (corredate delle relative pubblicazioni tipografiche) e cedere a prezzo di costo quelle matrici seconde (madri) prodotte in Italia che la Discoteca ritenesse opportuno acquistare per i suoi fini, restando integro ed esclusivo ogni e qualunque diritto di sfruttamento commerciale alla Casa fonografica edittrice» (art. 2). Nel 1939, con regio decreto legge n. 467 del 2 febbraio, si procede al riordinamento della Discoteca di Stato e all'istituzione di una particolare censura dei nuovi testi originali da incidere sui dischi, andandone inoltre a precisare gli scopi dove, accanto a quelli ormai consolidati, si aggiunge la raccolta della «voce dei grandi cantanti, universalmente noti ed apprezzati».

Tali attenzioni alle attività della Discoteca di Stato non trovano espressione nella legge Bottai I° giugno 1939, n. 1089, e anche forzando l'interpretazione dell'art. I, includendovi le registrazioni sonore fra i «documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio», pare difficile eludere l'indicazione secondo cui sono da escludere dalla disciplina le opere la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

Eppure sono gli anni in cui anche in Italia si sentono i primi echi della *nouvelle histoire*, che rivendica il rinnovamento della storiografia includendo fra gli oggetti della ricerca anche i documenti orali, e già nel 1929 Bloch e Febvre avevano fondato la rivista internazionale «Annales d'histoire économique et sociale». Sarà comunque a partire dalla fine degli anni Cinquanta che in Italia si darà avvio alla “nuova storia” con una profonda riflessione, estendendo il concetto di documento e moltiplicando e diversificando le fonti utilizzate dalla ricerca⁵. Una rivoluzione documentaria secondo cui tutti gli elementi della realtà sono testimonianze per la narrazione delle vicende e la permanenza della memoria, che ha anche contribuito ad ampliare lo sguardo del mondo archivistico verso tipologie documentarie rimaste ai margini. Si consolida proprio in quegli anni Cinquanta la tradizione italiana di storia orale, ad esempio nelle Valli Valdesi dove prosegue la raccolta dei canti valdesi iniziata negli anni Trenta, con l'esperienza di *Cantacronache*⁶, con le registrazioni di Emilio Jona e Sergio Liberovici realizzate a

⁵ CLAUDIO PAVONE, *Prima lezione di storia contemporanea*, cap. 4. *Fonti*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 88-116; STEFANO VITALI, *Abbondanza o scarsità? Le fonti per la storia contemporanea e la loro selezione*, in *Storia d'Italia del secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, a cura di CLAUDIO PAVONE, v. I, Roma, 2006, pp. 21-50 (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Saggi, 86); ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Su fonti e storia contemporanea*, in «Le carte e la storia», VIII, 2002, pp. 5-18.

⁶ Fra gli altri: https://storicamente.org/ferrari_cantacronache e www.lastampa.it/cultura/2012/01/23/news/cantacronache-non-solo-canzonette-1.36507572.

Torino a partire dal 1958 e dedicate alla memoria della esperienza operaia nella città e dall'anno successivo con il lavoro del novarese Cesare Bermanni sulla stregoneria in Abruzzo. Sul finire degli anni Sessanta si possono ricordare le testimonianze raccolte da Nuto Revelli nella provincia di Cuneo e le interviste realizzate a partire dal 1967 da Claudio Dellavalle, Romolo Gobbi e Carla Gobetti in occasione della ricerca sul movimento operaio torinese nella Resistenza.

Neppure nel 1963, con la pubblicazione del dpr n. 1409 relativo all'ordinamento e al personale degli archivi di Stato – ma di fatto riguardante l'intero comparto degli archivi italiani – ci si interessa in modo evidente delle registrazioni sonore, del resto proprio come aveva fatto la precedente analoga disposizione n. 2006/1939.

Nel 1975 la Discoteca di Stato, appena aggregata al nascente Ministero per i beni culturali e ambientali, pubblica il primo inventario nazionale delle tradizioni orali non cantate⁷, che per la verità era stato preceduto nel ventennio precedente da analoghe edizioni regionali.

Limitando la nostra rassegna all'ambito archivistico italiano, pur nella considerazione della molteplicità di forme del bene sonoro e di un interessante panorama internazionale, va certamente ricordato il seminario di Mondovì del febbraio 1984, stimolato dalle esperienze di ricerca emergenti e frutto della collaborazione fra l'Amministrazione archivistica statale, la Discoteca di Stato, l'Istituto per la storia del movimento di liberazione in Italia e alcuni istituti della Resistenza. Il seminario di studi del 1984 dal titolo *Gli archivi per la storia contemporanea* vede fra gli organizzatori anche

⁷ *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti, di fiabe, leggende, storie e aneddoti, indovinelli, proverbi, notizie sui modi tradizionali di espressione e di vita ecc., di cui alle registrazioni sul campo promosse dalla Discoteca di Stato in tutte le regioni italiane negli anni 1968-69 e 1972, a cura di ALBERTO MARIO CIRESE e LILIANA SERAFINI con la collaborazione iniziale di AURORA MILILLO, Ministero dei beni culturali e ambientali, Roma, 1975.*

la Soprintendenza archivistica di Torino e la Regione Piemonte⁸. Guido Quazza, nel suo saluto iniziale ricorda la *Guida* ai patrimoni documentari per la storia del movimento di liberazione, edita solo l'anno precedente, che pur non riservando particolari attenzioni alle fonti sonore, le segnala all'interno dei vari fondi⁹. Inoltre, un'intera sessione del seminario di Mondovì viene dedicata agli *Archivi di nuovo tipo* dove, insieme agli archivi audiovisivi e fotografici e alle banche dati, si approfondiscono con ben sette interventi i temi legati alle fonti orali e agli archivi sonori¹⁰.

Nel 1985 per la prima volta un archivio sonoro viene dichiarato di interesse storico, si tratta dell'archivio etnologico di Dante Priore di Terranuova Bracciolini in provincia di Arezzo. Il secondo sarà quello di Giuseppe Colitti, dichiarato solo nel 1992 dalla Soprintendenza archivistica per la Campania.

Nel 1987 il Ministero pubblica gli atti del convegno di Roma dell'anno precedente dedicato all'intervista come strumento di documentazione, organizzato dalla Discoteca di Stato in collaborazione con la Società per la storia orale¹¹. Nel 1988 la «Rassegna degli archivi di Stato» dedica alle fonti orali un corposo numero monografico che presenta il risultato di alcuni sondaggi effettuati

⁸ *Gli archivi per la storia contemporanea. Organizzazione e fruizione. Atti del Seminario di studi, Mondovì, 23-25 febbraio 1984*, Roma, 1986 (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Saggi, 7).

⁹ *Guida agli archivi della Resistenza*, a cura della Commissione Archivi-Biblioteca dell'Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia, coordinatore GAETANO GRASSI, Roma 1983 (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Strumenti, IC). La *Guida* del 1983 segue di un decennio quella precedente (*Guida agli archivi della Resistenza*, Milano, Insml, 1974) e verrà aggiornata vent'anni dopo con la *Guida agli archivi della Resistenza*, a cura di ANDREA TORRE, in «Rassegna degli archivi di Stato», nuova serie anno II, 2006, n. 1-2, numero monografico.

¹⁰ Interventi di Pietro Clemente, Roberto Rossetti, Daniele Jallà, Mimmo Boninelli, Faustino Dalmazzo, Anna Bravo e Mario Maggiorotti.

¹¹ *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo-antropologia-storia orale. Atti del convegno Roma 5-7 maggio 1986*, Roma, 1987 (Quaderni della Rassegna degli archivi di Stato, 53).

fra le soprintendenze archivistiche, gli istituti storici della Resistenza e gli storici orali, unitamente a contributi riguardanti l'uso delle fonti, la loro archiviazione e conservazione¹². Nel 1992, in un crescendo di attenzioni verso i beni sonori¹³, forse un po' offuscate dai più coinvolgenti beni audiovisivi, si pubblicano gli atti dei seminari di Rimini del 1988 e di Torino del 1989 dedicati alle fonti orali, intese come testimonianza per la storia contemporanea¹⁴, e Claudio Pavone nell'aprire i lavori riminesi dirà: «Un problema di cui si terrà conto nel corso del convegno è quello delle nuove fonti, e in particolare delle fonti orali»¹⁵.

Nel 1992 nasce a Torino il Centro regionale etnografico linguistico per iniziativa di Emilio Jona, Franco Lucà e Michele Luciano Straniero, che si propone di acquisire, tutelare e divulgare il patrimonio di materiali appartenenti alla tradizione popolare regionale, italiana e internazionale.

Nel 1993 l'Ufficio centrale per i beni archivistici pubblica i risultati del primo censimento nazionale degli istituti di conservazione di fonti orali realizzato fra il 1991 e il 1993 dalle soprintendenze archivistiche, presentando la raccolta e l'elaborazione di 132 questionari¹⁶. Nel settembre 1999 viene pubblicato il volume intitolato *Archivi sonori*, e finalmente il centro diventano loro, e non

¹² Da segnalare la folta rappresentanza piemontese con interventi di Franco Castelli, Luisa Passerini e Bruno Mantelli.

¹³ *Le fonti orali*, a cura di PAOLA CARUCCI e GIOVANNI CONTINI, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XLVIII, 1988, 1-2, numero monografico.

¹⁴ *Gli archivi e la memoria del presente. Atti dei seminari di Rimini, 19-21 maggio 1988, e di Torino, 17 e 29 marzo, 4 e 25 maggio 1989*, Roma, 1992 (Pubblicazioni degli archivi di Stato, Saggi, 23). Il seminario di Rimini aveva come titolo *Gli archivi e la memoria del presente*, quelli di Torino *Archivi storici contemporanei. Problemi di ordinamento, descrizione, automazione*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ *Fonti orali. Censimento degli istituti di conservazione*, a cura di GIULIA BARRERA, ALFREDO MARTINI e ANTONELLA MULÉ, Roma, 1999 (Quaderni della Rassegna degli archivi di Stato, 71).

più un soggetto passivo in funzione della ricerca sulla contemporaneità¹⁷. Si tratta degli atti dei seminari di Vercelli, Bologna e Milano svoltisi fra il 1993 e il 1995. Nelle riflessioni conclusive dell'incontro piemontese del 22 gennaio 1993 Pietro Clemente identifica l'appuntamento come una ripresa da una assenza di incontri, come l'avvio di una nuova fase caratterizzata da un dialogo fra storici sonori e archivisti basato sulla constatazione della complessità degli archivi, della differenza fra archivi e raccolte, della diversità della ricerca universitaria e territoriale. In quella stessa occasione Alberto Lovatto presenta i risultati del primo censimento degli archivi sonori in Piemonte, frutto di 92 questionari compilati a fronte di 670 inviati a enti e ricercatori¹⁸.

Nel 1998 la RAI avvia la conversione delle registrazioni storiche su nastro al formato digitale, realizzando la prima versione del Catalogo multimediale delle Teche che ripercorre la produzione dell'azienda a partire dall'Unione radiofonica italiana nata a Torino nel 1924.

Sul finire del 1999 viene approvato il d.lgs. n. 490, *Testo unico in materia di beni culturali*, che finalmente, sulla base della definizione di bene culturale indicata all'art. 148 del d.lgs. n. 122/1998, introduce fra le categorie speciali di bene culturale «le documentazioni di manifestazioni sonore o verbali comunque registrate», benché «la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni». Si tratta di un riconoscimento significativo, perché, anche se da molto tempo i beni sonori (nella più vasta accezione del termine) venivano riconosciuti come beni culturali a pieno titolo, mancava una dichiarazione normativa.

Nel gennaio 2002 Amedeo Benedetti pubblica un proprio censimento nazionale degli archivi sonori, formato inviando schede di censimento e organizzando le risposte. Si tratta di un'iniziativa sle-

¹⁷ *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Roma, 1999 (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Saggi, 53).

¹⁸ *Ibid.*, pp. 70-88.

gata dai normali contesti della ricerca, ma obiettivamente il risultato prodotto è notevole per la numerosità delle rilevazioni (1.081 schede), per la presenza di tutte le regioni e per la facilità di ricerca grazie a indici dettagliati¹⁹.

Il numero del 2003 della rivista dell'ANAI, «Archivi per la storia», è interamente dedicato alla pubblicazione degli interventi e dei materiali del corso di formazione sulle fonti orali svoltosi a Roma nel novembre del 2001. Si tratta di un numero monografico che affronta la maggior parte degli aspetti disciplinari riguardanti il rapporto fra oralità e storia, la conservazione e la descrizione dei materiali, il loro utilizzo per la ricerca²⁰.

Nel dicembre dello stesso 2003 si costituisce a Padova l'Associazione italiana scienze della voce con l'obiettivo di promuovere, nel campo scientifico, tecnico, normativo, industriale, sociale, professionale e didattico, lo studio delle scienze della voce in Italia, valorizzando gli studi di fonetica, l'elaborazione del "segnale voce" e il trattamento automatico del linguaggio²¹.

Il nuovo *Codice del beni culturali*, d.lgs. n. 42/2004 che conferma e amplia la visione inclusiva del testo unico del 1998 alla riorganizzazione del rapporto Stato – Regioni, inserisce fra i beni culturali elencati all'art. 10 «i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio» ed enumera all'art. 11, fra i beni oggetto di specifiche disposizioni di tutela, «le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni». La norma, quindi, pone sullo stesso piano i documenti sonori, audiovisivi, digitali e quelli cartacei.

¹⁹ AMEDEO BENEDETTI, *Gli archivi sonori. Fonoteche, nastrotecniche e biblioteche musicali in Italia*, Genova, Erga, 2002.

²⁰ *Le fonti orali come fonti per la storia del XX secolo. Raccolta, descrizione, conservazione e uso. Corso di formazione Roma 12-15 novembre 2001 (pubblicazione degli interventi e delle lezioni)*, a cura di LUCIA NARDI, LORENZO PEZZICA e SILVIA TRANI, «Archivi per la storia», XVI, 2003, n. 1, numero monografico.

²¹ www.aisv.it.

Sulla scia di un rinnovato interesse da parte della comunità scientifica, nel 2006 si costituisce a Roma, presso la Casa della Memoria e della Storia, l'Associazione Italiana di Storia Orale. L'AIOSO si è fatta promotrice di diversi appuntamenti di riflessione e confronto sulla metodologia e le pratiche di ricerca e conservazione, fra cui il convegno di Torino del 2019 intitolato *Fonti orali: archivi e ri-generazioni*²², di corsi e laboratori di formazione per fornire indicazioni tecniche per la raccolta, l'archiviazione e la catalogazione delle fonti orali e di una scuola annuale sulla storia orale²³. Nel 2015 a Trento l'AIOSO ha presentato il documento con le *Buone pratiche di storia orale* realizzato da un gruppo di lavoro incaricato di stendere delle linee guida che potessero aiutare i ricercatori ad affrontare i nodi deontologici e giuridici legati al trattamento delle fonti orali²⁴. L'Associazione si inserisce in una galassia piuttosto diversificata di archivi e istituti italiani che da tempo si occupano di storia orale, fra questi vanno citati almeno l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia (AESS) di Milano²⁵, la Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) di Roma²⁶, la Fondazione Nuto Revelli

²² DIEGO ROBOTTI, *Fonti orali in Italia: archivi e ri-generazioni*, in «Il mondo degli archivi», 18 novembre 2019, in www.ilmondodegliarchivi.org/component/content/article?id=781:fonti-orali-in-italia-archivi-e-ri-generazioni.

²³ www.aisoitalia.org. Sull'home page compare la definizione della storia orale: «È la registrazione dei ricordi, delle esperienze e delle opinioni delle persone su ciò che hanno vissuto. Significa incontrare persone faccia a faccia, dialogare con loro, ascoltare quel che hanno da dire, riflettere e utilizzare criticamente i loro racconti. Consente di far sentire la voce di individui e gruppi che hanno poco ascolto o che sono ai margini della società. Offre punti di vista originali e spesso sorprendenti sul passato e sul presente, che sovvertono, contraddicono o integrano le narrative dominanti. È un'opportunità per salvare racconti, tradizioni orali, lingue e "arti del dire" che sono in continua trasformazione».

²⁴ www.aisoitalia.org/buone-pratiche/ Il documento è stato revisionato e aggiornato nel 2020.

²⁵ <http://aess.regione.lombardia.it/site/> (dal 1972).

²⁶ www.aamod.it (dal 1979).

di Cuneo²⁷ e la collezione delle interviste in italiano dello USC Shoah Foundation accessibili dal portale *Ti racconto la storia: voci dalla Shoah* a cura dell'Archivio Centrale dello Stato²⁸.

Il 23 marzo 2007 si svolge a Ferrara, al Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, il convegno intitolato *Le memorie della voce*²⁹. Nell'introduzione ai lavori Alberto Ronchi segnala come l'argomento dell'incontro sia di grande attualità, ovvero «come conservare la memoria sonora e audiovisiva di un secolo che ha affidato il tramando della creatività artistica a nuovi e diversi supporti, soggetti ad un rapido deperimento e in taluni casi a rischio di totale scomparsa. (...) L'obiettivo è dunque capire come operare per recuperare questi materiali e restituirne la piena conoscenza»³⁰.

Nel 2008 viene istituito l'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi (con dpr n. 233/2007 e dm 7 ott. 2008), che subentra alla Discoteca di Stato assumendone le competenze, il personale, le risorse finanziarie e strumentali, le attrezzature e il materiale tecnico e documentario. L'ICBSA svolge un compito importante perché documenta, valorizza e conserva il patrimonio sonoro e audiovisivo nazionale, costantemente implementato dal deposito legale previsto dalla legge n. 106/2004.

Anche in Piemonte si è lavorato con passione per la produzione, la salvaguardia e la promozione del patrimonio sonoro con eccellenze riconosciute quali i progetti realizzati da Franco Castelli dell'Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea in Provincia di Alessandria «Carlo Gilardenghi» (Isral) e

²⁷ www.nutorevelli.org (dal 2006).

²⁸ www.shoah.acs.beniculturali.it (ricerca avviata nel 2002).

²⁹ *Conservare il Novecento: le memorie della voce. Convegno Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali 23 marzo 2007*, atti a cura di GIULIANA ZAGRA, AIB, Roma, 2008.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

quelli dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea di Torino «Giorgio Agosti» (Istoreto). Allargando un po' lo sguardo è doveroso ricordare alcune delle iniziative più recenti che stanno caratterizzando la regione come uno dei territori più attenti alla conservazione e alla valorizzazione del bene sonoro e musicale, fra queste il lavoro della biblioteca civica musicale «Andrea Della Corte» e delle Teche RAI, del Teatro Regio e del Museo nazionale del cinema, l'attività del Centro regionale etnografico linguistico e del Comune di Savigliano, la formazione degli archivi sonori di Nuto Revelli e delle Valli Valdesi, le ricerche di Ilario Meandri presso l'Università di Torino e l'apertura del Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, i progetti della Biblioteca nazionale universitaria di Torino sulle raccolte manoscritte di Antonio Vivaldi.

Con la realizzazione a Torino della seconda edizione del seminario nazionale AISO della «Scuola di storia orale» del 2012, l'attività in favore di una maggiore consapevolezza nella gestione dei patrimoni sonori si è intensificata e nell'ultimo decennio sono state molte le iniziative indirizzate al trattamento e alla valorizzazione di questi beni. Nell'ottobre del 2015 si è svolto alla Biblioteca musicale torinese il workshop intitolato *I beni sonori*, organizzato dalla Sezione ANAI Piemonte e Valle d'Aosta, che è all'origine dell'idea di questo libro. Nel 2018 c'è stato l'incontro al Salone internazionale del libro dal titolo *Voci e suoni da non perdere*. Il 26 ottobre dello stesso anno si è svolto il convegno nazionale intitolato *Recordare i suoni* e svoltosi nella sala didattica del Polo del '900. Infine il convegno nazionale del 25 e 26 ottobre 2019 tenutosi a Torino e intitolato *Fonti orali in Italia. Archivi e ri-generazioni*, con l'intento di mettere a confronto diverse generazioni di ricercatori e operatori, ha affrontato il tema delle fonti orali da diversi punti di vista, discutendo di produzione, conservazione, uso e riuso delle fonti, sia sul piano divulgativo che sul piano tecnico-scientifico.

Il progetto più recente e di maggior respiro in ambito piemontese è però certamente il nuovo censimento degli archivi sonori in Piemonte, promosso e coordinato dall'Istoreto in collaborazione con la Soprintendenza archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta, che si proponeva di aggiornare e di ampliare l'ambito dell'indagine della precedente rilevazione del 1993 – di cui si è già fatto cenno – e di quella del 2009 limitata ai soli Istituti per la storia della Resistenza piemontesi. Il nuovo censimento, illustrato per la prima volta in occasione del seminario nazionale *Patrimoni sonori italiani negli archivi, nelle fonoteche, nelle mappe*, organizzato dal Forum per il paesaggio sonoro dell'aprile 2017, e i cui risultati sono stati anticipati da Elisa Salvalaggio in occasione del convegno *Recordare i suoni* dell'autunno 2018, è oggetto dell'intervento di Barbara Beruti e Andrea D'Arrigo in questo stesso volume.

Il 27 ottobre 1980 la 21^a Conferenza generale dell'Unesco ha adottato la *Raccomandazione per la salvaguardia e la conservazione delle immagini in movimento* e da quel momento in quello stesso giorno di ogni anno si celebra la «Giornata mondiale per il patrimonio audiovisivo». Il 27 ottobre offre quindi l'occasione di riflettere sul valore dei documenti sonori, anche in rapporto all'evoluzione tecnologica.

Il 27 ottobre 2020 si è svolto il seminario dal titolo *Non di sola carta. Prendersi cura degli archivi orali* promosso da alcune università e numerosi istituti culturali pubblici e privati, tra i quali ANAI, ICAR, ICBSA, ICCU, ICCD, la Rete degli istituti di storia della Resistenza e dell'età contemporanea. In questa occasione è stata presentata la prima stesura del *Vademecum per il trattamento delle fonti orali*, frutto di un ampio lavoro collettivo, che contiene una sintesi delle indicazioni utili a coloro che lavorano con le fonti orali. Il documento, che si affaccia quando questo libro è in chiusura, certifica, io credo, la vitalità del “mondo dei suoni”, inteso come insieme di istituti pubblici e privati, associazioni, ricercatori, specialisti e appassionati che si occupano della cura e della condivisione dei

documenti sonori, delle raccolte e degli archivi della voce, del suono e della musica.

2. *Miniera, giacimento o granaio della memoria*

Il materiale sonoro è stato al centro di un lungo e articolato percorso di riflessione che lo ha qualificato come bene culturale anche all'interno del quadro normativo. Tale riconoscimento è stato determinato dall'azione di una vasta comunità di specialisti, sostenuta da un sentimento diffuso sul valore delle registrazioni sonore come fonte e testimonianza, che nel corso degli anni ha elaborato particolari tecniche per la raccolta della voce, della musica e dei suoni, inoltre ha definito metodi di indagine atti all'interpretazione dei materiali raccolti. Intorno a questo movimento altri gruppi professionali hanno poi identificato il patrimonio sonoro come bene autonomo, ma anche complementare ad altri, e hanno scelto di utilizzare le registrazioni sonore come fonte.

Proprio sul concetto di fonte pare interessante provare ad applicare categorie di analisi già oggetto di riflessione nel più ampio contesto dei beni archivistici e considerare le raccolte sonore come una miniera o un granaio di informazioni da elaborare e utilizzare soprattutto nella ricerca storica³¹. La miniera³² e il granaio³³ evoca-

³¹ L'idea di questo paragrafo deriva dalla lettura di STEFANO GARDINI, *Utenti e usi dell'archivio: prospettive storiche e profili tipologici dal caso dell'Archivio di Stato di Genova (1883-2016)*, tesi di dottorato di ricerca in scienze librarie e documentarie – XXXII Ciclo, Università degli Studi Sapienza di Roma, 2020, pp. 278-282 della bozza.

³² DARIO TARABORELLI, *Archivi, miniere di storia. Intervista a Marco Mondini*, in «Il mondo degli archivi», 26 ottobre 2018, www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/in-italia/680-archiviminiere-di-storia-intervista-a-marco-mondini nel quale si fa riferimento alla serie televisiva «Archivi miniere di storia», condotta da Marco Mondini, alla scoperta di sette tra gli archivi di Stato più importanti (Bologna, Napoli, Palermo, Roma, Siena, Torino, Venezia) www.raicultura.it/storia/articoli/2019/05/Archivi-miniere-di-storia-df93ea98-b698-4247-b9c7-1bcf1f4f9029.html

³³ La metafora dei «granai di fatti» è di LUCIEN FEBVRE, *A proposito di una forma di storia che non è la nostra*, in *Studi su riforma e rinascimento ed altri scritti su problemi di metodo e di geografia*

no una specifica visione dei materiali e una determinata funzione secondo cui queste raccolte di suoni non sono altro che materie prime da sfruttare per generare altri beni, ossia memorie e fonti da indagare per sviluppare percorsi storici. In entrambi i casi si tratta di risorse per generare altri saperi, ma la connotazione di miniera presuppone che in nessun caso si generino altre “materie prime” che potranno a loro volta portare ulteriori frutti, mentre il granaio evoca un’economia circolare dove i “semi” conservati e utilizzati porteranno ad una nuova generazione uguale o migliore della precedente. Al concetto di miniera si può accostare quello di giacimento³⁴, dove i due termini condividono l’immagine di una risorsa disponibile naturalmente che se sfruttata può generare ricchezza.

Azzardando l’analisi, la miniera e il giacimento richiamano lo sviluppo lineare di una ricerca, di per sé conclusa, che sfrutta direttamente la materia prima per un obiettivo definito. Il granaio, invece, rievoca un approccio più articolato, circolare, appunto, in cui gli elementi si diramano su di un percorso che crea reti e forma nuove generazioni che aumentano il loro portato informativo.

Ecco, questa lettura, pur sapendo bene che potrebbe risultare un po’ audace, ci offre l’occasione per ricordare a quanti individuano negli istituti culturali o altrove preziose raccolte di registrazioni

storica, Torino, Einaudi, 1966, p. 546, ma la citazione è tratta da *Intorno agli archivi e alle istituzioni. Scritti di Claudio Pavone*, a cura di ISABELLA ZANNI ROSIELLO, Roma, 2004, pp. 16, 250, 311 (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Saggi, 84).

³⁴ La metafora del patrimonio culturale come «petrolio d’Italia» è stata introdotta da Marco Pedini, ministro dei beni culturali dal 1976 al 1978, secondo cui il petrolio italiano è formato dai beni culturali, a patto che si sappia valorizzarli e qualificare quanti lavorano per esso. Alla luce di questa metafora, che ha conosciuto grande fortuna, è stata avviata alla metà degli anni Ottanta anche l’operazione «Giacimenti culturali», voluta da Gianni De Michelis, ministro del lavoro dal 1983 al 1987, che prevedeva di realizzare la prima campagna di catalogazione informatica del patrimonio archeologico, archivistico, storico e artistico italiano attraverso il sistema delle concessioni ai privati.

sonore, che ci si trova di fronte al risultato di un progetto di lavoro complesso e meticoloso e non a miniere o giacimenti di materiali grezzi venutesi a formare in modo naturale. Possiamo definire queste raccolte e questi archivi sonori come granai, anzi, proprio come granai di fatti o della storia³⁵, o della memoria³⁶, sui quali certo possiamo operare ricavandone i contenuti informativi, ma rispetto ai quali dobbiamo impegnarci a generare nuova conoscenza da reimmettere in circolazione.

Archivi e raccolte di suoni non sono quindi come miniere da sfruttare senza attenzione alla loro natura e conservazione, ma granai da utilizzare per il lavoro e per creare continuità fra chi ci ha preceduto e chi verrà.

3. *Archivio, raccolta, collezione*

Il documento che restituisce il suono è un oggetto molto comune negli istituti, negli archivi, nelle biblioteche, negli uffici, nella quotidianità. Si tratta di un bene culturale ormai consolidato nella nostra tradizione, riconosciuto dalle norme e utilizzato alla pari di altri nella raccolta di informazioni e nella ricerca. È un documento ben integrato nell'articolato complesso del patrimonio della cultura di cui fa parte e che forma insieme composti con relazioni molteplici.

Fra gli attributi che qualificano gli archivi come soggetti con una propria particolare identità ci sono la naturalezza e l'involon-

³⁵ Il passaggio ai «granai della storia» è di GIAN GIACOMO FISSORE, *I granai della storia: archivi, istituzioni, ricerca*, in *Piccola storia – grande storia. Atti del Convegno di studi storici e archivistici di Alessandria*, a cura di GUIDO RATTI, Alessandria, 1985, pp. 219-228.

³⁶ Il progetto denominato «Granai della memoria», promosso e realizzato dall'Università degli Studi di Scienze Gastronomiche e da Slow Food a partire dal 2012, è un percorso scientifico e didattico che intende salvaguardare i saperi orali e le storie di vita come parte costitutiva del processo evolutivo dell'uomo. Più comunemente il termine viene associato all'idea più generale di conservazione e promozione della memoria collettiva e delle testimonianze personali. Si veda in questo volume il saggio di GIANPAOLO FASSINO, *I Granai della memoria*. www.granaidellamemoria.it

tarietà. Vuol dire che gli archivi si formano e crescono spontaneamente intorno a noi, secondo il naturale scorrere del tempo e delle nostre faccende. Li ritroviamo accanto a noi così, in modo naturale, senza che ci abbiamo pensato troppo, e di sicuro senza che abbiamo preso la decisione consapevole di averli vicini. L'altra qualità che caratterizza un archivio è il vincolo, il concetto secondo cui gli elementi sono collegati in maniera logica e necessaria, ovvero il nesso che lega fra di loro le unità d'archivio, ed esse con il contesto di produzione, che si completano e dialogano vicendevolmente restituendo un'informazione strutturata e una storia dettagliata.

In coerenza con la riflessione storiografica sul concetto di fonte e di testimonianza, anche l'archivistica ha avviato una propria fase di analisi del concetto di archivio estendendo la nozione di documento a qualsiasi rappresentazione e tipologia documentaria, così che negli archivi, caratterizzati dal vincolo e dal contesto, oggi si includono anche le immagini, i suoni, gli audiovisivi, gli oggetti. Si riconosce quindi la natura di archivi a fondi di materiali omogenei non tradizionali (in questo caso si intende come non scritti), ma allo stesso tempo si è ormai consolidata l'idea di un archivio multitipologico, ovvero un archivio composito dove, accanto alla documentazione archivistica di natura tradizionale, trovano posto materiali fotografici, manifesti, disegni, stampe, giornali, registrazioni audio e audiovisive e manufatti strettamente correlati al complesso archivistico³⁷.

I beni sonori possono trovarsi in diverse condizioni, come parte di un processo o appositamente formati. Nel primo caso – che possiamo esemplificare nelle registrazioni delle assemblee degli or-

³⁷ DIMITRI BRUNETTI, *La lente archivistica, per rendere convergenti percorsi catalografici paralleli. Appunti sulla multidisciplinarietà della descrizione*, in «Archivi», a. XI, n. I, 2016, pp. 101-114; Id., *L'archivio multitipologico: definizione, descrizione e identità*, in «La Gazette des archives», n. 249/I, 2018, pp. 39-49; Id., *L'albero e l'edera*, in *Controluce. Spigolature d'archivio*, a cura di LAURA GIAMBASTIANI e ANNANTONIA MARTORANO, Torre del Lago Puccini, Civita Editoriale, 2020, pp. 129-142.

gani pubblici, oppure come il monitoraggio ambientale da parte delle strutture sanitarie o di protezione dell'ambiente – possono certamente essere considerati parti di un archivio o archivio essi stessi, nel secondo caso, invece, le cose si complicano. Richiamando una visione classica della disciplina, quando gli insiemi di documenti sonori sono stati formati consapevolmente, con un piano predeterminato, senza un evidente legame con il produttore e neppure fra gli elementi che costituiscono la raccolta, pur formando nuclei tematici, cronologici o di altro tipo, ci si trova di fronte ad una collezione.

Tuttavia, soprattutto in rapporto alle aggregazioni novecentesche e della contemporaneità, alcune categorie valutative tradizionali talvolta sbiadiscono un poco e si può provare ad immaginare di essere più inclusivi. Quindi, pur riconoscendo la qualifica di collezione a talune raccolte, in altri casi c'è di più di un estemporaneo interesse che porta ad accumulare suoni, voci e musica.

«Si dilata il concetto di archivio» e «le singole testimonianze che li compongono non possono essere assunte come pezzi a sé stanti, ma come elementi e prodotti di un'attività complessa che si svolge su vari piani: dall'acquisizione di una serie di testimonianze alla giustapposizione progressiva di più serie»³⁸. Tali azioni – rileggendo l'«umano e scientifico affaccendarsi come un'opera d'autore»³⁹ – sono certamente consapevoli, nella misura in cui anche in un archivio tradizionale sono coscienti la formazione e l'organizzazione della produzione documentaria. Riconoscendo che il ricercatore, ma anche l'istituto culturale e l'ufficio pubblico, programma, produce, ordina e conserva documentazione sonora per svolgere una funzione che gli è propria, ci si trova in presenza di molte delle qualità che caratterizzano l'archivio distinguendolo da una collezione.

³⁸ GUIDO GENTILE, *Relazione introduttiva*, in *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli...*, cit., p. 13.

³⁹ PIETRO CLEMENTE, *Riflessioni conclusive*, in *ibid.*, p. 64.

Sarei quindi propenso ad estendere l'attribuzione della qualifica di archivio a molti dei fondi sonori di cui si parla in questo volume, che nel rigore disciplinare sarebbero altro, ma che se guardati con maggiore attenzione, sono a tutti gli effetti archivi. E certo non si tratta – vale la pena di precisarlo – di forzare l'assegnazione della qualifica archivistica perché l'*Archivio* è più importante della *Collezione*, ma semplicemente perché è, con buone probabilità, il termine identificativo più corretto.

In relazione alle modalità di produzione, alla forma delle sue parti costitutive e anche agli obiettivi di fruizione, in alcuni casi si potrebbe qualificare l'archivio sonoro con l'attributo *speciale* o *arricchito*, in altri *personale*, sovente *tematico*.

L'*Archivio speciale* è fortemente caratterizzato dalla tipologia dei materiali, dai temi trattati, dall'utenza a cui si rivolge o dalla collocazione temporale. Può essere il caso, ad esempio, dell'archivio di un soggetto pubblico o privato con finalità di ricerca in un determinato settore, istituito per la realizzazione di uno specifico obiettivo, oppure, anche, di un archivio personale caratterizzato da un produttore molto attento agli ambiti di attività.

La particolarità dell'*Archivio arricchito* è definita dal fatto che al nucleo costitutivo vengono aggiunti dal soggetto produttore o conservatore materiali affini e pertinenti, che accrescono il complesso originale determinando quasi la formazione di un centro di documentazione. Si tratta di una particolare forma d'archivio abbastanza frequente, anche se non sempre identificata, dove, accanto ad un archivio normalmente formatosi, il soggetto che ne determina le modalità di crescita o conservazione, raccoglie documentazione e materiali eterogenei da aggiungere a quelli già posseduti o custoditi così da definirne meglio i temi o arricchirne il contenuto. Ad esempio è il caso di coloro fra quelli che hanno partecipato alla Resistenza, o ad un evento straordinario, e che al termine di quel periodo si sono trovate in possesso di documenti riferiti alla pro-

pria persona e all'attività svolta in anni particolari: talvolta gli stessi hanno ritenuto di arricchire i loro archivi con giornali, fotografie, documenti, oggetti e testimonianze sonore riferiti direttamente alle vicende da loro vissute così da incrementare i fondi originali e accrescere il contenuto informativo trasmesso.

Descrivere in modo appropriato gli archivi e le collezioni sonore rappresenta uno degli elementi di maggiore interesse e difficoltà nel lavoro degli operatori, insieme agli aspetti legati alla conservazione e, naturalmente, al loro utilizzo nella ricerca⁴⁰. Nell'intento di garantire l'identificazione del bene e la visibilità nei confronti del pubblico, il dibattito professionale ha portato nel corso degli ultimi decenni alla definizione di standard e regole, nazionali e internazionali, orientandosi verso la specializzazione nei confronti delle diverse tipologie di beni. Non è certo l'occasione per ripercorrere temi complessi che esulano dalle finalità di questo scritto, però occorre rilevare che si è ormai accentuata la divisione fra l'approccio archivistico, quello biblioteconomico e uno di ambito museologico che ha portato a guardare con occhi diversi gli stessi beni sonori, sottolineandone talvolta alcune particolarità e, in differenti contesti, altre, descrivendo in alcuni casi più il supporto che il contenuto e in altri andando molto in profondità nell'analisi delle informazioni registrate. In questo senso, il percorso del Gruppo di lavoro che ha elaborato il *Vademecum per il trattamento delle fonti orali*, di cui si è già detto, propone una linea unitaria per una gestione più omogenea dei beni sonori da parte di ciascun soggetto chiamato a conservarli e valorizzarli.

⁴⁰ Due sole segnalazioni per introdurre i temi della descrizione e della conservazione che qui sono solo accennati: CHIARA KOLLETZER, *Tracciato sonoro: l'approccio archivistico alla descrizione dei documenti sonori*, in «Archivi & Computer», a. XXII, n. 2, 2012, pp. 151-173; SERGIO CANAZZA, GIOVANNI DE POLI, ALVISE VIDOLIN, *La conservazione dei documenti audio: un'innovazione in prospettiva storica*, in «Archivi», a. VI, n. 2, 2011, pp. 7-56.

Alla ricerca delle fonti sonore.
L'attività dell'Amministrazione archivistica
per la tutela e la promozione

ANTONELLA MULÈ

L'invito a presentare questo contributo mi ha dato occasione di riaccostarmi a un tema che avevo abbandonato da anni e proseguendo nella lettura e nella riflessione mi sono resa conto che rispetto al titolo inizialmente previsto – *Alla ricerca degli archivi sonori* – sarebbe stato corretto introdurre una piccola ma significativa modifica, sostituendo «archivi sonori» con «fonti sonore». A fronte infatti di un numero piuttosto esiguo di complessi archivistici in cui i materiali sonori costituiscono la parte preponderante – comunque sempre accompagnati, come è da augurarsi che sia, anche da documentazione cartacea a corredo – ho riscontrato in archivi dei più diversi tipi, sia pubblici che privati, la presenza diffusa di registrazioni sonore che affiancano altre tipologie documentarie non cartacee e testuali, quali in primo luogo le fotografie.

Quando parliamo di documentazione sonora e audiovisiva ci riferiamo a una famiglia di fonti piuttosto numerosa e altrettanto variegata, alla quale sono riconducibili fonti orali, archivi sonori, biografie, storie di vita, testimonianze orali, etnotesti, raccolte di tradizioni orali, ma anche registrazioni di lezioni, conferenze, convegni, congressi di partiti, verbali di sedute di organi collegiali, sessioni parlamentari o udienze di tribunali, e ancora trasmissioni radio e televisive, riprese cinematografiche. La distinzione tra le diverse tipologie che compaiono in questo elenco è spesso tutt'altro che netta; l'elenco stesso è casuale e neppure si propone di essere esaustivo perché alcune incertezze terminologiche, alcune difficoltà nel definire i confini tra le diverse tipologie documentarie rispecchiano la complessità della materia.

Per i supporti si va dai dischi al nastro magnetico alle bobine e, dopo l'introduzione del grande spartiacque della tecnologia digitale, ai CD poi DVD e all'attuale formato MP3. Le principali tecnologie utilizzate sono la microincisione su disco di materiale plastico e la registrazione di sequenze magnetiche su nastro.

La documentazione sonora e audiovisiva è caratterizzata dunque dalla pluralità, sia che si parli degli istituti di conservazione, come delle tipologie documentarie o anche dei supporti.

Un'attenzione precoce

A questi materiali l'Amministrazione archivistica ha riservato un'attenzione precoce che si traduce in due articoli pubblicati nel 1965 e nel 1966 nella «Rassegna degli archivi di Stato». Il primo è la traduzione in italiano di un articolo a firma del direttore onorario della Sezione degli archivi fotografici, fonografici e cinematografici del Bundesarchiv di Coblenza che fornisce un'ampia panoramica dei documenti non scritti (chiamati, a mio parere per un errore di traduzione, le «tradizioni non scritte») presenti negli archivi pubblici in Europa, elencando tra gli altri fotografia, film e registrazione sonora, carta geografica e progetto tecnico⁴¹. Sarebbe interessante sapere se la redazione della «Rassegna degli archivi di Stato» aveva individuato il testo originale in tedesco (pubblicato dove?) e ne aveva commissionato la traduzione o se invece ne aveva richiesto espressamente la stesura all'autore per i lettori italiani, ma la rivista non fornisce alcuna notizia in merito.

Nell'anno successivo la «Rassegna degli archivi di Stato» pubblica un commento alla legge 1369/1965 che aveva disposto l'«introduzione dei registratori nel processo penale»⁴². Nell'arti-

⁴¹ WOLFGANG KOHTE, *Le tradizioni non scritte negli archivi pubblici*, in «Rassegna degli archivi di Stato», XXV (1965), pp. 7-36, p. 10.

⁴² FAUSTO PUSCEDDU, *A proposito dell'introduzione dei registratori nel processo penale*, in «Rassegna degli archivi di Stato», XXVI (1966), pp. 218-224.

colo vengono prese in esame le «possibili implicazioni della novità giuridica con la dottrina archivistica, in particolare in relazione al problema dello scarto degli atti giudiziari»⁴³ e si mette a fuoco il problema della conservazione di tali documenti. L'autore afferma senza incertezze che «le registrazioni dei processi vengono ad assumere natura di documento e possono essere considerate analogamente alla documentazione scritta»⁴⁴.

La scena internazionale

Alcuni anni più tardi il tema si afferma sulla scena internazionale con un'intera sessione dedicata agli archivi audiovisivi del VII Congresso internazionale degli archivi, che si è tenuto nel 1972 a Mosca. Nel titolo del rapporto di apertura sono esplicitamente nominati i documenti fonografici accanto a quelli fotografici e cinematografici e agli archivi audiovisivi⁴⁵, ma non posso dirvi nulla sul contenuto di questo lungo contributo perché nella rivista internazionale degli archivi che ospita gli atti del Congresso il testo è pubblicato nella versione originale in tedesco lingua che purtroppo non comprendo: è probabilmente questo il motivo per cui il contributo è rimasto sostanzialmente ignorato non solo in Italia, ma anche dalla successiva bibliografia in francese e in inglese.

Un successivo Congresso internazionale degli archivi (Londra 1980) ospita una relazione che pone l'accento sulla raccolta di tradizioni orali e illustra i progetti attuati in questo ambito dall'Archivio nazionale del Kenya⁴⁶.

⁴³ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁵ WOLFGANG KOHTE, *Photographische, phonographische, kinematographische dokumente und audiovisuelle archive*, in «Archivum», XXIV (1974), pp. 307-332.

⁴⁶ MAINA KAGOMBE, *Oral History and Archives*, in «Archivum», XXIX (1982), pp. 53-57.

Infine, due indagini di ampio respiro effettuate per conto del Consiglio internazionale degli archivi negli anni 1987 e 1988 rilevano che un'alta percentuale di amministrazioni archivistiche degli Stati aderenti al CIA conserva tra i propri fondi, o comunque esercitazioni di tutela su archivi di registrazioni sonore⁴⁷.

Iniziative in Italia

Entrambe le relazioni erano state preparate in vista del Congresso internazionale degli archivi svoltosi a Parigi nel settembre 1988 sul tema dei "nuovi archivi" e sono state pubblicate con grande tempismo nel febbraio 1989, insieme con lo studio *Archives, Oral History and Oral Tradition*, redatto nel 1986 per l'UNESCO da W. W. Moss e P. C. Mazikana, in un numero monografico che la «Rassegna degli archivi di Stato» ha dedicato alle fonti orali, con l'obiettivo di «raccolgere una prima serie di informazioni sulle fonti esistenti in Italia e, più in generale, sulla percezione della necessità di conservarle e sui metodi di classificazione e ordinamento», inquadrandole nel contesto internazionale⁴⁸. Proprio per dare prime risposte a questa esigenza conoscitiva, l'Amministrazione archivistica aveva lanciato un'indagine per sondare le modalità di conservazione e ordinamento delle registrazioni. Dalle risposte ricevute da una cinquantina di istituti e singoli ricercatori di paesi europei ed extraeuropei traspare una comune preoccupazione per la conservazione del materiale raccolto, ma anche per la diffusa inadeguatezza delle soluzioni adottate⁴⁹.

⁴⁷ PAULE RENÉ BAZIN, *La création et la collecte des nouvelles archives*, in «Rassegna degli archivi di Stato», XLVIII (1988), pp. 14-50; SALIOU MBAYE, *Les archives orales*, *ibid.*, pp. 51-65.

⁴⁸ PAOLA CARUCCI – GIOVANNI CONTINI, *Premessa*, *ibid.*, p. 10.

⁴⁹ LUDOVICA DE COURTEN – ANTONELLA MULÈ, *Questionario diretto agli "storici orali"*, *ibid.*, pp. 66-81. Il questionario è stato inviato a 206 studiosi di storia orale di 15 paesi europei e 7 extraeuropei; le risposte ricevute sono 54, di cui 8 provenienti da istituti,

Contemporaneamente l'Ufficio centrale per i beni archivistici si era anche proposto di effettuare una ricognizione degli istituti di conservazione esistenti in Italia, chiedendone nomi e indirizzi alle Soprintendenze archivistiche. È da notare che questa è la prima volta in cui le Soprintendenze sono sollecitate a esercitare l'azione di vigilanza nei confronti di questa fonti. Le risposte inviate sono quindi in gran parte frutto di una ricerca estemporanea, condotta con maggiore o minore impegno a seconda della disponibilità di ciascun istituto e conclusasi con risultati fortemente differenziati. La forte disparità dei dati raccolti tra una regione e l'altra aveva portato alla decisione di non pubblicare l'elenco dei 132 istituti così individuati ma di tentarne un'analisi tipologica, partendo dall'osservazione che «Ad una prima lettura colpisce la grande varietà di interessi e settori di ricerca nell'ambito dei quali si fa ricorso allo strumento delle fonti orali, sia, di conseguenza, degli enti che tali fonti producono e conservano»⁵⁰.

Ancora una volta quando si prendono in esame queste fonti appare come elemento caratterizzante la pluralità, pluralità degli istituti di conservazione, di tipologie documentarie, di supporti, e anche di soggetti produttori. Altrettanto centrale è la preoccupazione per la loro conservazione.

21 firmate da ricercatori inseriti nell'attività di istituti e 25 firmate da ricercatori che sembrano operare individualmente. Il 90% dei ricercatori interpellati riteneva necessario consegnare a istituti pubblici le interviste registrate, una volta terminata l'utilizzazione, anche se il totale del materiale che sembra giungere effettivamente in possesso di un istituto sembra essere meno della metà di quello registrato. Il 70% degli studiosi sembra essersi posto almeno a livello teorico il problema della degradazione delle registrazioni ma una percentuale molto inferiore ha adottato provvedimenti concreti per limitare il fenomeno. Quasi il 90% dei questionari attesta l'uso costante o saltuario della trascrizione mentre poco più della metà degli studiosi effettua una copia delle registrazioni. Assai empiriche e differenziate appaiono le metodologie applicate dai ricercatori per la classificazione e l'ordinamento delle fonti orali.

⁵⁰ ANTONELLA MULÈ, *Un primo sondaggio delle Soprintendenze archivistiche sugli archivi sonori*, *ibid.*, pp. 82-86.

Tornando al numero della «Rassegna degli archivi di Stato», vi sono pubblicati anche gli atti di una giornata di studio dal titolo «Fonti orali e cultura materiale», organizzata il 9 novembre 1985 dal Comune e dall'Associazione conciatori di Santa Croce sull'Arno, con la collaborazione della Soprintendenza archivistica per la Toscana e della Provincia di Pisa. Quell'incontro «rappresenta il primo esempio di collaborazione tra enti locali e Amministrazione degli archivi di Stato nel campo della ricerca fondata sulle fonti orali», come dichiara Paola Carucci in apertura dei lavori, sottolineando anche l'importanza di «un più costante scambio di vedute con gli storici»⁵¹. Questa citazione mi dà lo spunto per riportare nomi e cognomi di alcuni personaggi e sottolineare il ruolo che hanno svolto nel richiamare l'attenzione degli archivisti italiani sulle fonti orali, a partire proprio dalla realizzazione del numero monografico della rivista, che nasce dalla proficua collaborazione tra l'archivista Paola Carucci e lo storico Giovanni Contini, che riprendono una proposta avanzata da Claudio Pavone in seno al comitato di redazione della «Rassegna degli archivi di Stato», nel 1984. Non credo sia esagerato chiamarli protagonisti di questa vicenda.

Facendo un passo indietro e allargando l'angolo di visuale, l'attenzione rivolta alle fonti sonore si colloca in una prospettiva più ampia, definita fin dai titoli di alcuni incontri di studio, organizzati a partire dal 1984 dall'Amministrazione archivistica in collaborazione con la Discoteca di Stato, l'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia o singoli Istituti storici della Resistenza: «Gli archivi per la storia contemporanea» (Mondovì 1984); «L'intervista strumento di documentazione: giornalismo, antropologia, storia orale» (Roma 1986); «Gli archivi e la memoria del presente» (Rimini 1988 e Torino 1989). Scorrendo il catalogo delle Pubblicazioni degli Archivi di Stato, nelle cui collane

⁵¹ PAOLA CARUCCI, *L'amministrazione archivistica e le fonti orali*, *ibid.*, p. 253.

sono pubblicati gli atti dei tre incontri⁵², questi titoli rappresentano uno stacco rispetto ai volumi precedenti, ci comunicano la sensazione di una svolta che testimonia l'affermarsi di quella mutata sensibilità storiografica che è anche all'origine dell'attenzione per le "nuove fonti", chiamate adesso alla ribalta in conseguenza del crescente interesse per lo studio della storia contemporanea.

In ciascuno dei tre incontri uno spazio di maggiore o minore rilievo è dedicato alle fonti sonore, riguardo alle quali cogliamo alcune significative affermazioni: osserva Daniele Jalla che «al dibattito di questi ultimi anni (...) siamo soprattutto debitori del fatto che alle testimonianze orali si è iniziato a riconoscere lo statuto di fonti e di documenti storici»⁵³ e conclude Pietro Clemente: «non c'è nulla di concettualmente diverso nelle procedure archivistiche che concernono i documenti orali. Il documento orale diventa finalmente un documento come tanti altri»⁵⁴. Riguardo invece alla documentazione sonora prodotta dalla Pubblica amministrazione nello svolgimento della sua attività istituzionale, uno spunto di grande interesse lo offre la relazione della direttrice dell'Archivio di Stato di Torino, Isabella Massabò Ricci, che illustra il censimento di fondi archivistici conservati presso la Pubblica amministrazione realizzato da quell'istituto nella provincia di Torino e annota che «su 42 casi affrontati si è posto in quattro il problema della documentazione registrata su banda magnetica (serie di Questura, serie

⁵² *Gli archivi per la storia contemporanea*, Mondovì, 1984; *L'intervista strumento di documentazione: giornalismo, antropologia, storia orale. Atti del convegno, Roma, 5-7 maggio 1986*, Roma, 1987; *Gli archivi e la memoria del presente, Atti dei seminari di Rimini, 19-21 maggio 1988 e Torino, 17 e 29 marzo, 4 e 25 maggio 1989*, Roma, 1992. A questi si è aggiunto pochi anni dopo *Archivi sonori, Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994) Milano (7 marzo 1995)*, Roma, 1996.

⁵³ DANIELE JALLA, *A proposito di documenti e archivi sonori*, in *Gli archivi per la storia contemporanea*, cit., p. 202.

⁵⁴ PIETRO CLEMENTE, *Voci su banda magnetica: problemi dell'analisi e della conservazione dei documenti orali. Note italiane, ibid.*, p. 190.

URAR, serie di Uffici del Lavoro. Ferrovie dello Stato)» e osserva che dinanzi ad essa: «dobbiamo rilevare non solo una carenza di formazione professionale ma altresì la mancanza di un piano programmatico e di normativa dell'Amministrazione archivistica»⁵⁵.

È importante sottolineare come ben 34 anni fa nei fondi tradizionali della pubblica amministrazione cominciasse ad affiorare la presenza di registrazioni sonore, tanto che gli archivisti avvertono la necessità di intervenire e sollecitano l'Amministrazione archivistica a prendere iniziative al riguardo. In effetti alcuni anni più tardi l'Ufficio centrale per i beni archivistici ha lanciato una iniziativa di respiro nazionale, coinvolgendo le Soprintendenze archivistiche nel censimento degli istituti che conservano fonti orali, i cui risultati sono confluiti in un volume dei Quaderni della Rassegna degli archivi di Stato pubblicato nel 1993⁵⁶. L'indagine, svolta in meno di due anni (avviata nel luglio 1991 con l'obiettivo dichiarato di presentare il volume in occasione dell'VIII convegno internazionale di storia orale, nel febbraio 1993) ha riguardato gli enti capaci di fornire un servizio al pubblico, escludendo quindi i singoli ricercatori. Il focus iniziale era diretto alle «fonti prodotte dagli storici orali per ricerche individuali o collegate a istituti scientifici o culturali... Tuttavia – prosegue Paola Carucci nella prefazione – sono emerse dalle risposte, compilate di massima con attenzione, spiragli di una situazione molto più ricca e articolata di quanto non ci si aspettasse» e il rilevamento si è ampliato fino ad accogliere altre tipologie. Anche questa iniziativa nasce dalla “sinergia” – parola che non mi piace e in genere non uso ma in questo caso mi sembra opportuna – tra storici orali e amministrazione archivistica: Alfredo Martini e Giovanni Contini, sull'onda del buon successo e dell'interesse

⁵⁵ ISABELLA MASSABÒ RICCI, *La documentazione contemporanea negli Archivi di Stato: problemi teorici ed esperienze concrete*, *ibid.*, p. 61.

⁵⁶ *Fonti orali. Censimento degli istituti di conservazione*, a cura di GIULIA BARRERA, ALFREDO MARTINI e ANTONELLA MULÈ, prefazione di PAOLA CARUCCI, Roma 1993.

suscitato dal numero monografico della «Rassegna degli archivi di Stato» sulle fonti orali, sottoposero a Paola Carucci, all'epoca ancora dirigente della Divisione studi e pubblicazioni dell'Ufficio centrale per i beni archivistici, un questionario elaborato nei mesi precedenti da Mimmo Boninelli per disegnare una mappa dei ricercatori italiani che lavorano con le fonti orali. Il questionario così messo a punto è stato distribuito dalle Soprintendenze archivistiche ad oltre 600 enti ed istituti culturali su tutto il territorio nazionale⁵⁷ e ha permesso di individuare 164 istituti che offrono garanzie di conservazione e possibilità di accesso per gli studiosi. Rispetto ai risultati del sondaggio effettuato in preparazione del numero monografico della rivista ricordato sopra, hanno compilato il questionario metà circa degli istituti allora segnalati, con disparità considerevoli – sia in positivo che in negativo – in alcune regioni. In particolare, per gli Istituti della Resistenza abbiamo la possibilità di un confronto con il censimento quasi coevo condotto da Franco Castelli⁵⁸, che registra la presenza di fonti orali in 34 Istituti, mentre le Soprintendenze la rilevano in soli 23.

L'indagine intendeva dare inizio a una consapevole e mirata attività di tutela, conseguenza di una più matura sensibilità nei confronti di fonti fino a quel momento piuttosto trascurate e negli anni immediatamente successivi il dibattito prosegue nel corso di due incontri che vedono ancora protagonisti archivisti di Stato, archivisti degli istituti per la storia della Resistenza e storici orali, per lo più sempre le stesse persone. Tutti avvertono il rischio della perdita di supporti fragili e per loro natura assai deperibili.

⁵⁷ Hanno dichiarato di non possedere fonti orali 105 istituti tra quelli raggiunti con il questionario.

⁵⁸ FRANCO CASTELLI, *Gli archivi sonori degli Istituti storici della Resistenza. Primi risultati di un'inchiesta*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1988, pp. 87-129; ID., *Fonti orali ed istituti storici della resistenza. Un'indagine sugli archivi sonori*, in: *Gli archivi e la memoria del presente* cit., pp. 98-138 e ID., *Il censimento degli archivi sonori della rete nazionale degli Istituti storici della Resistenza*, in: *Archivi sonori* cit., pp. 127-134.

li e l'urgenza di promuovere interventi per la loro conservazione. Nel primo di questi incontri, svoltosi nel 1993 a Vercelli, vengono presentati i risultati del già ricordato censimento di fondi sonori piemontesi condotto dagli istituti per la storia della Resistenza in collaborazione con la Regione Piemonte e nell'introdurre i lavori il soprintendente archivistico per il Piemonte sottolinea che il questionario utilizzato è stato «studiato tenendo conto della scheda di censimento usata dagli Archivi di Stato»⁵⁹.

Nel successivo appuntamento, che si è tenuto a Bologna nel 1994, il nuovo direttore della Divisione studi e pubblicazioni, Antonio Dentoni Litta, conferma l'interesse dell'Amministrazione archivistica per le fonti sonore; rileva inoltre come se «il sondaggio [che era stato] fatto presso gli archivi di Stato in previsione della pubblicazione dei risultati del censimento ha confermato la scarsità della documentazione sonora conservata nei nostri depositi (...) nei due anni successivi vi sia stato un incremento costante, per quanto ancora molto limitato» ed elenca acquisizioni significative da parte di archivi di Stato di registrazioni sonore contenute in archivi privati. Ricorda infine le sessanta bobine di registrazioni cinematografiche e televisive pervenute all'Archivio centrale dello Stato con il deposito dell'archivio della Sogene e le quattro bobine con le riprese filmate del processo di Verona del 1944 consegnate allo stesso Istituto con le carte della Presidenza del Consiglio⁶⁰.

Nel corso di questi appuntamenti viene più volte ripreso anche l'aspetto metodologico dell'ordinamento e della descrizione di queste fonti e in particolare un ulteriore appuntamento, organizzato a Milano nel 1995 dal Centro ricerche Giuseppe Di Vittorio, riunisce un piccolo gruppo di archivisti e ricercatori con un'espe-

⁵⁹ GUIDO GENTILE, *Relazione introduttiva*, in: *Archivi sonori del Piemonte Archiviazione, gestione ed uso di documenti sonori in quarant'anni di audioregistrazioni Vercelli, 22 gennaio 1993*, *ibid.*, p. 15.

⁶⁰ ANTONIO DENTONI-LITTA, *Il censimento curato dall'Ufficio centrale per i beni archivistici*, *ibid.*, pp. 136-137.

rienza consolidata nel settore per un incontro di lavoro sui problemi di conservazione e i metodi di ordinamento e inventariazione delle fonti orali. Gli atti dei tre incontri verranno riuniti in un ulteriore volume della collana «Saggi» delle Pubblicazioni degli archivi di Stato, un volume dal titolo promettente: *Archivi sonori*, che esce tuttavia con un pronunciato ritardo, nel 1999, ritardo che lascia intravedere un calo di interesse e la fatica che è costata portarlo fino alla stampa malgrado altri sopravvenuti impegni.

Dopo questa data la spinta propulsiva che aveva dato origine a iniziative che si erano susseguite con ritmo sostenuto per una decina di anni sembra essersi esaurita e fonti orali e archivi sonori letteralmente scompaiono dalla scena archivistica italiana, spazzati via da un'onda ben più possente. Se al Congresso internazionale degli archivi che si era svolto a Parigi nel 1988 archivi audiovisivi, produzioni televisive, archivi sonori e archivi informatici erano riuniti nella categoria comune dei “*nouvelles archives*” e allineati ai box di partenza su un piede di parità, dieci anni dopo la rivoluzione introdotta dalla tecnologia digitale aveva interamente occupato la scena. All'ordine del giorno troviamo da un lato la minaccia della scomparsa dei documenti elettronici per l'obsolescenza dei formati e delle apparecchiature e le questioni connesse alla loro gestione e dall'altro le prospettive aperte dalle nuove tecnologie per l'impianto di banche dati e sistemi informativi archivistici e le questioni metodologiche a questo collegate in tema di descrizione archivistica.

Credo di non esagerare affermando che le energie – sempre abbastanza esigue – degli archivisti sono state interamente assorbite da queste nuove preoccupazioni e che è rimasto ben poco spazio per altre tematiche che pure sarebbero state degne di una attenzione costante.

Per quanto a me noto, negli ultimi venti anni è stata realizzata una sola iniziativa di rilievo che abbia dedicato un approccio archivistico alle fonti orali: il corso di formazione «Le fonti orali come fonti per

la storia del XX secolo: raccolta, descrizione, conservazione e uso», organizzato nel novembre 2001 dall'Associazione nazionale archivistica italiana – ANAI e ospitato dall'Archivio centrale dello Stato⁶¹.

Cosa è successo dopo? Qual è la situazione attuale?

I dati acquisiti con il censimento del 1992 sarebbero dovuti confluire in una banca dati che consentisse sia il regolare controllo degli istituti individuati che la possibilità di colmare in futuro le lacune iniziali, ma questo prezioso strumento non è mai stato realizzato e per acquisire qualche notizia su quanto è successo nei venticinque anni successivi mi sono posta alcune domande e ho cercato le risposte con indagini che mi hanno impegnato per un certo numero di ore ma sono state necessariamente estemporanee e approssimative. Riporto in sintesi le impressioni che ne ho ricavato.

Quanti tra gli istituti censiti sono ancora attivi?

Prima di tutto ho voluto verificare quanti tra gli istituti censiti siano ancora attivi e li ho ricercati uno per uno su Google, combattendo con cambiamenti di denominazione o di sede ma giungendo alla conclusione che una buona percentuale ha un proprio sito web aggiornato, testimonianza che molti ancora esistono e potrebbero essere raggiunti e interrogati sullo stato della documentazione sonora dichiarata all'epoca. Il censimento appena concluso in Piemonte conferma questo dato perché Elisa Salvalaggio mi ha cortesemente comunicato che i quindici istituti piemontesi censiti nel 1992 sono tutti ancora attivi e tranne quattro hanno risposto al censimento dell'IstoReTo.

⁶¹ Gli atti sono pubblicati a cura di LUCIA NARDI – LORENZO PEZZICA – SILVIA TRANI in «Archivi per la storia», 2003, n. 1.

Quanti tra i fondi sonori censiti sono stati oggetto di una dichiarazione di interesse storico?

In seconda battuta mi sono chiesta quanti tra i fondi sonori censiti siano stati oggetto di una dichiarazione di interesse storico e mi sono quindi rivolta alla banca dati degli archivi dichiarati mantenuta dalla Direzione generale archivi, dove ho ricercato i fondi censiti nel 1992, escludendo una cinquantina di archivi di comuni, province, musei, dipartimenti universitari o anche quelli della RAI. Rimangono poco più di cento archivi, dei quali ne risultano dichiarati 35, un numero non grande ma che corrisponde a poco meno di un terzo.

Quanti tra gli archivi dichiarati conservano documentazione sonora?

La banca dati degli archivi dichiarati registra più di 4.100 fondi e consultandola mi è venuta la curiosità di sapere quanti di essi conservano documentazione sonora. In prima battuta ho scorso il menù a tendina dove è riportato l'elenco delle tipologie alle quali sono ricondotti gli archivi per favorire la ricerca, senza trovare le voci «archivi sonori» o «fondi sonori», né «registrazioni sonore», né tantomeno «fonti orali». Utilizzando questi termini ho provato quindi a lanciare ricerche a testo libero nel campo contenente la descrizione del fondo e ho recuperato circa 150 archivi dichiarati⁶² che contengono anche documentazione sonora, vuoi prodotta, con finalità di ricerca o di autodocumentazione, dagli stessi soggetti produttori della documentazione cartacea, vuoi prodotta da altri e

⁶² La prima dichiarazione di interesse storico di un archivio sonoro è del 1985 e riguarda le registrazioni sonore di tradizioni orali raccolte per oltre trent'anni da Dante Priore. Sia le cassette audio originali che i CD su cui i materiali sono stati riversati sono conservati dalla Biblioteca comunale di Terranuova Bracciolini Le fornaci, dove sono consultabili a partire da un registro che riporta per ogni CD il titolo dei brani narrati o cantati, il nome dell'informatore, la data della raccolta dell'informazione e la durata dei singoli brani.

da questi raccolta. I più diversi istituti conservano registrazioni di spettacoli musicali e teatrali, oppure di sfilate di moda, congressi di partito, manifestazioni culturali o politiche ma anche frutto di ricerche etnomusicologiche e sociali. Numerosi archivi di persone appartenenti alle più diverse categorie, dagli uomini politici (Craxi ma anche Rauti) ai docenti universitari ai compositori, ai drammaturghi agli attori contengono anche registrazioni di interventi, conferenze, lezioni, interpretazioni teatrali che la persona ha tenuto nel corso della sua attività professionale.

Ancora una volta elemento caratterizzante di queste fonti appare la pluralità, anche dei motivi della loro produzione.

Inoltre, scorrendo l'elenco di questi archivi dichiarati colpisce la diffusa genericità con cui è annotata la presenza delle fonti sonore e l'approssimazione con cui frequentemente sono descritte, senza riportare l'indicazione del tipo dei supporti, del loro numero e degli estremi cronologici.

Ho quindi effettuato alcuni sondaggi in Siusa e ho riscontrato che le descrizioni talvolta non riportano la presenza di materiali sonori: ad esempio nella scheda dell'archivio privato Tomaso Serra di Guasila (CA) in possesso dalla Collettività Anarchica di solidarietà, redatta nel 2008 e revisionata nel 2010, non c'è traccia delle 20 ore di interviste a partire dal 1970 rilevate con il censimento del 1992.

L'impressione complessiva che ho ricavato scorrendo gli elenchi degli archivi dichiarati e riscontrandone la descrizione in Siusa è che il materiale sonoro e audiovisivo (e anche, sebbene in misura minore, quello fotografico) siano ancora considerati per lo più dagli archivisti documentazione minore o residuale, meritevole al massimo di un'attenzione distratta che si traduce nella scarsa cura della conservazione e nella povertà della descrizione.

Ne ho avuto una controprova affacciandomi su un altro versante e cercando indicazioni sul trattamento delle registrazioni sonore

che – come abbiamo visto – dal 1964 possono essere state prodotte nel corso dei procedimenti giudiziari e che dovrebbero quindi trovarsi nei fascicoli processuali. Ho chiesto notizie ai colleghi che hanno fatto parte del Gruppo di lavoro costituito dalla Direzione generale archivi nel 2016 con l’incarico di redigere un Piano di conservazione della documentazione giudiziaria e mi hanno confermato la presenza in quegli archivi di registrazioni sonore come corpi di reato o come registrazioni di udienze, precisando che è abbastanza frequente – soprattutto per i processi di assise – che le registrazioni, su bobina prima e supporto magnetico poi, siano talvolta allegate agli atti processuali, insieme a reperti di varia natura e genere. Non in tutte le corti, tuttavia, le registrazioni sono associate al fascicolo di competenza e in alcuni tribunali alle registrazioni delle udienze, utilizzate per la redazione dei relativi verbali, viene riservata una conservazione separata e spesso caotica. Per una documentazione così delicata e facilmente deperibile sarebbe stato certo opportuno raccomandare una particolare attenzione ma nel Piano non ho trovato nessun accenno alle registrazioni sonore⁶³.

Grandi progetti di tutela e valorizzazione di fonti sonore

Se la tecnologia digitale ha certamente messo in ombra le fonti sonore, ha offerto anche l’opportunità di creare strumenti di valorizzazione impensabili prima, opportunità che negli ultimi anni l’Amministrazione archivistica ha raccolto anche per mettere a punto alcuni grandi progetti di tutela e valorizzazione nel web di fonti sonore. Per concludere con una nota positiva, voglio ricordarli, per quanto in estrema sintesi perché di nessuno ho esperienza diretta.

⁶³ Per maggiori informazioni sul gruppo di lavoro e per consultare il Piano, recentemente pubblicato nel sito della DGA, vedi www.archivi.beniculturali.it/index.php/cosa-facciamo/progetti-di-tutela/gruppi-di-studio/item/2231-gruppi-di-studio-%7C-piano-di-conservazione-della-documentazione-giudiziaria

Il più importante è senza dubbio «Le voci della Shoah» che presenta 433 interviste in italiano a sopravvissuti alla Shoah conservate in copia presso l'Archivio centrale dello Stato di Roma⁶⁴.

Di tutt'altro genere «La rete degli archivi sonori di musiche di tradizione orale», un progetto promosso dall'Associazione culturale Altrosud, d'intesa con la Direzione generale archivi all'interno della Convenzione Unesco sui Patrimoni culturali immateriali, che offre accesso alle musiche di tradizione orale ed è consultabile a partire dal Portale degli archivi della musica⁶⁵.

Infine, nel portale *Ti racconto la storia*⁶⁶, recentemente rilasciato dall'Istituto centrale per gli archivi, sono consultabili venti videointerviste con personalità politiche e dell'alta amministrazione, volte ad illuminare il ruolo di capi di gabinetto o capi degli uffici legislativi; allo scopo di agevolare la consultazione, a ciascuna di esse sono stati attribuiti appositi tag per individuare i passi nei quali sono trattate determinate tematiche. Le interviste, dal titolo complessivo *L'ombra del potere*, sono state realizzate nell'ambito di due progetti di ricerca, condotti dal Dipartimento della funzione pubblica della Presidenza del Consiglio dei ministri e dall'Istituto centrale per gli archivi – ICAR, che hanno privilegiato, fra i titolari

⁶⁴ Il sito *Ti racconto la storia. Voci della Shoah. Le interviste italiane dello USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education* è consultabile all'indirizzo: www.shoah.acs.beniculturali.it/index.php?page=Browse.Collection&id=shoah%3Avhf_it. Tutte le interviste sono catalogate e indicizzate analiticamente attraverso un software messo a punto dalla Shoah Foundation. Descrive il progetto Micaela Procaccia nel suo contributo in questo volume.

⁶⁵ <http://archividellamusica.promemoriagroup.com/percorso/archivio-sonoro-rete/>

⁶⁶ Il portale *Ti racconto la storia* è consultabile all'indirizzo: www.tiraccontolastoria.san.beniculturali.it/index.php?page=Home&lang=it. Oltre al progetto *L'ombra del potere*, ad oggi presenta altri due nuclei di interviste, che documentano le esperienze rispettivamente di testimoni della seconda guerra mondiale e della lotta resistenziale a Savigliano in Piemonte e di internati dell'ex Ospedale psichiatrico S. Maria della Pietà di Roma. Per una sintetica presentazione del Portale si veda: PASQUALE ORSINI, *Ti racconto la storia. Una nuova digital library per la storia dell'Italia contemporanea*, in «Il Mondo degli archivi», 2018, www.ilmondodegliarchivi.org/dal-san/686-ti-racconto-la-storia-una-nuova-digital-library-per-la-storia-dell-italia-contemporanea

degli uffici di Gabinetto e degli uffici legislativi, quelli per così dire “sistematici”, avendo cura di assortire quelli di origine politica con quelli di matrice tecnica⁶⁷. La digital library «Ti racconto la Storia» intende raccogliere testimonianze orali, storie di vita ed altra documentazione sonora ed audiovisiva, conservata presso istituzioni pubbliche, centri di ricerca ed associazioni private.

Alla stessa volontà di offrire un luogo dove raccogliere e rendere consultabili quelle fonti storiografiche particolari che sono state definite “narrazioni del sé”, in cui il singolo protagonista, raccontando le proprie azioni e esperienze, i propri pensieri e sentimenti, offre materiali e suggestioni per esplorare aspetti di identità collettive e forme di appartenenza a gruppi e comunità, risponde l’ultima iniziativa di cui voglio dare conto: la pubblicazione nella sezione *Storie di famiglia* del Portale *Antenati*. *Gli Archivi per la ricerca anagrafica* di materiali fotografici e audiovisivi (filmati, interviste ecc.) raccolti da soggetti di varia natura (istituzioni culturali, mediateche, archivi di Stato, università ecc.), che attestano riti familiari e sociali, storie individuali e collettive. Con la loro pubblicazione il Portale *Antenati* intende contribuire a mantenere viva la memoria delle forme di rappresentazione e autorappresentazione dei singoli e delle collettività nel nostro passato⁶⁸.

* Questo testo è una rielaborazione del contributo preparato per il convegno «Recordare i suoni», che si è tenuto nell’ottobre 2018. Nei due anni successivi sono intervenute alcune novità importan-

⁶⁷ Per un approfondimento sul progetto di ricerca «I Gabinetti ministeriali dal 1861 al 2014» e sul successivo progetto di ricerca «Governare la complessità. Gli uffici di diretta collaborazione e l’alta amministrazione centrale e periferica nel tempo della mobilità e delle Reti», continuazione del primo, si possono consultare nel sito dell’Istituto centrale per gli archivi le relative pagine agli indirizzi www.icar.beniculturali.it/index.php?id=65 e www.icar.beniculturali.it/index.php?id=261

⁶⁸ www.antenati.san.beniculturali.it/storie-di-famiglia/

ti, che, rispetto al panorama che avevo dipinto in quell'occasione, segnano una forte ripresa di interesse per le fonti orali in ambito istituzionale, che si è tradotto nell'avvio di iniziative concrete. Alessandro Casellato nel suo intervento in questo stesso volume dà conto del *Vademecum per il trattamento delle fonti orali* elaborato da un gruppo di lavoro appositamente costituito, la cui prima stesura è stata presentata alla discussione pubblica nell'ottobre 2020. A seguito di quella presentazione l'esigenza di effettuare una ricognizione del patrimonio di fonti orali presente su tutto il territorio nazionale in vista della sua digitalizzazione è stata fatta propria dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale tramite l'Istituto centrale per gli archivi. Nell'ambito di questa indagine la Direzione generale competente per gli archivi e quella per le biblioteche hanno segnalato i fondi sonori presenti nei loro istituti e quelli rilevati sul territorio dalle Soprintendenze archivistiche e bibliografiche e l'Istituto centrale per gli archivi ha lanciato un aggiornamento del censimento degli istituti di conservazione effettuato nel 1992 e ha passato al setaccio le schede del Sistema informativo unificato delle Soprintendenze archivistiche – Siusa per individuare quelle che registrano la presenza di documentazione sonora o audiovisiva, con l'intento di farle confluire in un nuovo percorso tematico dedicato agli archivi sonori.

La parola al testimone: le fonti orali come documenti storici

MICAELA PROCACCIA

Le testimonianze orali come fonte per la ricerca storica sono una risorsa relativamente recente e legata agli sviluppi della tecnologia, ossia – come è ovvio – alla possibilità di registrare il suono delle voci. A partire dal secondo decennio del Novecento, e poi in crescendo dalla seconda metà, gli storici hanno iniziato a sondare la memoria dei testimoni dei fatti, dei protagonisti degli eventi, mutuando tecniche di intervista e di indagine dagli antropologi culturali e dai ricercatori di storia delle tradizioni orali. Di fatto, la *testimonianza* in senso giudiziario, anche nell'epoca dell'esclusivo dominio della fonte scritta, rappresenta una “spia” del racconto di eventi da parte di persone normalmente tagliate fuori dalla documentazione ufficiale, pubblica o privata (le cosiddette classi subalterne) ma che, soprattutto negli atti giudiziari, possono comparire, appunto, come testimoni o imputati, le cui parole vengono accuratamente annotate da notai e cancellieri. Tuttavia c'è la mediazione dello scriba, che in processi o atti, non di rado “adatta” quello che sente dalla viva voce delle persone. Nonostante ciò, soprattutto gli atti giudiziari di età moderna sono una straordinaria fonte del “parlato” delle varie epoche. Non a caso, il connotato “giudiziario” della parola *testimonianza* è molto forte, tanto che un grande storico orale come Alessandro Portelli preferisce parlare di *narratore* e di *racconto*, piuttosto che di *testimone* e *testimonianza*.

Negli ultimi anni, è cresciuto sensibilmente il numero di istituti che si è dedicato alla raccolta di interviste nei più diversi settori, aumentando significativamente la quantità di materiale dal 1993 (anno di un censimento condotto dall'Amministrazione archivisti-

ca) ad oggi. Si pensi, ad esempio, alla iniziativa del Censis per interviste ai protagonisti della storia italiana negli anni della ricostruzione post-bellica o alle interviste agli imprenditori lombardi del Centro studi per la storia dell'impresa di Milano, alle numerose interviste sulla storia della riforma della psichiatria o sul fenomeno delle migrazioni.

La consultazione di queste fonti pone un problema tutt'altro che secondario per la creazione di strumenti di corredo adeguati, che consentano una ricerca ragionevolmente veloce ed esauriente.

Anche nei casi in cui si dispone di trascrizioni che possono a volte finire per essere utilizzate a prescindere dalla consultazione diretta dell'intervista, con conseguente perdita di significativi elementi di conoscenza, peculiari della fonte orale, legati all'espressione, al tono di voce, alle pause, in presenza di raccolte consistenti l'accesso alle informazioni può risultare lungo e complicato. Tale situazione è in gran parte determinata, in Italia, dalla parcellizzazione di questi fondi, in molti istituti di conservazione, ciascuno dei quali non dispone di sufficienti forze per avviare un completo ed efficiente programma di accessibilità delle fonti.

La maggior parte di queste raccolte sono nate dall'iniziativa di un ricercatore, che ha raccolto le interviste relative all'argomento della sua ricerca e poi le ha depositate presso un istituto. Il fenomeno delle grandi raccolte "a tappeto" su un qualche evento storico generale in Italia è relativamente modesto: nulla di simile, ad esempio, alla raccolta di testimonianze sulla Grande Guerra dell'Imperial War Office di Londra.

Le grandi iniziative sistematiche, come quella appena citata, sono diverse da quelle operate dal singolo studioso, perché si muovono con l'intento di creare una raccolta utile per la generalità degli storici, non solo per la specifica ricerca di uno di loro. Qualcosa di simile è stato fatto dagli Istituti per la storia della Resistenza, anche se in maniera parziale ed è in corso, come già segnalato, per le memorie relative ai fenomeni migratori e alla riforma psichiatrica.

Inevitabilmente, il moltiplicarsi di iniziative di ampio respiro pone il problema della metodologia.

Il trattamento delle fonti orali è questione complessa e sulla quale la discussione fra gli addetti ai lavori si è molto approfondita nel corso degli ultimi anni. Si tratta di condividere metodologie per la raccolta delle testimonianze e per la loro indicizzazione. Se nel primo caso si è giunti ad una visione abbastanza comune (la scelta di raccogliere le “storie di vita”⁶⁹ piuttosto che interviste mirate ad un particolare argomento), per il secondo punto solo di recente si è giunti a risultati anche ragguardevoli, considerando le molteplici specificità di queste fonti.

Benché la testimonianza audiovisiva conservi, infatti, spesso una buona parte del suo impatto emotivo, è comunque molto diversa dal racconto fatto direttamente davanti ad una platea. In primo luogo, se l'intervista è condotta da un esperto di storia orale, è molto più lunga e approfondita; poi, il fatto stesso di poter essere vista e rivista, analizzata nelle sue parti, riascoltata ed “interrogata” infinite volte dal ricercatore le conferisce le medesime caratteristiche del documento tradizionale, sottraendole quell'aura di “contingente” che ci viene da attribuire alla narrazione episodica. È stato, oltretutto, autorevolmente notato che alcune interviste, come quelle relative alle vicende della Shoah (ma penso che, alla luce di esperienze recenti, ciò possa essere esteso alle interviste che riguardano eventi legati al terrorismo) sono caratterizzate da una speciale consapevolezza dell'importanza del racconto⁷⁰. Conseguen-

⁶⁹ Interviste che coprono l'intero arco di vita dell'intervistato e non trattano esclusivamente l'esperienza che il ricercatore sta indagando, ma la contestualizzano all'interno del *continuum* della sua esistenza, consentendo così di comprendere appieno gli atteggiamenti, le reazioni, le scelte dell'intervistato, anche in presenza di un particolare momento storico.

⁷⁰ Si deve a questo proposito: ALESSANDRO PORTELLI, *L'ordine è già stato eseguito*, Roma, Donzelli, 1999, p. 15; MICAELA PROCACCIA, *La persistenza del giudaico romanesco nella lingua parlata odierna*, in *Le lingue der monno*, Atti del Convegno a cura del Centro studi G. G. Belli, Roma 22-24 novembre 2004, Roma, Aracne, 2005, pp. 275-282.

za di queste caratteristiche diverse è la necessità di un approccio metodologico estremamente attento nel lavoro di catalogazione e indicizzazione di queste interviste, i cui strumenti di corredo non possono limitarsi al regesto e neppure alla trascrizione.

La consapevolezza della natura “documentaria” delle interviste raccolte dagli storici orali con la metodologia cosiddetta delle “storie di vita”, ha spinto la Direzione generale Archivi ad avviare un progetto di collaborazione con uno dei più autorevoli istituti internazionali che si sono dedicati alla raccolta e al trattamento delle interviste.

A partire dal 2002, la Direzione generale per gli archivi ha avviato una collaborazione con la Survivors of the Shoah Visual History Foundation di Los Angeles (ora University of Southern California Shoah Foundation Institute). Come è noto, la Shoah Foundation è l’istituzione culturale creata da Steven Spielberg per la raccolta delle testimonianze dei sopravvissuti alla Shoah e conserva la più grande raccolta esistente di interviste audiovisive (circa 52.000, raccolte in 70 paesi e in 37 lingue diverse).

La prima fase di questa collaborazione ha consentito l’acquisizione di copie delle 433 interviste in italiano, ora conservate presso l’Archivio centrale dello Stato in Roma, insieme ai dati della loro indicizzazione, operata in inglese da archivisti italiani. Queste interviste sono state oggetto di diverse ricerche per i più diversi scopi, da quelli storici a quelli relativi alla produzione di film e documentari.

Grazie a questa collaborazione, personale dell’amministrazione archivistica è stato addestrato all’uso del sistema di indicizzazione delle interviste audiovisive messo a punto dalla Fondazione. Tale esperienza appare oggi fondamentale per avviare un organico intervento di tutela delle numerose interviste condotte nel nostro paese da diversi istituti (pubblici e privati), da singoli ricercatori e da istituzioni.

Tutte le interviste in italiano sono state successivamente rese disponibili per una consultazione integrale (previa registrazione) sul sito dell'Archivio centrale dello Stato⁷¹, attraverso il sistema di indicizzazione e l'applicativo di ricerca elaborato dal Laboratorio Lartte della Scuola Normale Superiore di Pisa.

«La digital library “*Ti racconto la Storia: Voci dalla shoah*” offre l'accesso, (...), alle 433 interviste che, (...), costituiscono il sottinsieme delle “interviste italiane” della banca dati della Shoah Foundation, un archivio che conserva oltre 50.000 interviste a sopravvissuti alla Shoah, a persone che li hanno salvati e altri testimoni di questo drammatico evento. L'interfaccia si avvale delle classiche modalità di consultazione tipiche dei sistemi di digital library, denominate *Search & Browse*, potenziate dal thesaurus. Il thesaurus infatti permette all'utente sia di sfogliare i contenuti partendo dai termini principali e procedendo con le categorie più specifiche fino a selezionare i brani di proprio interesse, sia di cercare argomenti specifici partendo dalla digitazione di semplici parole chiave, individuando un argomento di interesse e infine tutti i singoli brani ... che parlano di tale argomento. Un'altra modalità di ricerca, oltre a quella full-text facilmente accessibile anche dalla barra del menu principale, è quella basata sui profili di ricerca specifici. Ogni profilo di ricerca consente all'utente di effettuare una ricerca strutturata in più termini di ricerca legati da connettivi logici (*or, and, not*) e basati su vocabolari che si rendono visibili durante la digitazione con la modalità ormai nota del completamente automatico. Tra i profili di ricerca disponibili c'è quello basato sui 15 campi dello standard Dublin Core, quello basato sullo standard MPEG-7 e infine due profili adatti per ricerche generiche di interviste e per interviste specifiche della collezione della Shoah. Sia che si provenga dal thesaurus o da una ricerca, sia dall'elenco dei documenti,

⁷¹ www.shoah.acs.beniculturali.it

la consultazione da parte dell'utente si conclude con la visualizzazione della scheda contenente l'immagine di anteprima e i metadati descrittivi (...) per finire con la visualizzazione del filmato e il supporto delle parole chiave che scorrono automaticamente in sincronia con il flusso audio/video. Durante la visualizzazione del filmato è possibile anche scorrere le annotazioni alla ricerca di un particolare argomento, cliccare quindi sul link corrispondente e saltare immediatamente all'ascolto del relativo brano...

Partendo dalla collezione digitale della Shoah e dalla necessità di assicurarne la preservazione secondo gli standard attuali, sono stati condotti degli studi per l'individuazione dei modelli più adatti sia per la realizzazione dell'infrastruttura hardware e software che per l'implementazione di un sistema di *Digital Library Management System* (DLMS)⁴ che fosse replicabile per qualsiasi progetto finalizzato alla digitalizzazione o al recupero di oggetti digitali nell'ambito della storia orale»⁷².

Il sistema di indicizzazione così elaborato consente all'utente di effettuare una ricerca strutturata in più termini di ricerca, anche collegati. Segmenti significativi di contenuto ai quali associare parole chiave che indicano: il luogo, il tempo, i concetti espressi in forma normalizzata... e perfino i sentimenti (es.: Roma, Italia 1943, retata di ebrei, SS, ultimo saluto ai propri cari, senso di solitudine).

È essenziale, dunque, disporre di un *thesaurus* di parole chiave adeguate, per elaborare il quale occorre compiere una serie di operazioni preliminari, ovvero studiare il contenuto delle interviste, il contesto storico degli eventi e il caso specifico.

⁷² DAVIDE MERLITTI – MICAELA PROCACCIA – UMBERTO PARRINI – MARIA EMILIA MASCI, *La Digital Library "Shoah" dell'Archivio centrale dello Stato: un progetto di recupero e di digital preservation di documenti audiovisivi di storia orale*, SCIRES-IT, SCientific REsearch and Information Technology, Ricerca Scientifica e Tecnologia dell'Informazione, Vol. 2, Issue 2 (2012), n. I-16.

Solo dopo sarà possibile creare la mappa concettuale e definire le ontologie e, quindi, le relative parole chiave che declineranno, dal generale al particolare, le grandi aree tematiche⁷³ connesse alla raccolta di interviste. Anche i nomi delle persone debbono essere adeguatamente contestualizzati: accanto a ciascuna delle persone nominate nel racconto (e che vanno indicizzate) va inserita la relazione con l'intervistato. Una stessa persona può comparire in più interviste con ruoli diversi (amico, parente, prigioniero, comandante...). Di ciascuno nella banca dati collegata relativa ai nomi si riportano eventuali altri nomi (nomi falsi, soprannomi, pseudonimi, nomi di battaglia, nomi in altre lingue...). Questi ultimi sono elementi particolarmente significativi in relazione all'indicizzazione di interviste relative alla Shoah o alla Resistenza.

L'ambizioso progetto della Direzione generale Archivi, ora affidato all'Istituto centrale per gli Archivi, di creare un punto di accesso sul web che consenta di consultare raccolte diverse, indicizzate con un unico metodo, potrebbe portare a notevoli risultati dal punto di vista della ricerca. Già ora la possibilità di indicizzare in via sperimentale alcune interviste legate al tema della psichiatria ha consentito di individuare affinità di procedure con altri luoghi di concentrazione dolorosamente noti, così come l'uso del sistema di indicizzazione per luoghi e per tempi, nonché quello per nomi, consente di incrociare testimonianze contenute all'interno di raccolte diverse.

Un problema già esistente, quello della protezione dei dati personali, si è recentemente posto con più forza all'attenzione dei ricercatori e di chi intenda pubblicare *on line* le interviste. Mentre la pubblicazione scritta consente agevolmente di ottemperare alle

⁷³ Ovvero, i grandi archi temporali, i singoli anni significativi per lo specifico evento (ad esempio, per le interviste della raccolta «Voci dalla follia» i momenti significativi della riforma degli ospedali psichiatrici), i luoghi individuati nelle loro funzioni nel tempo (Italia, 1943 + Roma, via Tasso, Quartier generale SS. (prigione) e Italia 2017 + Roma, via Tasso, Museo storico della Liberazione. Cosa e dove (Approvvigionamento di cibo nei campi/nei ghetti/nei trasporti/nella Resistenza...).

prescrizioni normative (ora aggiornate alla luce delle *General Data Protection Rules* europee, GDPR) attraverso l'uso di pseudonimi o anonimizzando i dati, non altrettanto semplice è farlo con le fonti orali, a meno di ricorrere a interventi tecnici che oscurino la menzione dei nomi in una intervista pubblicata sul *web*.

Un vivace dibattito è ora in corso fra chi opera nel settore, con la proposizione di soluzioni diverse (non pubblicare *tout court*, pubblicare solo in parte, pubblicare trascrizioni con omissione dei nomi, pubblicare indicizzazioni con omissione dei nomi...). Ovviamente il tema riguarda soprattutto raccolte realizzate in passato, spesso senza una adeguata liberatoria da parte degli intervistati. A titolo di esempio, le interviste pubblicate sul sito www.shoah.acs.beniculturali.it, oltre a prevedere una registrazione per l'accesso (procedura che è quasi sempre opportuno utilizzare a titolo di cautela) sono dotate di una liberatoria molto ampia che prevede anche la pubblicazione sul *web*.

Una tipologia documentaria degli archivi musicali: le fonti sonore

MAURO TOSTI CROCE

In questi ultimi decenni, grazie anche all'avvento delle moderne tecnologie, si è assistito a una vera rivoluzione nella percezione collettiva degli archivi, ormai in larga parte concepiti non più come luoghi spesso misteriosi e di difficile accesso, nei quali consultare pazientemente documenti polverosi e spesso di ardua lettura per il gusto di uno sterile eruditismo, ma piuttosto come soggetti in grado di erogare informazioni on line, offrendo a tutti la possibilità di ricostruire il passato. La digitalizzazione di intere serie archivistiche e la messa a disposizione di inventari sul web hanno reso molto più semplice l'accesso alle fonti con interessanti ripercussioni.

È stata così in larga parte eliminata una delle cause nelle quali Marc Bloch ravvisava la difficoltà delle società di «organizzare razionalmente la memoria e la conoscenza di sé»⁷⁴: la tendenza a tenere i documenti segreti e nascosti al grande pubblico. Una tendenza che all'inizio degli anni Ottanta era ancora molto viva e operante in tanti archivisti: il desiderio cioè di avere il pieno controllo di documenti spesso considerati alla stregua di pezzi intoccabili e dunque di fungere come arbitri assoluti dell'accesso al materiale documentario. Oggi questa chiusura nei confronti dell'esterno è stata spazzata via proprio dal web che mette a disposizione di chiunque una enorme e per tanti versi labirintica messe di informazioni, dove è semmai proprio la stessa quantità a costituire paradossalmente un limite alla conoscenza.

⁷⁴ MARC BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico*, trad. di Carlo Pischcedda, Torino, Einaudi, 1969, p. 78.

Le tecnologie informatiche hanno inoltre favorito una visione più composita e articolata dell'archivio. Se infatti in passato esso era monoliticamente inteso come un complesso di documenti cartacei o pergamenei di tipo tradizionale, la cui fruizione era destinata a un ristretto pubblico specialistico, si è oggi definitivamente acquisita l'idea che tutti i materiali prodotti su qualunque supporto da persone fisiche e giuridiche nel corso di una determinata attività vanno considerati come parti integranti dell'archivio.

Ne consegue che esso risulta costituito non solo da documenti in senso stretto, ma anche da una gamma pressoché illimitata di altre tipologie documentarie, quali fotografie, disegni, piante, mappe, bozzetti, figurini, manifesti, locandine, oggetti fisici e appunto materiali sonori e audiovisivi. Tutti documenti che fanno capo all'ambito non solo archivistico, ma anche a quello bibliografico e museale, a dimostrazione di come questi settori non siano affatto così rigidamente separati, come si è spesso affermato in passato, ma presentino al contrario terreni di incontro nei quali le rispettive metodologie possono proficuamente contaminarsi e integrarsi a vicenda.

Il vero problema diventa allora quello di cercare di armonizzare la descrizione analitica delle diverse tipologie documentarie con una unitaria visione d'insieme. Tale problema emerge in modo particolare per alcuni archivi, costituiti, per loro intrinseca natura, da materiali diversissimi come avviene, tanto per citare qualche esempio, nel caso degli archivi musicali. L'unica strada possibile sembra essere quella di adottare per ciascuna tipologia documentaria i rispettivi standard di riferimento, evitando però che venga a rompersi quel nesso che lega tra loro le diverse componenti e che trasforma un ammasso disordinato di materiali disparati in un complesso organico e coerente, cioè appunto in un archivio. Anche i documenti sonori possono dunque entrare a far parte di un archivio; ne costituiscano anzi, specie nel caso degli archivi musicali, un elemento essenziale, da descrivere in

base alle norme fissate dall'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi (ICBSA), evitando però al contempo il rischio di farne una collezione avulsa dal contesto generale, priva di collegamento con le altre componenti dell'archivio.

Basti pensare, a titolo di esempio, all'archivio privato di un musicista che contiene assai di frequente, accanto a carteggi, fotografie, partiture e spartiti, anche le registrazioni sonore delle proprie musiche. Pertanto, nell'archivio del compositore Francesco Pennisi, inventariato a cura della Soprintendenza archivistica e bibliografica del Lazio e oggi conservato presso l'Accademia nazionale di Santa Cecilia, è presente una sezione comprendente le registrazioni delle sue opere più significative, quasi tutte incise su nastro magnetico che, in sede di riordinamento, si è provveduto a riversare su supporto digitale in modo da poterle rendere fruibili attraverso il web⁷⁵.

Ancor più significativo è il caso dell'archivio di Giacinto Scelsi, la cui sezione sonora è costituita non solo dalle registrazioni su CD delle sue composizioni, ma da oltre 500 nastri magnetici di cui si è effettuato il riversamento su supporto digitale con la collaborazione fondamentale dell'ICBSA⁷⁶. Tali nastri hanno una eccezionale importanza, dato che costituiscono in qualche modo gli abbozzi delle future partiture, che venivano poi stese su carta da compositori di fiducia del maestro. Il particolare *modus operandi* di Scelsi emerge con chiarezza da queste testimonianze sonore che dimostrano come il musicista intendesse superare la scrittura tradizionale per affidarsi all'improvvisazione, l'unica in grado di metterlo in contatto con un "altrove" di cui egli si considerava tramite e messaggero.

⁷⁵ Cfr. <http://musica.san.beniculturali.it/protagonista/francesco-pennisi/> dove è possibile accedere alle cinque sezioni di cui si compone l'archivio, tra cui quella relativa ai materiali sonori, attualmente riversati su otto compact disc.

⁷⁶ Per notizie più ampie sull'archivio Scelsi è possibile visitare il sito www.scelsi.it/it/larchivio/

Le registrazioni tramandano tali libere improvvisazioni effettuate da Scelsi al pianoforte o all'ondiola, uno strumento che si può considerare una sorta di precursore del moderno sintetizzatore elettronico, capace di riprodurre i quarti e gli ottavi di suono. Tali documenti sonori acquistano dunque un rilievo straordinario non solo perché documentano l'*iter* creativo del compositore, ma anche perché consentono di fare finalmente giustizia di una serie di illazioni sulla effettiva paternità delle composizioni di Scelsi, spesso attribuite non a lui, ma ai suoi trascrittori. Tali registrazioni, oltre a confermare il valore insostituibile delle fonti primarie, permettono in modo inconfutabile di superare congetture che, ripetute passivamente senza riscontri puntuali, si trasformano spesso, per mera pigrizia intellettuale, in verità inoppugnabili.

Materiali sonori sono anche molto frequenti negli archivi di interpreti, come attesta quello del celebre direttore d'orchestra Franco Ferrara, recuperato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica del Lazio in modo fortunoso. Donato infatti dagli eredi a una istituzione musicale, poi fallita, è entrato a far parte dell'asse liquidatorio con la prospettiva di essere messo all'asta per far fronte al pagamento dei debiti. La Soprintendenza, che già nel 1986 e poi nel 2011 aveva dichiarato il fondo di interesse culturale, è subito intervenuta, sventandone la dispersione. Si è infatti sondata la disponibilità di alcune importanti istituzioni musicali ad acquisire il fondo, in modo da garantirne un'adeguata conservazione e fruizione da parte del pubblico. Garanzie che potevano essere assicurate al meglio dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia, anche alla luce della biografia di Franco Ferrara che ha tenuto per molti anni corsi di perfezionamento presso l'Accademia. L'ultimo atto di questa azione di recupero è consistita nel trasferimento del fondo nei depositi dell'Accademia e nell'avvio di un lavoro di ricognizione e descrizione dei materiali, che renderà disponibili anche i documenti sonori in esso presenti, che testimoniano l'arte di un grande interprete del Novecento, maestro di generazioni di importanti direttori d'orchestra.

Accanto agli archivi privati, altri complessi nei quali si riscontra una massiccia presenza di documenti sonori sono quelli prodotti dalle istituzioni musicali, a cominciare dalle Fondazioni lirico-sinfoniche. A tale proposito si sottolinea come a partire dal dicembre 2012 la Direzione generale archivi, in collaborazione con quella dello spettacolo, abbia dato vita a un progetto finalizzato al recupero e alla valorizzazione degli archivi di tali Fondazioni, fino a quel momento del tutto trascurati e considerati alla stregua di un peso inutile e non di una risorsa preziosa da salvaguardare.

Oggi si è diffusa una maggiore sensibilità nei confronti di questo straordinario patrimonio documentario, di fondamentale importanza per costruire la specifica identità di un teatro e per ripercorrere la storia del melodramma italiano e, in particolare, le modalità esecutive da esso assunte sui nostri principali palcoscenici, attestate da un ricchissimo patrimonio sonoro che spazia dai nastri ai DVD. Attualmente la situazione degli archivi delle Fondazioni lirico-sinfoniche è decisamente migliorata: l'archivio del Teatro regio di Torino è stato integralmente riordinato e inventariato con la supervisione della Soprintendenza archivistica e bibliografica del Piemonte e della Valle d'Aosta⁷⁷; l'archivio del Teatro del Maggio musicale fiorentino è stato descritto fino al 1952, grazie anche all'intervento della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana⁷⁸; sono terminati i lavori di inventariazione dell'archivio del Teatro lirico di Cagliari⁷⁹ e dell'archivio storico dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, di cui è stato pubblicato di recente l'inventario cartaceo che descrive la documentazione prodotta in un arco cronologico dal 1585, anno della

⁷⁷ L'archivio del Teatro regio di Torino è consultabile sul Portale SAN degli archivi della musica e sul sito: www.teatroregio.torino.it/node/432

⁷⁸ *Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro comunale di Firenze e del Maggio Musicale Fiorentino (1928-1952)*, a cura di MORENO BUCCI, Firenze, Olschki, 2008.

⁷⁹ Le informazioni relative sono presenti sul Portale SAN degli archivi della musica e in SIUSA all'indirizzo: <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=55703>

sua fondazione, al 1870⁸⁰. Vanno altresì avanti i lavori di ricognizione e risistemazione dell'archivio del Teatro alla Scala, del Teatro San Carlo di Napoli, mentre si sono attivati contatti con la Fenice di Venezia, l'Arena di Verona, il Massimo di Palermo.

Un momento di svolta nella fruizione degli archivi musicali è senza dubbio rappresentato dalla creazione nel 2011 del Portale degli archivi della musica, all'interno del Sistema archivistico nazionale – SAN, con lo scopo di fungere da canale di accesso unificato sul web alla descrizione degli archivi musicali, effettuata soprattutto dalle Soprintendenze archivistiche e bibliografiche nell'ambito di progetti di censimento volti a individuare le fonti musicali presenti nel rispettivo territorio di competenza⁸¹.

Il Portale consente dunque a un pubblico non solo di specialisti ed esperti di accedere sul web a un variegato patrimonio documentario, nel quale, oltre a fonti documentarie, bibliografiche, iconografiche, fotografiche, trovano largo spazio quelle sonore e audiovisive. Anzi mol-

⁸⁰ *Carte da musica. L'inventario dell'archivio preunitario (1651-1870) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, a cura di ANNALISA BINI e MAURO TOSTI CROCE, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2016. Nell'introduzione di Mauro Tosti Croce, *Memorie accademiche. Le vicende dell'archivio e dei suoi archivisti* (pp. 29-63), è delineata la storia dell'archivio dell'Accademia anche successivamente al 1870, periodo in cui questa prestigiosa istituzione musicale aumenta in modo esponenziale, specie dopo il 1945, i suoi compiti e le sue attività dando vita a una documentazione di carattere perlopiù seriale che ha spinto, almeno al momento, a pubblicare i dati relativi solo sulla piattaforma informatica dell'Accademia (<http://bibliomediateca.santacecilia.it>), rinunciando a un secondo volume cartaceo che non avrebbe offerto lo stesso immediato approccio di cui dispone chi consulta la documentazione on line.

⁸¹ Di recente, il Portale è stato oggetto di una sostanziale reingegnerizzazione tesa a migliorare le funzionalità della ricerca. Il limite del Portale stava infatti nella possibilità di accedere solo ai livelli alti della descrizione archivistica (fondo o serie) e non a quelli di dettaglio quali l'unità archivistica o l'unità documentale. Dunque il Portale forniva un'informazione senza dubbio preziosa, ma parziale, perché non permetteva di arrivare agli strumenti (inventari o banche dati) che descrivono un determinato fondo archivistico nella sua integrità. È quindi emersa l'esigenza di trasformare il Portale in una struttura in grado di recuperare le informazioni contenute negli strumenti di descrizione e di restituirli come risultati di ricerca. La nuova impostazione del Portale è consultabile all'indirizzo: www.musica.san.beniculturali.it

te di esse sono state digitalizzate consentendo così di ascoltare on line una serie di brani eseguiti da eminenti interpreti. Infine, va ricordato che accanto ai Teatri lirici, possono conservare un'importante documentazione sonora anche alcune istituzioni culturali quali, tanto per citarne una, l'Istituto nazionale di studi verdiani che possiede all'interno del proprio archivio una ricchissima collezione di dischi con la registrazioni di brani verdiani cantati da grandi voci del passato.

Va infine ricordato che la Direzione generale archivi, nel quadro delle celebrazioni per il bicentenario della nascita di Verdi, tenutesi nel 2013, ha varato un ampio progetto che prevedeva una serie di interventi su materiali relativi al compositore, conservati presso alcuni importanti istituti. I risultati sono confluiti in un Portale *ad hoc* (il Portale Verdi on line) che non a caso reca il sottotitolo «Un viaggio attraverso le fonti storiche di Giuseppe Verdi», in quanto si propone come uno strumento di aggregazione sul web della documentazione verdiana, conservata presso numerose istituzioni sia pubbliche che private. Il Portale, anch'esso inserito nel SAN, possiede quindi una finalità eminentemente culturale e istituzionale: consentire all'utente di accedere non solo alle risorse bibliografiche e archivistiche relative al Maestro, ma anche a un ampio ventaglio di materiali eterogenei, tra cui *in primis* quelli sonori, disseminati su tutto il territorio nazionale che, opportunamente digitalizzati, restituiscono con viva immediatezza la complessa varietà del mondo verdiano. Non a caso il fulcro del Portale è costituito dalla sezione intitolata «Io scrivo l'opera», che illustra le 27 opere del compositore, a cui si aggiungono la *Messa da requiem* e le musiche non operistiche. Cliccando su ciascun titolo verdiano, si accede ai relativi materiali comprendenti tipologie quali abbozzi musicali, partiture autografe, spartiti, libretti con varianti manoscritte, fonti letterarie, bozzetti e figurini della prima rappresentazione o di altre successive, e appunto registrazioni storiche.⁸² In questo contesto fortemente multimediale le fonti sonore

⁸² Sono altresì presenti per ciascuna composizione tre filmati realizzati con materiali provenienti dalle Teche Rai: il primo illustra, attraverso la voce dello storico Mario Isnen-

occupano un posto privilegiato in quanto consentono di ascoltare registrazioni storiche provenienti dall'Istituto nazionale di studi verdiani, opportunamente digitalizzate, e dall'ICBSA che ha riversato il suo straordinario patrimonio sonoro in forma digitale.

Si ascoltano così cantanti degli anni Trenta-Quaranta che consentono di instaurare confronti particolarmente istruttivi: accanto a interpreti come Giuseppe Borgatti o Rosina Storchio, pronti a indulgere ad accenti stentorei, a singhiozzi, a scoppi di risa, a tutto un armamentario extramusicale capace di suscitare facili emozioni, se ne ascoltano altri come Giacomo Lauri Volpi o Gianna Pederzini attenti alla purezza della linea vocale, alla bellezza del suono, alle ragioni stilistiche, alla nobiltà del fraseggio. Si tratta degli esponenti di una tradizione belcantista, di cui in Italia nei primi decenni del Novecento si erano smarriti in larga parte i canoni fondativi a causa di un sempre più imperversante gusto verista. Ascoltare queste preziose testimonianze, in larga parte non entrate nel circuito commerciale, significa dunque rileggere tanta parte della storia interpretativa del Novecento e confermare, specie per quel che riguarda gli archivi musicali, il valore insostituibile del documento sonoro.

Da questo punto di vista può essere ancor più interessante il caso offerto dal materiale sonoro conservato dall'Accademia musicale Chigiana di Siena, nata per iniziativa del conte Guido Chigi Saracini nel 1932 e finalizzata a organizzare corsi di perfezionamento con prestigiosi docenti e allievi provenienti da tutto il mondo. Tale missione didattica si è però rapidamente allargata a

ghi e un'ampia gamma di dipinti, stampe, volumi iconografici, il contesto storico-politico dell'epoca in cui è stata composta la partitura. Ad esso si affianca l'intervento del giornalista e musicologo Guido Barbieri che introduce all'ascolto dell'opera sulla base di materiali molto variegati quali partiture, spartiti, lettere, registrazioni storiche, sequenze tratte dallo sceneggiato televisivo trasmesso dalla RAI con la regia di Renato Castellani nel 1980. Un terzo filmato contiene un approfondimento (dal titolo «Per saperne di più») che verte sulla vocalità verdiana e che ha consentito di recuperare alcune interviste al grande studioso di Verdi Julian Budden, oggi scomparso. I filmati hanno una durata media di circa 10-15 minuti e adottano un linguaggio volutamente accessibile al grande pubblico.

quella performativa con manifestazioni di grande rilievo, come le Settimane musicali senesi, inaugurate nel 1939 sotto la direzione artistica di Alfredo Casella e dedicate a riscoprire, dopo secoli di oblio, la musica italiana del Sei e Settecento.

Di questi concerti e spettacoli l'Accademia Chigiana conserva memoria, avendoli registrati con regolare continuità a partire dagli anni Sessanta, un'operazione che ha consentito di dar vita a un fondo imponente composto da circa 15.500 unità, attualmente in corso di schedatura. Anche se non sono presenti le incisioni delle manifestazioni più antiche, a partire dalla prima, tenutasi nel 1939 e dedicata alla riscoperta della musica di Vivaldi – lacuna colmata in parte dalle registrazioni effettuate dal 1952 al 1969 dall'allora Discoteca di Stato (oggi ICBSA)⁸³ –, i nastri posseduti dall'Accademia attestano come il conte Chigi abbia compreso per tempo il grande interesse che quelle registrazioni potevano avere per la posterità, in quanto consentivano di conservare la memoria del lavoro infaticabile da lui svolto per far riemergere tanta parte di un patrimonio musicale italiano, all'epoca in larga parte dimenticato⁸⁴.

Tutto questo non può però prescindere dal periodo storico in cui questa attività di registrazione si è svolta, un'epoca nella quale la filologia musicale, almeno in Italia, non aveva ancora fatto molta strada. Lo dimostra l'uso di presentare le opere degli autori del passato in trascrizioni che si presumeva potessero renderle più vicine al pubblico moderno. Si agiva così liberamente sull'autografo

⁸³ Per un'analisi dell'intero complesso di registrazioni musicali possedute dall'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi cfr. MAURO TOSTI CROCE, "Recondite armonie": il patrimonio musicale prodotto dalla Discoteca di Stato, in MASSIMO PISTACCHI – PEPPINO ORTOLEVA, *Un secolo di suoni. I suoni di un secolo. L'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi*, Bologna, Minerva Edizioni, 2012, pp. 127-153.

⁸⁴ Negli anni Cinquanta-Sessanta le Settimane musicali senesi sono non a caso dedicate ciascuna a un tema specifico: "La scuola napoletana" (1952), "La scuola romana" (1953), "Musicisti toscani" (1954), "Musicisti lombardi ed emiliani" (1958), "Musicisti piemontesi e liguri" (1959), "Musicisti minori dell'Ottocento" (1960), "Musica vocale e strumentale da camera del Seicento e Settecento" (1962).

con interventi anche cospicui, diretti a cambiare l'orchestrazione, ad aumentare l'organico, a rinforzare il tessuto armonico, a modificare le tessiture vocali. Si è dunque lontanissimi da una filologia musicale quale è intesa ai nostri giorni, finalizzata a riprodurre con scrupolosa fedeltà il dettato dell'autore. Al contrario, al creatore originale finiva per sovrapporsi la personalità del trascrittore che non esitava a tagliare, spostare, alterare. Sono quanto mai indicative, da questo punto di vista, le registrazioni delle opere di Scarlatti, Vivaldi, Sacchini, Pergolesi, Rossini, effettuate nel corso delle Settimane senesi, che lasciano oggi perplessi per le vistose libertà prese sia a livello orchestrale che vocale: colorature mutate o omesse, recitativi drasticamente tagliati, pezzi spostati o interpolati⁸⁵.

Ma sta proprio qui l'interesse di tali nastri perché essi consentono di attestare non solo l'operazione di riscoperta di opere all'epoca uscite dal repertorio, ma anche la prassi esecutiva in voga negli anni Cinquanta e Sessanta. La musica classica è fatta, oltre che di testi, anche di letture interpretative susseguitesi nel corso del tempo: possedere oggi questi primi approcci significa poter disporre di uno straordinario strumento di studio, di fondamentale importanza per meglio comprendere il lungo percorso attraverso il quale si è arrivati all'odierno rispetto filologico.

Ciò dimostra come il documento sonoro non si limiti solo a restituirci l'evento musicale *tout court*, ma includa in sé tutta una serie di implicazioni che gettano luce non solo sulla storia interpretativa, ma anche su quella particolarmente complessa e accidentata del lento formarsi di un'esigenza volta a ripristinare i valori autentici di autori e partiture dimenticate, al fine di riportare il dettato musicale alla sua forma originaria.

⁸⁵ Per un'analisi più dettagliata delle caratteristiche di queste registrazioni cfr. MAURO TOSTI CROCE, *Un tesoro inesplorato: l'Archivio e la Biblioteca dell'Accademia Chigiana*, in "Chigiana", serie III, I/2019, pp. 367-382: 379-382.

Dalla Discoteca di Stato all'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi

PIERO CAVALLARI – ANTONELLA FISCHETTI

La Discoteca di Stato venne istituita nel 1928, dieci anni dopo la fine della prima guerra mondiale, e proprio la celebrazione della memoria della grande guerra contribuì al suo nascere.

Suo compito principale era quello di «raccolgere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani, che in tutti i campi abbiano illustrata la Patria e se ne siano resi benemeriti», per cui nella sua prima fase di vita non fu prevista capacità normative per occuparsi della produzione discografica: primigenio compito istituzionale fu solo quello di raccogliere “voci”. Quelle di chi rendeva grande la patria. E quali migliori di quelle provenienti direttamente dai fronti della prima guerra mondiale, la cui eredità era stata utilizzata dal regime politico che ora la celebrava?

Oltretutto esisteva già da alcuni anni un fondo di incisioni, una antologia di voci della grande guerra: Luigi Cadorna, Armando Diaz e le principali personalità militari dello Stato maggiore dell'esercito italiano e alcuni politici di rilievo come Vittorio Emanuele Orlando (è la più antica registrazione di un primo ministro italiano) e Tommaso Tittoni.

In effetti oltre al compito di raccogliere voci la Discoteca di Stato svolgeva anche una attività produttiva: una etichetta discografica che poteva vendere i propri dischi sul mercato. Chi aveva avuto l'idea di realizzare tra il 1924 e il 1925 l'opera che divenne il nucleo primitivo della collezione documentaria della Discoteca di Stato – *La Parola dei Grandi* – fu Rodolfo De Angelis (1893-1965), un artista molto interessante che da Napoli era emigrato a Milano

dove presto divenne protagonista nel panorama teatrale, musicale, culturale italiano; negli anni Trenta fu uno dei maggiori e originali esponenti della musica leggera, autore di circa quattrocento pezzi che eseguì (e pubblicò in edizioni discografiche) in quelle modalità insolite da cui emergevano gli influssi futuristi delle sue radici. Fu la sua compagnia, la Compagnia Rodolfo De Angelis, a presentare per la prima volta in Italia, al teatro Mercadante di Napoli, nel settembre del 1921 il manifesto del Teatro della sorpresa che Marinetti aveva scritto con Cangiullo. Naturalmente anche la realizzazione della sua *Parola dei Grandi* era un corollario del cardine culturale futurista: l'idea molto tecnologica di monumentalizzare voci che avevano un legame primario con la guerra concentrava due capisaldi di quel movimento. Tre erano i gruppi di “grandi” della raccolta di De Angelis: i condottieri (i capi militari); gli oratori (come appunto Orlando e Tittoni); infine i poeti: Marinetti, Trilussa e Pirandello.

Una chiave di lettura interessante di questa opera monumentale è quella che riguarda il suo aspetto “teatrale”⁸⁶, dove la voce è l'elemento creativo principale di una recita. Si provi quindi a immaginare Diaz, Cadorna – al quale toccò addirittura di rileggere il suo bollettino della disfatta di Caporetto di cui fu uno dei massimi responsabili ... – il duca d'Aosta, Badoglio e gli altri altissimi ufficiali – tutti ormai nominati marescialli d'Italia dal regime fascista, così attento a modellare su di sé la memoria della prima guerra mondiale – intenti a provare e riprovare... chiedendo un bicchiere d'acqua per rendere più fluida la voce, preoccupati e poi assorti a riascoltare l'incisione, il più delle volte senza riconoscersi... Tutto ciò in effetti può essere analizzato come una “scena”, con connotati anche grotteschi. Assenti ovviamente nei bollettini redatti nella tragedia della guerra.

Non è quindi possibile decontestualizzare la nascita della Discoteca dal periodo in cui vide la luce. La valorizzazione della “me-

⁸⁶ PIERO CAVALLARI – ANTONELLA FISCHETTI, *Voci della vittoria. La memoria sonora della grande guerra*, Roma, Donzelli, 2014.

moria” – o meglio delle memorie – conservata insieme alle voci che l'hanno trasmessa è però di fatto rimasta come una sorta di *cifra* dell'istituto.

Già nel 1934, ispirata da Gavino Gabriel – il primo direttore della Discoteca di Stato, proveniente da ambienti intellettuali letterari, musicali e valente studioso e autore egli stesso di musica popolare sarda (oltre ad aver egli stesso caldeggiato dal 1921 la costituzione di una Discoteca Etnica Nazionale) – una nuova legge⁸⁷ articolò in maniera più puntuale i compiti dell'Istituto e ne estese l'attività alla registrazione su disco o altro mezzo meccanico di «tutto quanto nel campo dei suoni interessi la cultura scientifica, artistica e letteraria» in modo particolare – oltre agli studi di glottologia, zoologia, storia, le interpretazioni di compositori e poeti – i canti e i dialetti di tutte le regioni e le colonie d'Italia. Quindi raccolta, archiviazione, conservazione.

La legge impose alle case editrici fonografiche, italiane o rappresentate in Italia, il deposito dei documenti sonori – allora prevalentemente dischi 78 rpm – prodotti e distribuiti nel paese.

La legge successiva del 1939⁸⁸ che riorganizzò la Discoteca di Stato rimase in vigore fino al 2004, quando le norme in materia di deposito legale furono aggiornate prevedendo per la Discoteca di Stato l'acquisizione in via obbligatoria e automatica di una copia di documenti sonori, audiovisivi, multimediali prodotti o distribuiti nel paese⁸⁹ seguita dall'apposito regolamento attuativo⁹⁰.

⁸⁷ Legge 18 gennaio 1934, n. 130 («Estensione dell'attività della Discoteca di Stato anche a manifestazioni interessanti la cultura nazionale, scientifica, letteraria e le tradizioni ed i costumi del Paese»).

⁸⁸ Legge 2 febbraio 1939 n. 467 («Riordinamento della Discoteca di Stato e istituzione di una speciale censura sui nuovi testi originali da incidere sui dischi»).

⁸⁹ Legge 15 aprile 2004, n. 106 («Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico»).

⁹⁰ D.P.R. 3 maggio 2006 n. 252 («Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico»).

La legge del 2004 include due presupposti che introducono concetti rilevanti, per accogliere questa tipologia di oggetti come beni culturali: il D.Lgs. n. 490 del 1999⁹¹ che aveva elencato «le fotografie e gli esemplari delle opere cinematografiche, audiovisive o sequenze di immagini in movimento o comunque registrate, nonché le documentazioni di manifestazioni sonore o verbali comunque registrate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni» e il D.Lgs. n. 42 del 2004⁹², dove furono compresi tra i beni culturali «le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi caratteri di rarità e di pregio».

Da qui l'avvio di un iter di trasformazione istituzionale che portò la Discoteca di Stato di lì a poco, nel 2007, a essere inglobata nel nuovo Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi che ne ha ereditato le prerogative, estendendo il proprio ruolo a svolgere «sull'intero territorio nazionale, attività di documentazione, valorizzazione, restauro, conservazione, ricerca e consulenza sui documenti sonori e audiovisivi appartenenti allo Stato e ad altri Enti pubblici (...) nonché alle persone giuridiche private senza fini di lucro».

Le attività dell'Istituto sono andate via via articolandosi e perfezionandosi per tutelare nella sua integrità quella che è in Italia la più importante collezione pubblica di documentazione sonora e audiovisiva; un compito arduo che comporta prevedere continue attività conservative, ricondotte infine a quella che attualmente è considerata fondamentale: mettere in atto procedure di digitalizzazione dei contenuti sonori e audiovisivi, memorizzati nel corso del tempo nei più disparati supporti. Basti pensare che dai vecchi

⁹¹ D.Lgs. 29 ottobre 1999 n. 490 («Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali»).

⁹² D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 («Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137»)

cilindri di cera, passando per i dischi prima a 78 rpm, ai microsolfi quindi alla registrazione magnetica (nastri, audiocassette ecc.) e poi ai compact disc e al digitale, già nel solo ambito della documentazione sonora è avvenuto un incessante e turbinoso processo che rende sempre più velocemente obsolete macchine e supporti.

I prodotti finali di tali metodologie ben si adattano alla “costruzione” di cataloghi online che associno sempre più le notizie ai contenuti multimediali delle risorse stesse; il catalogo dell'ICBSA presente sull'indice del Sistema bibliotecario nazionale – SBN prevede, qualora sia presente il contenuto digitale, anche la consultazione dei contenuti iconografici relativi al supporto e ai materiali di corredo.

L'Unesco ha dedicato la giornata del 27 ottobre alla valorizzazione del patrimonio culturale audiovisivo, ma quali sono i problemi che un archivio che gestisce tali documenti deve affrontare?

Gli archivi sonori sono nati per acquisire e conservare documentazione raccolta sui nuovi supporti comparsi dall'ultimo ventennio dell'Ottocento. Le nuove tecnologie furono utilizzate subito nell'ambito della ricerca scientifica, ma si potenziarono in linea con l'avvento della industria discografica che affermò la sua fortuna con l'uso commerciale e la distribuzione di massa di supporti contenenti prevalentemente temi musicali.

Questo “*imprimatur commerciale*” dei documenti sonori ha portato nel tempo al prevalere della loro percezione come prodotti essenzialmente di intrattenimento e non come fonti per lo studio e per la ricerca storica e culturale.

Considerata la continua evoluzione dei supporti e le nuove creazioni tecnologiche, sia nell'era analogica che in quella digitale, e la necessità di macchine per fruirli, data la dualità supporto/contenuto, il dato tecnico assume un aspetto centrale, così come la conservazione, pratica onerosa, ma essenziale per evitare la perdita di memorie così importanti per la storia contemporanea.

Per gli stessi motivi, anche per affrontare la descrizione catalografica, oltre alla organizzazione e standardizzazione delle informazioni per la ricerca, è utile un minimo di conoscenze sui supporti e la loro evoluzione per prevedere o escludere l'accesso alla risorsa: un istituto non in possesso della macchina adatta, perché troppo antica (un fonografo per cilindri, un grammofono per dischi, un lettore per fili metallici ecc.) o troppo nuova (un lettore blu-ray, un lettore SACD ecc.) non potrà porli a disposizione dell'utenza.

In un istituto di riferimento per il deposito legale passa tra le mani tutta l'inventiva delle industrie in merito e non sempre chi si trova a descrivere queste risorse è in grado di conoscere il supporto che si trova a trattare: se è un nuovo supporto che necessita magari di un apposito lettore o se i vari acronimi sono attributi tecnici di supporti già esistenti. Il fatto più rilevante è ormai l'immaterialità di ritorno di suoni e immagini attraverso le procedure di digitalizzazione dei supporti esistenti, o per nascita digitale che porta a descrivere documenti ormai non più legati a un oggetti fisici.

Un altro aspetto importante legato a questa documentazione riguarda i *diritti*. Alle risorse audiovisive sono connesse varie categorie di diritti legali: diritti meccanici inerenti una specifica edizione, diritti degli autori, esecutori, ricercatori...

La collezione dell'ICBSA è attualmente composta da circa 500.000 supporti di ogni tipologia. Conserva anche – fondamentale in un archivio audiovisivo – una buona collezione di strumenti storici per la riproduzione del suono: fonografi, grammofoni e altri apparecchi dalla fine dell'Ottocento agli anni Cinquanta del Novecento implementata dalle macchine in uso che negli anni diventano obsolete.

In anni relativamente recenti è stato riordinato l'archivio storico cartaceo/documentale della Discoteca di Stato, i cui inventari sono consultabili sul portale Lazio'900.

La collezione musicale dell'Istituto è cospicua, ma i contenuti dell'archivio riguardano ogni ambito culturale.

Oltre alla documentazione pubblicata e pervenuta a norma di legge, una parte rilevante della collezione è non pubblicata.

Uno tra i più interessanti fondi, realizzato e/o prodotto direttamente dalla Discoteca di Stato è l'AELM – Archivio etnico linguistico-musicale, costituito nel 1962 grazie alla collaborazione di Diego Carpitella, etnomusicologo, e Antonino Pagliaro, glottologo. Comprende musica etnica e folklorica, narrativa di tradizione orale e favolistica, spettacolo e rappresentazioni popolari, musica liturgica e rituale, dialetto delle isole alloglotte italiane, comunità italiane all'estero....

Un altro fondo di rilievo è quello di *storia orale*, incrementato negli anni con le interviste, molte delle quali curate direttamente dall'Istituto, a personalità della vita politica, culturale, economica italiana. Tra i progetti si ricordano quello sulle origini della Repubblica e «La primavera d'Europa. I negoziati dei Trattati di Roma in 18 testimonianze», realizzati negli anni Ottanta dalla Società per la storia orale, fino a progetti più recenti sui senatori a vita della Repubblica italiana che ha portato all'acquisizione di interviste a personalità quali Carlo Azeglio Ciampi, Giulio Andreotti... oltre a interviste a persone di rilievo in vari ambiti politici e culturali, come a esempio Massimo Rendina, Romana De Gasperi, Gabriele De Rosa, Mario Fiorentini... Di rilievo anche la collezione di interviste a personaggi del mondo letterario curate da Francesco Vincitorio.

L'Istituto stipula convenzioni con istituti e enti impegnati nella valorizzazione dei beni culturali sonori e audiovisivi; si ricordano quella con l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", l'Archivio delle Memorie Migranti e il Circolo Gianni Bosio di

Roma per una rete di archivi e istituzioni che raccolgono, conservano e diffondono testimonianze e memorie dei migranti in Italia, l'accordo con l'associazione ECAD che ha promosso il progetto ORMETE L'Italia a Teatro. 1960-1980: trent'anni di storia orale per il teatro, il fondo di interviste "Voci di impresa" realizzate in collaborazione con Radio24/Il sole 24 ore, le interviste realizzate da Luigi Martini a esponenti dell'ambito artistico contemporaneo italiano. Tra le ultime quella con la Conferenza episcopale italiana, che ha il suo *focus* all'interno del portale BeWeB – Beni ecclesiastici in web che «rende visibile il lavoro di censimento sistematico del patrimonio storico e artistico, architettonico, archivistico e librario portato avanti dalle diocesi italiane e dagli istituti culturali ecclesiastici sui beni di loro proprietà»; un lavoro che non poteva trascurare l'importanza rappresentata dalle risorse sonore e audiovisive⁹³.

⁹³ Per ulteriori approfondimenti si propone una prima bibliografia di riferimento: PIERO CAVALLARI – ANTONELLA FISCHETTI, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra*, Roma, Donzelli, 2014 (con compact disc); *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. L'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi*, a cura di MASSIMO PISTACCHI e PEPPINO ORTOLEVA, Argelato, Minerva, 2012 (con compact disc); *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, a cura di MASSIMO PISTACCHI, Roma, Donzelli, 2010; PIERO CAVALLARI, *La Discoteca di Stato*, in *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, a cura di CLAUDIO PAVONE, vol. III, Roma, 2006, pp. 531-538; ANTONELLA FISCHETTI, *Gavino Gabriel, Direttore della Discoteca di Stato*, in *Musica e identità nel Novecento italiano: il caso di Gavino Gabriel*, a cura di SUSANNA PASTICCI, Lucca, Libreria musicale italiana, 2018; ROBERTO ROSSETTI, *La voce della memoria. La Discoteca di Stato, 1928-1989*, Roma, Fratelli Palombi, 1990; *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo, antropologia, storia orale*, atti del Convegno Roma, 5-7 maggio 1986, Roma, Palombi, 1987; *Einomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato*, a cura di SANDRO BIAGIOLA, Roma, Il Ventaglio, 1986; *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*, a cura di ALBERTO MARIO CIRESE e LILIANA SERAFINI, Roma, 1975; *Catalogo delle edizioni e registrazioni della Discoteca di Stato*, a cura di EVA PACI, Roma, Discoteca di Stato, 1963.

I documenti sonori nei servizi informativi nazionali e nei progetti europei dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane

SIMONETTA BUTTÒ

Nel quadro del patrimonio culturale immateriale i documenti sonori occupano uno spazio molto vasto, caratterizzato da una estesa varietà disciplinare che interessa la musica, il campo delle scienze umanistiche e sociali, delle discipline linguistiche (dalla fonetica alla fonologia, alla dialettologia fino alla sociolinguistica e alle tecnologie del parlato), delle discipline etnografiche e antropologiche, della storia orale.

La grande quantità di dati di rilievo presenti negli archivi prodotti negli anni da istituti, enti, associazioni e centri culturali che raccolgono e custodiscono documenti sonori nei loro *repository* e nei centri di elaborazione dei dati, consentendone la consultazione nelle rispettive sedi o in rete, non solo rappresenta una risorsa straordinaria per la ricerca scientifica, ma costituisce una parte irrinunciabile del patrimonio culturale del paese, ancora poco conosciuta e valorizzata, soprattutto a causa della sua frammentarietà e della sua dispersione nelle pieghe profonde del web.

Per rispondere ai tanti interrogativi sorti in merito al censimento, alla descrizione, alla diffusione, all'uso, e al riuso ai fini della ricerca, di questo complesso patrimonio di conoscenze trasversali, rappresentato dai documenti sonori, l'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane – ICCU ha sviluppato nel tempo alcune specifiche linee di attività all'interno delle reti istituzionali italiane ed europee con l'obiettivo di contribuire a diffondere procedure condivise, flussi di lavoro standardizzati e strategie comuni, promuovendo l'adozione

di standard riconosciuti da una ampia platea, anche internazionale, a garanzia di una estesa interoperabilità fra archivi diversi tramite protocolli di scambio, unico vero antidoto contro la dispersione.

A partire dagli albori del Servizio bibliotecario nazionale (SBN), negli anni Ottanta del secolo scorso, l'ICCU ha dedicato particolare cura e interesse al trattamento dei materiali musicali: la nascita di una apposita *Base dati musica*, indipendente in SBN, risale al 1987, ma era stata preceduta nel 1979 da uno strumento indispensabile per i catalogatori di questo tipo di materiali speciali, come il *Manuale di catalogazione musicale*⁹⁴, una estensione delle Regole italiane per autori – RICA, e dalla apposita *Guida a una descrizione catalografica uniforme dei manoscritti musicali*, edita dall'Istituto nel 1984.

La musica, dunque, ha occupato fin dall'origine una posizione speciale all'interno di SBN: del suo trattamento si sono occupati negli anni diversi gruppi di studio dedicati all'elaborazione di normative specifiche e coordinati dall'ICCU, che ha successivamente pubblicato, a stampa e on line su piattaforma wiki, la *Guida alla catalogazione in SBN musica*⁹⁵ e il volume sul *Titolo uniforme musicale*⁹⁶ che precisa e amplia quanto riportato a proposito del materiale musicale nel codice nazionale di catalogazione, REICAT.

Nel 2002, con il nuovo Indice SBN, il materiale musicale è stato integrato in una base dati unificata che permette di gestire qualsiasi tipologia di documento: antico, moderno, grafico.

⁹⁴ *Manuale di catalogazione musicale*, Roma, ICCU, 1979 (Nel volume: *Regole per la catalogazione delle edizioni musicali*, a cura di MARIANGELA DONÀ, EMILIA ZANETTI e AGOSTINA ZECCA LATERZA; *Regole per la catalogazione dei documenti sonori*, a cura di FIORELLA POMPONI BOCEDA con la collaborazione di Maria Pia De Bartolo, Mariangela Donà e Agostina Zecca Laterza; *Regole per la catalogazione dei manoscritti musicali*, redatte da Marie Louise Göllner, traduzione di Mariangela Donà).

⁹⁵ *Guida alla catalogazione in SBN. Musica: musica e libretti a stampa, registrazioni sonore, video e risorse elettroniche musicali*, a cura del Gruppo di studio sul materiale musicale, Roma, ICCU, 2012, www.iccu.sbn.it/opencms/export/sites/iccu/documenti/2012/Guida_alla_catalogazione_in_SBN_Musica.pdf.

⁹⁶ *Titolo uniforme musicale: norme per la redazione*, a cura del Gruppo di studio sul materiale musicale, Roma, ICCU, 2014, www.iccu.sbn.it/opencms/export/sites/iccu/documenti/2015/TITOLO_UNIFORME_MUSICALE_2015.pdf.

Un grande traguardo è stato raggiunto alla fine del 2015 grazie al riversamento dei record bibliografici dell'Istituto centrale beni sonori ed audiovisivi – ICBSA⁹⁷, che ha fatto emergere per la prima volta nella base dati bibliografica nazionale le registrazioni su supporto audio e video acquisite per deposito legale e contenenti sia fonti musicali, sia fonti orali, come l'Archivio etno linguistico musicale – AELM di Diego Carpitella e Antonino Pagliaro⁹⁸.

Nell'estate del 2016 è stato inoltre firmato un importante accordo con il RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*⁹⁹ il cui scopo è quello di documentare le fonti musicali (manoscritti musicali, musica a stampa, scritti di teoria musicale, libretti) conservate in biblioteche, archivi, monasteri, scuole e in raccolte private di tutto il mondo, al fine di tutelarle attraverso la catalogazione e al tempo stesso di valorizzarle mettendole a disposizione di musicologi e musicisti.

Insieme a IAML Italia, l'ICCU e il RISM riconoscono come finalità comuni quelle di cooperare per migliorare la qualità dei cataloghi SBN e RISM Online in quanto servizi di portata internazionale per gli utenti interessati alla musica, specializzati e non, nonché di coordinare e aggiornare l'informazione in merito alle biblioteche musicali; di ridurre il gap esistente tra l'informazione disponibile su formato cartaceo e in microfilm e l'informazione in formato elettronico; di promuovere il rinnovamento metodologico della ricerca e del lavoro catalografico, per un equo sviluppo delle abilità di ricerca bibliografico-musicali, musicologiche e informatiche, anche al fine di ottimizzare le risorse esistenti.

Dal punto di vista delle attività tecniche, le parti si sono impegnate a individuare e importare in SBN i record bibliografici inerenti quelle biblioteche italiane oggi presenti solo nel catalogo

⁹⁷ Si veda in questo volume il contributo di Carla Scognamiglio.

⁹⁸ Per una sintetica descrizione del fondo si veda la pagina a esso dedicata sul sito dell'ICBSA: www.icbsa.it/index.php?it/II6/aelm-archivio-etnico-linguistico-musicale.

⁹⁹ www.rism.info/home.html.

RISM; a rendere i record bibliografici e di autorità presenti in SBN e non in RISM ricercabili e indicizzabili attraverso l'opac RISM; ad allineare e aggiornare i dati relativi alle biblioteche musicali in RISM e nell'*Anagrafe delle biblioteche italiane*; a rendere pubblica la collaborazione attraverso link sui rispettivi siti; a scambiare informazioni relative a nuove fonti, nonché a pubblicare documentazione scientifica anche a fini didattici¹⁰⁰.

Un ulteriore passo in avanti nel campo della fruizione della musica è stato fatto nel 2017, momento in cui SBN ha consentito per la prima volta di visualizzare più di 200 mila *incipit* musicali con il pentagramma e le note che, attraverso l'OPAC di Polo SBN Web, possono essere anche direttamente ascoltati.

Nel maggio 2018 sono state inoltre pubblicate on line, grazie all'impegno del Gruppo di lavoro sulla catalogazione del materiale musicale non pubblicato, le regole per la catalogazione in SBN del materiale musicale inedito, che riguarda la musica manoscritta, le esecuzioni presentate ai festival, negli spettacoli pubblici, in piazza, i video musicali, le registrazioni di esecuzioni di opere musicali destinate alla scena, o a circolazione interna (in un ente, in un'organizzazione), riservate o private, comprese le tesi e le prove d'esame o di concorso¹⁰¹.

La base dati SBN oggi comprende documenti musicali manoscritti, a stampa e libretti per musica dal XVI secolo in poi localizzati in più di 500 istituzioni pubbliche e private per un totale di oltre 2 milioni e 820.000 registrazioni bibliografiche. Fra queste quasi 2 milioni di documenti sonori musicali di cui oltre 273.000 digitalizzati; quasi 45.000 registrazioni sonore non musicali, di cui oltre 5.500 digitalizzate; circa 560.000 partiture a stampa di cui quasi 5.500 digitalizzate; oltre 234.000 partiture manoscritte

¹⁰⁰ www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/2016/Convenzione_IALM_ICCU_RISM.pdf.

¹⁰¹ http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Guida_musica.

di cui più di 18.600 digitalizzate, oltre 58.000 libretti di cui più di 18.500 digitalizzati. In particolare, per i libretti d'opera l'ICCU nell'estate del 2020 ha firmato una convenzione con l'Università di Bologna per la valorizzazione del Progetto CORAGO – Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 (<http://corago.unibo.it/>).

Anche in Internet Culturale, la teca digitale delle biblioteche italiane, si possono consultare numerose risorse sonore e audiovisive tramite il *player* dedicato che consente di accedere direttamente al documento e ascoltare, per intero se al di fuori dei diritti d'autore, o per soli 30 secondi, le tracce fornite dai partner del portale.

Si tratta di oltre 130.000 notizie bibliografiche di cui circa 100.000 spogli che comprendono tanto risorse musicali, quanto fonti orali (discorsi, brani teatrali e letterari, programmi radiofonici, ma anche canti della tradizione orale, come quelli compresi nell'archivio dell'etnografo tarantino Alfredo Majorano Nunziato).

Supporto importante per la valorizzazione dei beni sonori sono le risorse digitali relative ai libretti per musica (7.500), alla musica manoscritta (24.220), alla musica a stampa (3.763) e ai periodici musicali del CIRPeM, Centro internazionale di ricerca sui periodici musicali di Parma (127 testate per oltre 24.000 fascicoli dalla fine del XVIII secolo ad oggi).

Voci, discorsi e canzoni sono anche presenti anche nel Portale tematico *14-18: documenti e immagini della Grande Guerra*¹⁰², nato nel 2005 con lo scopo di creare un grande archivio digitale di particolare interesse storico, documentario ed artistico sulla Prima guerra mondiale basato sulla documentazione di fonte pubblica raccolta dal Comitato nazionale per la storia del Risorgimento italiano, costituito nel 1906 su iniziativa del Ministro della pubblica istruzione Paolo Boselli, al fine di costituire un archivio, una biblioteca

¹⁰² www.14-18.it.

ed un museo centrali della guerra, successivamente smembrata e destinata a diverse istituzioni culturali romane.

Il progetto, coordinato dall'ICCU, è stato realizzato con la partecipazione del Museo centrale del Risorgimento, della Biblioteca di storia moderna e contemporanea, della Biblioteca nazionale centrale di Roma e della Biblioteca universitaria Alessandrina e attualmente conta 119 partner tra archivi, biblioteche, musei, comuni e altri enti e dà accesso a oltre 702.400 risorse digitali, bibliografiche, iconografiche e documentarie, fra cui ventuno 78 giri d'epoca contenenti canzoni di guerra, cori degli alpini, discorsi del duca d'Aosta, del generale Diaz, di Pietro Badoglio e altre importanti testimonianze di quel periodo storico.

Nel 2011-2014 il portale tematico *14-18* ha partecipato al progetto europeo *Europeana Collections 1914-1918*¹⁰³, coordinato dalla Staatsbibliothek di Berlino, che ha visto la partecipazione delle Biblioteche nazionali di Parigi, Londra, Belgrado, Vienna, delle Biblioteche reali del Belgio e di Copenhagen, della Biblioteca nazionale e universitaria di Strasburgo e delle due Biblioteche nazionali centrali di Firenze e Roma.

Tutti i contributi di questo progetto sono stati pubblicati e resi accessibili on line sul portale europeo *Europeana*¹⁰⁴.

Successivamente la Commissione europea ha finanziato il progetto tematico *Europeana Sounds (2014-2017)*¹⁰⁵, con l'intento di facilitare l'accesso e migliorare la visibilità del grande patrimonio sonoro conservato presso le istituzioni europee. Il progetto, che ha coinvolto 24 istituzioni da 12 paesi, è stato guidato dalla British Library che tuttora lo ospita, svolgendo anche il ruolo di coordi-

¹⁰³ www.europeana-collections-1914-1918.eu/.

¹⁰⁴ Europeana Collection dà attualmente accesso a oltre 58.000.000 di risorse di diversa natura provenienti da musei, gallerie, archivi e biblioteca d'Europa, www.europeana.eu.

¹⁰⁵ Sintetica scheda dedicata al progetto <https://pro.europeana.eu/organisation/europeana-sounds>.

natore del canale tematico *Europeana Music*¹⁰⁶; questa iniziativa ha portato oltre 520.000 risorse sonore sul portale europeo.

In *Europeana Sounds* l'ICCU, attraverso Internet Culturale, ha aggregato e reso disponibili 83.000 risorse sonore fornite dall'ICBSA.

Sempre a partire dalle risorse sonore riversate dall'ICBSA, nel novembre 2016 l'ICCU ha realizzato in via sperimentale, con la collaborazione dell'Istituto stesso e di Wikimedia Italia, un'esperienza di riuso dei documenti musicali: l'*Edit-a-thon Verdiano*¹⁰⁷, basato sulle tracce di alcune opere di Giuseppe Verdi conservate all'ICBSA, in versione integrale e libere dai diritti, al fine di arricchire le voci della enciclopedia online.

Grazie agli esperti che hanno aderito e partecipato all'iniziativa, Wikipedia si è arricchita di nuove risorse libere dai diritti e si è potuta giovare del lavoro svolto dai professionisti che ne hanno accresciuto l'autorevolezza, producendo dodici voci nuove e integrandone diciannove già esistenti, mentre l'Istituto che ha messo a disposizione le tracce ha acquisito ulteriore visibilità e gli esperti che hanno preso parte all'evento sono entrati in possesso di uno strumento innovativo, utile ai fini di studio e per la didattica.

L'interoperabilità fra i contenuti digitali riferiti a una grande varietà di tipologie documentarie, come nel caso del Portale *14-18* e di tutti i portali tematici, si pone dunque al termine di un percorso di utilizzazione consapevole e condiviso di standard tecnici e descrittivi, di aderenza a linee guida e raccomandazioni, di adozione di un modello dati unico (anche se a differenti livelli di complessità) che, pur tenendo conto delle specificità e delle diverse caratteristiche descrittive delle singole tipologie di materiale, consente di integrarle e aggregarle anche se trattate all'origine con standard descrittivi diversi.

¹⁰⁶ www.europeana.eu/portal/en/collections/music.

¹⁰⁷ https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:GLAM/ICCU/Editathon_verdiano.

Un ruolo chiave nel flusso di risorse digitali legate al patrimonio culturale italiano verso il portale europeo *Europeana* è svolto dall'aggregatore nazionale *CulturaItalia*¹⁰⁸, gestito dall'ICCU, che insieme a *Internet Culturale*, costituisce il ponte che collega le istituzioni culturali del nostro paese con la grande infrastruttura europea, con cui condivide standard e *policy* di pubblicazione dei dati.

In tale contesto di cooperazione fra istituzioni nazionali e di ampliamento delle reti internazionali si colloca il nuovo progetto dell'ICCU, nato dopo un lungo periodo di analisi e di studio e oggetto di un bando di gara europea, aggiudicata nel 2019 ad un Raggruppamento temporaneo di impresa (DM cultura; INERA; META) che dovrà realizzarlo in trenta mesi. Si tratta del *Sistema di ricerca integrato e catalogo generale delle risorse descritte nelle principali banche dati gestite dall'ICCU*¹⁰⁹ che dovrà costituire uno strumento di visibilità nazionale del lavoro trentennale svolto da tutte le istituzioni bibliotecarie, oggi oltre 6.600, di ogni appartenenza amministrativa e anche private, aderenti a SBN. Nel nuovo modello informativo i dati presenti in Indice SBN, nella biblioteca digitale di Internet culturale e nei singoli database specialistici, fra cui *Manus on line* per i manoscritti e *EDIT16* per le edizioni del Cinquecento, saranno accessibili a partire da un'interfaccia unica che rappresenterà un vero e proprio portale delle biblioteche e degli istituti culturali italiani, *Alphabetic*: una piattaforma di servizi informativi in grado di offrire al pubblico una nuova esperienza di navigazione tra record di catalogo arricchiti e risorse digitali, anche di natura diversa da quella bibliografica.

Del resto, ormai da anni, SBN è diventato ben di più di un database bibliografico: grazie a una politica di crescente apertura accoglie, infatti, una varietà di materiali non librari sicuramente di largo

¹⁰⁸ www.culturaitalia.it/.

¹⁰⁹ www.iccu.sbn.it/it/eventi-novita/novita/Bando-di-gara-a-procedura-aperta-00001/.

interesse per un pubblico ampio, come ritratti, carte, stampe, fotografie, cartoline, autografi e carteggi, documenti, mostre virtuali, oggetti d'arte, cimeli e testimonianze storico-artistiche, e – non trascurabili per qualità e quantità – risorse sonore e audiovisive (interviste, discorsi registrati, documentari ecc.), oltre che materiali non pubblicati, come conferenze, appunti, dispense universitarie, esecuzioni musicali presentate in pubblico.

La nuova modalità di fruizione dei materiali e delle risorse digitali a essi associate presenti nella comunità di SBN, ma possibilmente anche esterne ad essa, sarà affiancata dallo sviluppo di un nuovo ambiente di gestione del patrimonio, rivolto agli operatori e denominato SBN Cloud, nel quale saranno disponibili tutti i servizi e le informazioni necessarie per facilitare il trattamento delle nuove accessioni e delle risorse digitali.

Nel corso dei lavori per la realizzazione del Progetto, l'ICCU sarà impegnato, tra l'altro, nel recupero all'interno dei sistemi nazionali delle risorse digitali di ogni tipo esistenti nel paese, ma conosciute solo in ambito locale, oppure "sommese", o meglio annegate, in centinaia di *repository* e siti web difficilmente raggiungibili dagli utenti, per dare loro la migliore e più ampia visibilità.

Del variegato mondo dei documenti sonori, tuttavia, fanno parte, e a pieno titolo, anche numerose basi dati appositamente create dalle università e da altri enti per lo sviluppo della ricerca scientifica in ambito linguistico, glottologico, fonologico, fonetico: si tratta di raccolte, o *corpora*, di fondamentale importanza per il progresso degli studi, ma raramente percepite come parte del patrimonio culturale della nazione. Per la corretta creazione e descrizione delle fonti orali, l'ICCU ha collaborato alla pubblicazione di un *Vedemecum* curato da un gruppo interistituzionale di ricercatori (<https://www.iccu.sbn.it/it/eventi-novita/novita/trattamento-delle-fonti-orali/>).

In questo contesto, secondo l'esperienza svolta dall'ICCU nel corso degli ultimi quindici anni, i progetti europei dedicati alle e-

infrastructures, alle piattaforme digitali per la ricerca, costituiscono a oggi un fattore unificante di considerevole portata, una grande opportunità contro la frammentarietà esistente e un esempio di condivisione e reciproco arricchimento.

Nell'ambito del progetto europeo *Parthenos*¹¹⁰ che riunisce le grandi reti europee attive nel settore del patrimonio culturale e delle *digital humanities*, come *Dariah*¹¹¹ e *Clarín*¹¹², con la collaborazione di importanti centri di ricerca, fra cui l'ICCU, sono state – per esempio – sviluppate linee di attività dedicate proprio all'obiettivo di armonizzare le politiche di gestione dei dati della ricerca provenienti dai sedici paesi partner per aumentarne la visibilità e la riusabilità.

Numerosi esperti dei diversi ambiti di ricerca nel campo delle *digital humanities* hanno lavorato insieme per mettere a punto standard, modelli di gestione dei dati e protocolli per l'interoperabilità. Le linee guida pubblicate¹¹³ a cura del progetto *Parthenos* analizzano nel concreto le diverse politiche e le strategie più adeguate per la condivisione dei formati attraverso l'adozione del paradigma FAIR (acronimo di Findable, Accessible, Interoperable and Reusable, ideato dal gruppo Force II nel 2016) per migliorare l'accessibilità e il riutilizzo dei dati, senza nascondersi che le soluzioni dei problemi spesso non dipendono solo dalla tecnologia, ma riguardano le politiche nazionali, le licenze adottate, le restrizioni legali, gli aspetti etici collegati alla tutela della privacy e, non da ultimo, le figure professionali necessarie, ancora in buona parte da formare e inquadrare in ruoli stabili (su questo tema il progetto è intervenuto offrendo una sezione di *training on-line* che presenta le migliori pratiche nella gestione dei dati di ricerca).

¹¹⁰ www.parthenos-project.eu/.

¹¹¹ <http://it.dariah.eu/>.

¹¹² www.clarin.eu/.

¹¹³ *Guidelines to FAIRify data management and make data reusable* www.parthenos-project.eu/portal/policies_guidelines. Trad. it. <https://zenodo.org/record/3363243#.XkQEeyZe7cu>

È evidente dunque che, anche sulle infrastrutture europee, per favorire la conservazione, la descrizione, il riutilizzo di risorse orali raccolte nell'ambito di progetti di ricerca scientifica, è necessario adottare fin dall'inizio standard che garantiscano la qualità dei dati e ottengano un buon livello di rispetto del paradigma FAIR: precisione dei metadati, che devono contemplare sia le informazioni descrittive della risorsa, sia le informazioni tecniche e gestionali necessarie per la conservazione a lungo termine degli oggetti digitali oltre che per la loro portabilità e interoperabilità, e adozione di protocolli, come OAI-PMH, maggiormente utilizzati per lo scambio dei dati.

Anche Europea ha definito un livello minimo di metadati (titolo, tipo di risorsa digitale, voce di *thesaurus*, identificativo della risorsa, anteprima della risorsa digitale, licenza della risorsa digitale) che può essere arricchito con ulteriori informazioni, come link alla risorsa digitale, link alla pagina di origine del fornitore di contenuti, informazioni spazio-temporali, materia e tecnica, durata, lingua, l'editore ecc.

Queste indicazioni rappresentano il presupposto, logico e pragmatico, per la costituzione di una solida rete internazionale tra associazioni, istituzioni, enti di ricerca, università, dedicate alla cura di dati trasversali a molte e diverse discipline: un sistema cooperativo basato sulla partecipazione, che l'ICCU ha sviluppato a livello nazionale negli oltre trent'anni di vita del Servizio bibliotecario nazionale, e che si impegna oggi a esportare in Europa anche come coordinatore della nuova *community* per la ricerca costituita in Europea¹¹⁴, per analizzare le opportunità d'uso del patrimonio culturale digitale da parte dei ricercatori, per comprenderne meglio le esigenze e migliorare i servizi offerti.

¹¹⁴ <https://pro.europeana.eu/network-association/special-interest-groups/research-community>.

Più di un milione di suoni e immagini: la migrazione dei dati dell'ICBSA nel catalogo SBN

CARLA SCOGNAMIGLIO

L'ingresso dell'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi nella rete SBN ha rappresentato una delle tappe più importanti nel percorso di arricchimento del catalogo unico nazionale.

L'implementazione – pari a circa il 10% del catalogo – anche se portata a compimento con metodologie completamente diverse, può essere paragonata a quella che costituì, agli albori del Servizio bibliotecario nazionale (anni 1987-1990), uno dei primi nuclei del catalogo: il recupero della Bibliografia nazionale italiana.

Il risultato di entrambe le imprese è stato l'acquisizione “massiva” nel catalogo SBN delle descrizioni del patrimonio bibliografico edito in Italia, sia librario che su supporto audio e video, quest'ultimo ricevuto dall'ICBSA per deposito legale (e spesso corredato da copie digitalizzate, audio, ma anche immagini di copertine ecc., frutto dell'altro importante compito istituzionale, quello della conservazione).

L'attività preparatoria da parte dell'ICCU è stata quella di evolvere ed ampliare il protocollo SBNMARC (vers. 2.00), adeguando quindi l'Indice e l'applicativo di Polo SbnWeb (e relative interfacce), per consentire la migrazione delle informazioni riguardanti prevalentemente le caratteristiche tecniche dei supporti, informazioni che erano gestite sulla base dati di origine dell'ICBSA. In particolare, com'è noto, sono stati implementati i campi specifici codificati del materiale audiovisivo secondo la semantica UNIMARC (etichette I15 e I26).

Successivamente l'ICCU e l'ICBSA hanno proceduto ad una più puntuale mappatura, mentre l'ICBSA, in stretta sinergia, si oc-

cupava della predisposizione e pulizia dei dati da importare e della revisione e test delle procedure di export¹¹⁵.

L'enorme mole di documenti, ca. 300.000 monografie (tra dischi in vinile, audio e videocassette, compact disc, DVD ecc.¹¹⁶), ca. 1.500.000 spogli, ovvero brani sonori (e relativi link alla copia digitale) e ca. 200.000 nomi, ha determinato la strategia di import: quella di importare i dati direttamente in Indice (previo confronto e fusione laddove possibile) oltre che nella base dati del nuovo Polo DDS. Tale strategia, se ha reso immediatamente disponibili i documenti dell'ICBSA sul sistema centrale (dal 15 dicembre 2015), ed evitato un estenuante e lungo lavoro di confronto puntuale da parte dei bibliotecari dell'ICBSA per la condivisione dei dati con l'Indice se l'import fosse stato solo in locale, ha avuto, come d'altronde ampiamente previsto, il risvolto negativo di introdurre un gran numero di duplicazioni.

L'attività dell'Istituto dunque non si è conclusa con la migrazione dei dati, ma è proseguita con lo sviluppo di strumenti che consentissero in primo luogo ai bibliotecari dell'ICBSA, ma anche ai bibliotecari della Struttura di mantenimento del catalogo, di eliminare il più agevolmente e rapidamente possibile le duplicazioni operando la fusione di nomi e di documenti. Ci si riferisce qui

¹¹⁵ È importante citare altre due attività portate avanti dall'ICBSA quali l'inserimento, in locale, di specifiche classi per il materiale riguardante le tradizioni popolari (secondo gli schemi: AT Classificazione Aarne-Thompson; DA Classificazione D'Arnonco; LN Classificazione Lo Nigro; MF Classificazione Motif-Index) e una diversa gestione di alcuni archivi di nomi, in particolare quello relativo agli editori musicali/case discografiche.

¹¹⁶ Le tipologie di supporti fisici oggetto di catalogazione, oltre ai volumi monografici o periodici, sono: cilindri di cera, dischi a 78, 33 e 45 giri, cassette DAT, audiocassette, cassette VHS, DVD, BluRay, Compact Disc, Film, Nastri audio, Risorse elettroniche, registrazioni su filo magnetico. I numeri di inventario migrati sono stati 407.332, i collegamenti alla copia digitale 343.000, i record UNIMARC di export 1.701.000 (legami titolo 1.869.458, legami autore 4.971.597). L'importazione dei dati è stata effettuata dalla Società Almagiva.

alle implementazioni realizzate sul client di Interfaccia diretta, sia relativamente alle voci di autorità, interrogando le quali ora è possibile esaminare in fase di fusione massiva le notizie collegate, sia relativamente ai documenti sonori ed audiovisivi per i quali ID è in grado di produrre liste di duplicati, controllando anche l'area della descrizione fisica, e quindi il supporto, e non soltanto la carta d'identità e la chiave titolo, a partire da un determinato input. La criticità poi riscontrata nella lentezza con cui si procede nella effettiva eliminazione delle duplicazioni non è da ascrivere alla mancanza di strumenti a supporto, ma alla difficoltà nel reperire risorse, ad organizzare e distribuire i carichi di lavoro.

La collaborazione tra i due Istituti centrali non si è esaurita con le attività legate alla migrazione dei dati, ma è proseguita con la pianificazione di ulteriori sviluppi, in questo caso connessi all'applicativo di Polo, con l'implementazione di nuove funzionalità di SbnWeb.

L'ICBSA, dovendo gestire sia la descrizione del materiale acquisito per deposito legale, che una sua catalogazione analitica anche in relazione alla digitalizzazione delle tracce audio, necessitava di procedure che permettessero una catalogazione quanto più agile degli spogli. A questo scopo è stata realizzata la funzionalità di *Copia reticolo con spogli* che permette di copiare/catalogare in Polo e contestualmente in Indice un documento che abbia gli stessi titoli dei brani e gli stessi interpreti, ma, ad es. un diverso supporto, il quale viene successivamente modificato sulla nuova notizia.

Sempre ai fini di uno snellimento della catalogazione di questa tipologia di materiale, è stata implementata inoltre la funzione di composizione automatica dell'area della descrizione fisica a partire dai dati specifici degli audiovisivi inseriti in forma codificata.

Relativamente all'applicativo di Polo SbnWeb, l'ICCU ha condotto l'analisi in collaborazione con i responsabili dei servizi al pubblico dell'ICBSA per lo sviluppo delle procedure di prenota-

zione da remoto delle sale di ascolto, sia per quanto riguarda l'ascolto per intero del materiale già in formato digitale che di quello non ancora digitalizzato. Tali procedure, così come quelle descritte più sopra, non sono state realizzate ad hoc per l'ICBSA, ma per tutta la comunità degli utenti di SbnWeb. In particolare, queste ultime sono state rese parametrizzabili in modo tale che ogni biblioteca che voglia gestire la prenotazione dei posti in sala possa farlo a partire dalla propria specifica organizzazione.

Il bilancio dell'impresa si può definire senz'altro positivo. Non soltanto per quanto riguarda i risultati: nella ricerca, nel reperimento e nella fruizione dei documenti sonori ed audiovisivi, ma anche per il confronto e lo scambio di competenze che li hanno resi possibili. Competenze che torneranno a collaborare nell'immediato futuro nei Gruppi che, insieme anche a colleghi di altri istituti, si occuperanno di redigere le linee guida per la catalogazione in SBN dei documenti sonori e audiovisivi e le linee guida per il trattamento delle fonti orali¹¹⁷.

¹¹⁷ Ci si riferisce al Gruppo di lavoro per la catalogazione del materiale audiovisivo (coord. Elisabetta Castro – ICCU) e al Gruppo di lavoro per la stesura di linee guida condivise per la produzione, descrizione, conservazione, riuso delle fonti orali (coord. Silvia Calamai – Università degli studi di Siena, Alessandro Casellato – Università degli studi di Venezia, Maria Francesca Stamuli – Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana).

La descrizione dei documenti sonori nella scheda di catalogo BDI – Beni demoetnoantropologici immateriali

ROBERTA TUCCI

La scheda *BDI Beni demoetnoantropologici immateriali* è parte degli standard catalografici dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione – ICCD. Nasce nel 2002 in versione 3.00, a opera di un gruppo di lavoro istituzionale Stato-Regioni di cui fanno parte diversi demoetnoantropologi ed etnomusicologi; dopo una fase di sperimentazione, nel 2006 viene rivista e aggiornata alla versione 3.0I, corredata da saggi introduttivi e da schede esemplificative¹¹⁸. Nel 2016 la normativa viene aggiornata alla versione 4.00¹¹⁹.

La scheda eredita e sviluppa le precedenti normative FKM, FKN, FKC del 1978¹²⁰, facendo anche tesoro di diverse altre esperienze avvenute nel tempo. Sin dall'inizio della sua progettazione, gli specialisti del gruppo di lavoro sottolineano l'importanza della documentazione audiovisiva quale “luogo” dove i beni immateria-

¹¹⁸ *Scheda BDI Beni demoetnoantropologici immateriali*, norme di compilazione a cura di ROBERTA TUCCI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, prima parte 2002, seconda parte 2006.

¹¹⁹ *Scheda BDI Beni demoetnoantropologici immateriali*, versione 4.00, strutturazione dei dati e norme di compilazione a cura di ROBERTA TUCCI, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 2016 (aggiornamento 2017), www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5734.

¹²⁰ *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 1978.

li possono venire stabilmente “memorizzati” e rappresentati nelle loro contingenti *performance*, uniche e irripetibili: per i beni immateriali, che non sopravvivono ai loro effimeri momenti esecutivi, le documentazioni audiovisive costituiscono gli unici riscontri oggettivi, tali da consentire una fruizione ripetibile nel tempo.

I supporti materiali che contengono le documentazioni audiovisive costituiscono a loro volta dei beni audiovisivi, che, per i loro specifici contenuti, possono venire conservati negli archivi audiovisivi e sottoposti a forme di conservazione, tutela e valorizzazione.

Tenendo conto di questa esigenza, la scheda BDI nel suo nascere viene corredata da sei paragrafi specifici¹²¹, appositamente progettati per le documentazioni audiovisive, distinte fra quelle primarie, in cui è rappresentato il bene, e quelle integrative del bene stesso. I sei paragrafi, che contengono una grande quantità di informazioni tecniche, descrittive e amministrative, sono organizzati in due gruppi di tre, in parte fra loro speculari: il primo comprende i paragrafi *DU Documento audio*, *DV Documento video-cinematografico*, *DF Documento fotografico*, a cui è assegnata un'obbligatorietà alternativa, per cui occorre compilarne sempre almeno uno; il secondo comprende i paragrafi *AI Documento audio integrativo*, *VI Documento video-cinematografico integrativo*, *FI Documento fotografico integrativo*.

I contenuti di questi sei paragrafi si aggiungono – e parzialmente si sovrappongono – ad alcuni campi del paragrafo *DO Documentazione*, comune a tutte le schede ICCD, che, seppure nell'odierna versione 4.00 appaia molto più dettagliato che in passato, tuttavia resta insufficiente per restituire in modo completo i dati di documenti audiovisivi a cui viene affidata la stabile rappresentazione di beni culturali effimeri. Si tratta inoltre di documenti che derivano in larga prevalenza dai rilevamenti audiovisivi effettuati sul campo e che dunque necessitano di venire corredata anche da dati di natura contestuale.

¹²¹ La scheda BDI si compone di 26 paragrafi: vedi la struttura dei dati 4.00 all'indirizzo www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5529.

Il paragrafo *DO Documentazione* comprende tre campi strutturati dedicati alle documentazioni audiovisive, anch'essi dotati di un'obbligatorietà alternativa: *FTA Documentazione fotografica*, *VDC Documentazione video-cinematografica*, *REG Documentazione audio*. In particolare, il campo *REG Documentazione audio* è strutturato nel seguente modo:

REG	DOCUMENTAZIONE AUDIO	<i>È ripetitivo nel caso in cui vi siano più documenti audio: uno primario e gli altri integrativi</i>
REGN	Codice identificativo	<i>Da attribuire</i>
REGM	Primario/integrativo	<i>Da precisare se il documento è primario o integrativo</i>
REGX	Genere	<i>Da precisare se il documento è allegato o esistente</i>
REGP	Tipo/formato	<i>Vocabolario aperto: audio 8, audiocassetta, cassetta DAT, CD Rom ecc.</i>
REGZ	Denominazione/titolo	<i>Da attribuire o già attribuito se documento d'archivio</i>
REGS	Specifiche	<i>Durata espressa in ore, minuti e secondi</i>
REGA	Autore	<i>Autore/i o che ha/hanno effettuato la registrazione sonora</i>
REGD	Riferimento cronologico	
REGF	Ente proprietario	
REGC	Collocazione	
REGK	Nome file digitale	<i>Nome del file allegato alla scheda</i>
REGW	Indirizzo web (URL)	<i>Indirizzo di rete se il file esiste nel web</i>
REGY	Gestione diritti	
REGT	Note	

Il paragrafo *DU Documento audio* riguarda un documento sonoro di valore primario rispetto al bene culturale, di durata variabile: può essere già esistente, come ad esempio un brano di una raccolta d'archivio, di un disco (modalità di redazione della scheda *archivio*), oppure può derivare da un rilevamento sul campo (modalità di redazione della scheda *terreno*) e in tal caso rappresentare un documento del tutto "nuovo". Il documento sonoro, inoltre, può essere singolo oppure fare parte di una catena performativa; in

quest'ultimo caso è necessario disporre di ulteriori dati descrittivi. Il paragrafo è strutturato nel seguente modo¹²²:

DU	DOCUMENTO AUDIO	
DUC	Codice	<i>Da attribuire</i>
DUL	Titolo	<i>Da attribuire o già attribuito se documento d'archivio</i>
DUU	Durata	<i>Espressa in ore, minuti e secondi</i>
DUB	Abstract	<i>Contenuto del documento audio</i>
DUR	RACCOLTA	<i>Per i documenti audio che appartengono a una raccolta, comprendente più brani</i>
DURD	Denominazione	<i>Dati alfanumerici di individuazione della raccolta: es. AELM 172M</i>
DURN	Catena numerica	<i>Numerazione del documento entro la numerazione complessiva della raccolta</i>
DUS	DISCO	<i>Per i documenti audio contenuti in disco</i>
DUST	Titolo	<i>Titolo del disco</i>
DUSN	Numero del brano	<i>Numero del brano nel disco</i>
DUO	SUPPORTO AUDIO ORIGINALE	<i>Dati relativi al supporto originale in cui è contenuto il documento audio. Se il documento è un file digitale si potrà considerare quale supporto originale (ancorché fittizio) il CD o il DVD in cui il file è archiviato</i>
DUOC	Codice	<i>Da attribuire</i>
DUOT	Tipo di registrazione	<i>Vocabolario aperto: analogica, analogica mono, analogica mono a mezza traccia ecc.</i>
DUOF	Formato	<i>Vocabolario aperto: audio 8, audiocassetta, cassetta DAT, CD Rom ecc.</i>
DUOD	Descrizione del formato	<i>Caratteristiche specifiche: es. bobina AGFA PEM da 270 m, diametro 13 cm</i>

¹²² Nella versione 4.00 sono stati eliminati i precedenti campi DUN-Mutamenti condizione giuridica o materiale del supporto audio e DUY-Diritti d'autore, in coerenza con la Normativa trasversale, versione 4.00, strutturazione dei dati e norme di compilazione a cura di MARIA LETIZIA MANCINELLI, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 2015 (aggiornamento maggio 2017), www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5739.

DUOM	Frequenza/velocità	<i>Frequenza di campionamento per le registrazioni digitali; velocità di scorrimento del nastro per le registrazioni analogiche; vocabolario aperto: 19 cm/s, 38 cm/s, 4,75 cm/s, 44.1 kHz ecc.</i>
DUOA	Attrezzature tecniche e modalità di registrazione	<i>Elenco con la specificazione dei tipi e delle marche: registratore, microfoni, accessori ecc.</i>
DUOI	Indice	<i>Indicizzazione del contenuto del supporto audio, attraverso l'elencazione dei brani in sequenza</i>
DUOZ	Note	
DUM	RIVERSAMENTO	<i>Dati relativi al supporto in cui è stato riversato il contenuto del supporto originale. Il campo è ripetitivo nei casi in cui il documento audio occupi più supporti consecutivi. Può essere utilizzato anche per registrare i dati di più riversamenti del medesimo documento effettuati nel tempo</i>
DUMC	Codice	<i>Vedi DUOC</i>
DUMT	Tipo di registrazione	<i>Vedi DUOT</i>
DUMF	Formato	<i>Vedi DUOF</i>
DUMD	Descrizione del formato	<i>Vedi DUOD</i>
DUMM	Frequenza/velocità	<i>Vedi DUOM</i>
DUMI	Indice	<i>Vedi DUOI</i>
DUMZ	Note	
DUX	DATI DISCO	<i>Per i documenti audio contenuti in disco</i>
DUXC	Curatore	
DUXE	Editore e sigla	<i>Es. Albatros VPA 8490</i>
DUXP	Anno di edizione	
DUXD	Dati tecnici	<i>Es. CD, mini CD, LP (33 giri / 30 cm)</i>
DUXI	Indice	<i>Elencazione dei brani del disco in sequenza</i>
DUXZ	Note	
DUG	LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA DEL SUPPORTO AUDIO	<i>Localizzazione di conservazione del supporto originale</i>
DUGS	Stato	
DUGR	Regione	
DUGP	Provincia	

DUGC	Comune	
DUGL	Località	<i>Denominazioni ISTAT aggiornate</i>
DUGE	Località estera	
DUP	COLLOCAZIONE SPECIFICA DEL SUPPORTO AUDIO	<i>Indicazioni sull'archivio audiovisivo in cui è conservato il supporto originale</i>
DUPN	Denominazione archivio	<i>Es.: Archivio Etnico Linguistico-Musicale dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi</i>
DUPU	Indicazioni viabilistiche	<i>Indirizzo.</i>
DUPC	Informazioni specifiche sulla collocazione	
DUZ	CONDIZIONE GIURIDICA DEL SUPPORTO AUDIO	
DUZG	Indicazione generica	<i>Vocabolario chiuso: proprietà Stato, proprietà Ente pubblico territoriale ecc.</i>
DUZS	Indicazione specifica	<i>Es. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Regione Piemonte, Sapienza Università di Roma ecc.</i>
DUZI	Indirizzo	
DUZE	Note	
DUQ	ACQUISIZIONE DEL SUPPORTO AUDIO	
DUQT	Tipo acquisizione	<i>Vocabolario aperto: acquisto, documentazione prodotta da rilevamento sul terreno, donazione ecc.</i>
DUQN	Nome	
DUQD	Riferimento cronologico	
DUQL	Luogo acquisizione	
DUQE	Note	

I dati registrati nel paragrafo *DU Documento audio*, che, come abbiamo visto, si assommano e si sovrappongono a quelli registrati nel campo *REG Documentazione audio* del paragrafo *DO Documentazione*, non concernono direttamente il bene catalogato ma si riferiscono al documento audio in cui il bene è rappresentato e reso fruibile.

Questo particolare trattamento della documentazione audiovisiva della scheda BDI non deve far equivocare circa l'uso dello

strumento catalografico: sarebbe un errore applicare la scheda alla descrizione archivistica di documenti audiovisivi, confondendo, non solo il fine applicativo della stessa, ma anche il significato che ciascun paragrafo – compresi i sei delle documentazioni audiovisive – assume nel contesto complessivo della struttura dei dati. Nessuno dei paragrafi di cui si compone la scheda BDI può infatti venire visto come autonomo: le informazioni sul bene sono frazionate in gruppi di dati che compongono i vari paragrafi, organizzati secondo ben precisi criteri di accorpamento¹²³; e dunque la descrizione del bene demoetnoantropologico immateriale avviene attraverso l'insieme integrato di tutti i paragrafi. Per tale motivo, nonostante la sua estensione, il paragrafo *DU Documento audio* non comprende tutti i dati che sarebbero necessari per un'autonoma descrizione archivistica di un documento audio: ne mancano altri, che sono da prelevare almeno nei seguenti paragrafi:

LA ALTRE LOCALIZZAZIONI GEOGRAFICO – AMMINISTRATIVE

Da utilizzare per indicare la localizzazione del rilevamento.

Campi (semplici e strutturati):

TLC Tipo di localizzazione

PRV Localizzazione

PRT Localizzazione estera

PRL Altro toponimo

PRC Collocazione specifica

¹²³ MARIA LETIZIA MANCINELLI, *Gli standard catalografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, in ROBERTA TUCCI, *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*, Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione – Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2018, pp. 279-302, www.iccd.beniculturali.it/it/152/pubblicazioni-iccd/4507/le-voci-le-opere-e-le-cose_-la-catalogazione-dei-beni-culturali-demoetnoantropologici.

DR DATI DI RILEVAMENTO

Riguarda attribuzioni e responsabilità del rilevamento e della realizzazione della documentazione primaria.

Campi (semplici):

DRV Ente/soggetto responsabile del rilevamento

DRT Denominazione della ricerca

DRR Responsabile scientifico della ricerca

DRL Rilevatore

DRD Data del rilevamento

DRF Fonico

DRO Operatore video-cinematografico

DRG Fotografo

CU COMUNICAZIONE

Riguarda la modalità con cui il bene viene trasmesso.

Campi (strutturati):

CUV Verbale

CUM Musicale vocale

CUS Musicale strumentale

CUC Cinesica

CUP Prossemica

CUR Scritta

DA DATI ANALITICI

Campi (semplici e strutturati):

DES Descrizione

DRE Elementi strutturali

DRM Elementi materiali

ICV Incipit verbale

ICM Incipit musicale

NRL Notizie raccolte sul luogo

NSC Notizie storico-critiche

AT ATTORE INDIVIDUALE

La persona che assume un ruolo ben definito e socialmente condizionale nell'esecuzione del bene.

Campi (semplici e strutturati):

ATT Attore

DNA Dati anagrafici

DML Domicilio

ATA Note

CT ATTORE COLLETTIVO

Il gruppo di persone che assume un ruolo ben definito e socialmente riconosciuto nell'esecuzione del bene.

Campi (semplici):

TCD Denominazione

TCS Sede

TCA Note

Anche ulteriori paragrafi, come *CA Occasione*, potrebbero eventualmente fornire dati significativi per una descrizione archivistica completa del documento sonoro di interesse demotnoantropologico. In tal senso il paragrafo *AI Documento audio integrativo*, non essendo riferito direttamente o automaticamente al bene catalogato, è in parte già integrato con i paragrafi di cui sopra; con delle differenze, tuttavia, dovute alla diversa funzione del documento sonoro: ad esempio, i dati che nel paragrafo *DU* sono attribuiti agli *attori* sociali, nel paragrafo *AI* sono attribuiti a figure più generiche di *informatori*, anche se la differenza fra i due ruoli a volte può essere sfumata.

In conclusione, la descrizione dei documenti sonori nella scheda BDI può rappresentare un punto di riferimento per la descrizione archivistica degli stessi documenti, purché ciò avvenga nell'ambito di una specifica elaborazione progettuale che tenga conto delle differenze oltre che delle somiglianze fra i due diversi approcci: le somiglianze possono essere sicuramente utili, le differenze richiedono ulteriori approfondimenti.

L'archivio sonoro dell'Istituto centrale per il patrimonio immateriale

MARISA IORI

L'Istituto centrale per il patrimonio immateriale, organismo autonomo del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, ha come missione istituzionale la tutela e la valorizzazione, in Italia e all'estero, del patrimonio demoetnoantropologico nella sua duplice valenza tangibile e intangibile, nonché delle espressioni delle diversità culturali presenti sul territorio. Promuove inoltre attività di formazione, studio, ricerca, esposizione e divulgazione, collaborando con università, enti pubblici e privati, centri di ricerca nazionali e internazionali, e svolge attività di consulenza nei riguardi degli altri organi dello Stato e degli enti pubblici in generale in relazione all'identità, autenticità e valore dei beni materiali e immateriali costituenti il patrimonio culturale demoetnoantropologico italiano.

L'Istituto si pone anche come punto di riferimento per le comunità e i territori, ai quali offre collaborazione tecnica e sostegno scientifico nello sviluppo di attività destinate alla salvaguardia, alla valorizzazione e alla diffusione della conoscenza del patrimonio culturale immateriale, contribuendo alla realizzazione di progetti destinati allo sviluppo sostenibile del turismo culturale e delle derivanti microeconomie territoriali.

Tali numerose e complesse attività istituzionali sono svolte con il supporto dei materiali documentari conservati negli archivi fotografico, sonoro e di antropologia visiva, nel gabinetto delle stampe, nella biblioteca e nell'archivio che conserva la corrispondenza storica, già parte del già Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari¹²⁴.

¹²⁴ Il Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, inaugurato a Roma nel 1956, trae le sue origini dal Museo di Etnografia Italiana, fondato da Lamberto Lo-

L'archivio sonoro conserva una collezione di documenti relativi alla cultura tradizionale italiana: ritualità, pratiche magico-religiose, festa, espressività vocale e strumentale, narrativa orale, problematiche sociali, condizioni di vita e di lavoro agricole, pastorali e marinare, tecniche di lavorazione artigianale, pratiche di etnobotanica e di medicina popolare, cultura materiale. Appare dunque subito evidente che la specificità del patrimonio sonoro dell'Istituto è data essenzialmente dalla presenza di documenti relativi non solo alla musica e alla narrativa orale, ma ai diversi aspetti della cultura popolare.

La formazione del fondo, costituito da registrazioni su nastro magnetico in bobine o audiocassette, fu avviata intorno al 1960 dall'antropologa Annabella Rossi, che promosse i primi rilevamenti nell'Italia meridionale. La documentazione è stata prodotta nel corso di ricerche sul campo condotte dal personale scientifico del Museo con la collaborazione di importanti ricercatori e studiosi, quali Roberto De Simone, Gianfranco Mingozzi, Aurora Milillo, Sandro Biagiola, oltre alla stessa Annabella Rossi. Le registrazioni sono state effettuate in prevalenza nell'Italia meridionale e centrale.

Nella seconda metà degli anni '70 sono state realizzate ricerche sistematiche sul patrimonio narrativo tradizionale, nell'ambito di un progetto di ricerca interdisciplinare, realizzato dal Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari d'intesa con l'Istituto

ria a Firenze nel 1906 e dalla *Mostra di Etnografia Italiana* allestita a Roma nell'ambito dell'Esposizione Internazionale del 1911 per celebrare il cinquantenario dell'unità d'Italia. Le competenze del Museo sono in seguito assorbite dall'Istituto centrale per la demoetnoantropologia, istituito con D.P.R. n. 233/2007. Nel 2016, nell'ambito di un complesso progetto di riforma del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, il Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari viene separato dall'Istituto centrale per la demoetnoantropologia, entrando a far parte del neoistituto Museo delle Civiltà, insieme al Museo nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini», al Museo nazionale d'Arte Orientale «Giuseppe Tucci» e al Museo nazionale dell'Alto Medioevo. L'Istituto centrale per il patrimonio immateriale è subentrato con D.M. n. 169 del 2 dicembre 2019 all'Istituto centrale per la demoetnoantropologia.

centrale per il catalogo e la documentazione, che prevedeva la catalogazione globale e integrale dei beni culturali del territorio. Le campagne di ricerca, condotte in alcuni territori campione, hanno arricchito gli archivi di documenti fotografici e sonori relativi alla cultura popolare dei territori di Venafro (Isernia), Montescaglioso (Matera) e Castiglion Fiorentino (Arezzo)¹²⁵.

In considerazione del valore storico-antropologico dei materiali conservati e in particolare del fatto che i dati contenuti nei supporti sonori costituiscono testimonianza unica e irripetibile di espressioni culturali non più documentabili, è stato realizzato nel corso del 2019 un importante progetto di digitalizzazione dell'intero archivio al fine di garantirne la conservazione e la tutela. Le operazioni di digitalizzazione sono state effettuate in Istituto, eseguite secondo le norme IASA e affidate ad una ditta con personale di comprovata esperienza e affidabilità, che si è attenuta scrupolosamente ai criteri dettati nel capitolato di gara. In particolare, i supporti, in occasione del riversamento conservativo in digitale, sono stati oggetto di particolari accortezze che hanno tenuto conto della loro delicatezza e dello stato conservativo soggetto a facile deperibilità.

¹²⁵ Riferimenti bibliografici: PATRIZIA CIAMBELLI, *Quelle figlie quelle spose. Il culto delle anime purganti a Napoli*, Roma, De Luca, 1980; EMILIA DE SIMONI, *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Archivio sonoro. Archivio videofilmico*, in «Bollettino della Società Italiana di Etnomusicologia», 3, dicembre 1984, pp. 23-29; Istituto di Bibliografia Musicale (IBIMUS), *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani con la relativa bibliografia musicologica*, a cura di GIANCARLO ROSTIROLLA, scheda di MARISA IORI, Roma, 2004, p. 629; IBIMUS, *I beni musicali di Roma e del Lazio. Biblioteche, Archivi, Discoteche, Musei, Collezioni pubblici e privati*, a cura di MANUELA DI DONATO, GIANCARLO ROSTIROLLA, scheda di MARISA IORI, Roma, 2009, pp. 255-257; ICCU, *Catalogo delle Biblioteche d'Italia: Lazio (1996)*, pp. 426-427; MARISA IORI, *Archivio sonoro*, in *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Guida*, a cura di STEFANIA MASSARI, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 313-314; AURORA MILILLO, *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*, Roma, Discoteca di Stato, 1977; ANNABELLA ROSSI, ROBERTO DE SIMONE, *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di carnevale in Campania*, Roma, De Luca, 1977; STEFANO TARTAGLIA, *Catalogo delle registrazioni dell'Archivio Sonoro del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere e Filosofia, Tesi di laurea in Etnomusicologia, relatore DIEGO CARPISELLA, correlatore ALBERTO MARIO CIRESE, a.a. 1985-1986 (dattiloscritto).

Esaurita la fase di riversamento conservativo in digitale dei documenti sonori, che ha prodotto circa 2.000 file, si apre quella della descrizione catalografica e della resa al pubblico dei medesimi. L'Istituto centrale per il patrimonio immateriale sta varando infatti un progetto di ampio respiro, volto non solo alla salvaguardia ma anche alla valorizzazione dell'archivio sonoro, i cui contenuti corrispondono a circa 1.050 ore di documentazione audio di carattere antropologico ed etnomusicologico, custodite in quasi 1.200 supporti di vario tipo su nastro magnetico.

Per un'attività di catalogazione condotta con criteri scientifici e nell'osservanza di standard catalografici condivisi si prevede l'adozione della scheda SBNWeb, che è costituita da un arricchimento dei descrittori della scheda bibliografica SBN. I vantaggi di tale scelta si individuano nell'immediata disponibilità di una piattaforma del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, con una architettura informatica già definita, sistemi di *storage* dei dati già predisposti¹²⁶ e diretta immissione e fruibilità dei dati all'interno del sistema nazionale. Catalogazione e resa al pubblico potranno trovare quindi compimento nella compartecipazione al Sistema Bibliografico Nazionale, rete di cui è già partecipe l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi. In quanto Polo per il sistema OPAC SBN, quest'ultimo si troverebbe ad essere, rispetto all'iniziativa varata dall'Istituto centrale per il patrimonio immateriale, interlocutore privilegiato sia perché appartenente alla medesima Amministrazione centrale sia perché divenuto riferimento per l'ambito dell'audiovisivo all'interno del contesto nazionale.

Al momento l'archivio dispone di un catalogo dei supporti in

¹²⁶ L'Istituto centrale per il catalogo unico permetterebbe di disporre di un sistema di *repository* ulteriore, rispetto ai due hard disk in cui sono attualmente allocati i file in alta definizione derivati dal riversamento conservativo, in quanto fornisce anche un proprio contenitore (MagTeca) che «garantisce la conservazione nel tempo e la fruizione dei dati tramite Internet Culturale» www.iccu.sbn.it/it/internet-culturale/.

formato cartaceo e in digitale ad uso interno. La consultazione è autorizzata dietro richiesta scritta e previo appuntamento. Si forniscono riproduzioni del materiale sonoro in base alla normativa vigente.

Le fonti sonore nei musei

DANIELE JALLA

I. Musei, collezioni e documenti sonori

Il museo moderno è nato, si è sviluppato per oltre due secoli e in buona parte continua tutt'oggi per essere il luogo e l'istituto destinato allo scopo – pressoché esclusivo – di acquisire, conservare, documentare, compiere ricerche, esporre e comunicare una particolare tipologia di beni caratterizzati da una triplice natura: la materialità, la mobilità, l'esponibilità¹²⁷.

La specificità dei beni che conserva e comunica conferisce al museo un'evidente identità e una percepibile differenza rispetto alle altre due istituzioni di conservazione del patrimonio culturale: l'archivio e la biblioteca. Si tratta di un'identità che tuttora lo caratterizza nella stragrande maggioranza dei casi, anche se non più nella loro totalità. Il campo museale infatti, da mezzo secolo a questa parte, ha assunto la dimensione e la connotazione di una galassia dai confini sempre più incerti e composta da luoghi e istituti sempre più eterogenei, sul piano formale e istituzionale¹²⁸.

Il punto di svolta può essere collocato tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta del Novecento, quando la critica radicale che investe anche i musei porta alla nascita di nuovi tipi di realtà – gli ecomusei in modo particolare – che si definiscono per

¹²⁷ Si veda in proposito la voce *Oggetto museale*, in *Concetti chiave di Museologia*, a cura di ANDRÉ DESVALLÉES e FRANÇOIS MAIRESSE Milano, Armand Colin, 2016, pp. 71-75.

¹²⁸ Sulla nozione di campo museale si veda MARIE-SYLVIE POLI, *Le texte au musée: un approche semiotique*, Paris, 2002, pp. 25-29.

la volontà di porre al centro della loro identità le persone e non le collezioni. I centri d'interpretazione che ne caratterizzano la forma – quella di un museo diffuso, del territorio e della comunità – assumono la fisionomia di spazi destinati a comunicare più un contesto o un tema che non una collezione non solo attraverso gli oggetti, ma avvalendosi di molti altri mezzi: modelli, copie, immagini e video¹²⁹.

A questo mutamento, che sul piano internazionale si è ispirato alla cosiddetta «nuova museologia»¹³⁰, si è presto aggiunta una riflessione sempre più allargata sulla comunicazione museale, che ha coinvolto anche i musei “tradizionali” – i musei collezione – e che si è concentrata sull'analisi del museo come *medium*: un medium costituito certamente dalla comunicazione attraverso gli oggetti, ma da considerare soprattutto nella sua totalità di spazio artificiale composto da tutti gli elementi che lo costituiscono, dalla forma e dimensione della sua struttura e delle sue sale, dalla luce e dai colori delle pareti, dai dispositivi scenografici, dagli apparati testuali e iconografici, dall'uso degli audiovisivi...¹³¹

Per completare il quadro, lo sviluppo delle nuove tecnologie ha portato alla nascita dei cybermusei: musei virtuali o online che hanno sollecitato ad ampliare la tradizionale vocazione i musei a conservare e comunicare le testimonianze materiali dell'umanità e del suo ambiente, per includere anche le testimonianze immateriali.

È in questo contesto di profondo cambiamento che si colloca l'ingresso dei documenti sonori in ambito museale. Ai dischi già

¹²⁹ Sulla identità dei centri d'interpretazione si veda DANIELE JALLA, *Centro d'interpretazione. Un museo la cui missione non è valorizzare una collezione, ma un contesto (o un tema)*, in *I luoghi e le memorie della grande guerra nel Veneto*, Treviso, Biblion, 2010, pp. 232-234.

¹³⁰ Sulla «nuova museologia» si veda *Il nuovo museo*, a cura di CECILIA RIBALDI, Milano, Il Saggiatore, 2005.

¹³¹ Una sintetica introduzione al museo come medium è proposta da ROGER SILVERSTONE, *Il medium è il museo. A proposito di oggetti e logiche, in tempi e spazi*, a cura di JOHN DURANT, *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 57-80.

presenti in alcuni musei (si pensi ai musei della musica, alle case museo di musicisti e cantanti), si sono aggiunte le registrazioni audio e video su nastro e cassetta e poi, dopo la breve ed effimera stagione dei videodischi, i CD, i DVD, sino alle attuali tracce digitali utilizzate non solo come supporto documentario delle collezioni, ma considerati oggetti museali a tutti gli effetti, conservati ed esposti alla pari di tutti gli altri.

2. Tipologie di documenti sonori nei musei

La variegata gamma di documenti sonori presenti nei musei può essere classificata in base alle ragioni e agli scopi che ne hanno motivato l'acquisizione e che portano a individuare quattro principali categorie di documenti sonori museali.

2.1. Documenti raccolti e acquisiti come parte costitutiva delle collezioni

È il caso, ovviamente, dei musei musicali e/o teatrali, ma anche dei musei dedicati a una casa discografica, dei musei o delle case museo consacrati a un personaggio che sia stato un cantante o un compositore, un attore, un poeta, un letterato...

Si tratta di musei la cui comunicazione non si fonda (solo) su oggetti materiali, ma che, per la natura stessa della loro identità, ricorrono in misura prevalente o comunque significativa alla comunicazione sonora, musicale o verbale.

Più rari, ma comunque importanti per la loro specificità, sono alcuni musei più recenti, dedicati ai paesaggi sonori, in tutta la vasta gamma che li caratterizza, dai paesaggi naturali non antropizzati ai paesaggi rurali o urbani.

2.2. Documenti acquisiti, insieme ad altri, all'interno di fondi personali o istituzionali confluiti nel museo

Si pensi in particolare a musei e case museo dedicati a personaggi della politica, dell'economia, della cultura, ma anche a enti e istituzioni, imprese e società i cui archivi contengono, con altri tipi di testimonianze, anche dei documenti sonori.

Dalle registrazioni di riunioni alla pubblicità, in ambito museale questi documenti non sono solo conservati in archivio, ma utilizzati in ambito espositivo, come parte costitutiva di un percorso che ricorre ad essi per comunicare una componente essenziale della narrazione biografica o storica di un ente come di una persona. È questo uso che li distingue rispetto a fondi destinati principalmente alla consultazione e non a una diffusione all'interno di uno spazio aperto al pubblico.

2.3. Documenti frutto di ricerche sul campo promosse o acquisite da un museo in funzione della sua identità e missione

I musei di storia contemporanea o i musei demoetnoantropologici compiono ricerche sul campo in funzione sia del proprio allestimento permanente sia di esposizioni temporanee in cui voci e suoni, musiche e canti (ma anche, più raramente, paesaggi sonori) sono raccolti, archiviati e documentati, al pari di altre testimonianze materiali e immateriali, come oggetti di studio, destinati a far parte dell'esposizione.

Questi documenti sonori sono intenzionalmente raccolti in base alla loro specifica natura, sonora o vocale, sempre più spesso audiovisuale, come espressione di una soggettività individuale e/o collettiva che il museo si propone di porre al centro della sua attività di ricerca e di comunicazione.

Rientrano in questa categoria anche i documenti, prevalentemente audiovisuali, che i musei d'arte contemporanea producono

per fissare nel tempo una *performance*, un'opera di *land art* destinata a non durare ecc.

2.4. Documenti prodotti o acquisiti in funzione di un loro utilizzo in ambito espositivo e archiviati come documentazione storica dell'attività del museo

Nell'allestimento di un museo o di una mostra è sempre più frequente il ricorso all'utilizzo del sonoro/audiovisivo per dare voce e volto al o ai curatori, per introdurre il commento a un'opera, a una sala, a una sezione da parte di un esperto. In questi casi il sonoro è per lo più associato all'immagine per "esporre" il soggetto nella sua interezza.

Alcuni musei diffondono musiche di sottofondo e di atmosfera: per quanto discutibile si tratta di un fenomeno presente. Un altro caso, di natura molto diversa, è il ricorso a effetti sonori nell'ambito di una museografia immersiva o inclusiva che si propone di ricreare artificialmente un ambiente nella sua totalità multisensoriale e che per questo associa luce, immagini, suoni, voci, musiche, ma anche odori e profumi e la possibilità di toccare gli oggetti esposti, mobilitando il tatto.

Uno stesso documento può ovviamente partecipare della natura di più di una di queste categorie che sono state evocate al solo scopo di individuare le principali forme di ingresso e di uso dei documenti sonori in un museo o in una mostra.

3. Le fonti orali e i musei

Nell'ambito dei documenti sonori, le fonti orali meritano una considerazione specifica.

La loro raccolta e il loro utilizzo nei musei e nelle mostre, dagli anni Settanta in poi – negli anni cioè del primo sviluppo su scala internazionale della *Oral History*¹³² come della Nuova museologia –

¹³² Una visione internazionale della storia orale si ha in PAUL THOMPSON – JOANNA BORNAT, *The voice of the past*, New York, Oxford University Press, 2017.

ha coinciso con la volontà di dare voce alla soggettività e alla gente comune in tutti i “musei di società”: nei musei di storia, in quelli etnografici, negli ecomusei, nei tanti musei locali che iniziavano a sorgere e a diffondersi proprio in quegli anni.

Brani di interviste, proiezioni audiovisive, frammenti di registrazioni di ambiente, sono sembrati essenziali per dar vita a oggetti, situazioni, momenti della vita quotidiana o del lavoro attraverso la voce e l'immagine dei loro protagonisti e testimoni.

A questo tipo di documenti, prodotti per far parte dell'allestimento permanente di un museo o di una mostra temporanea, se ne affiancano altri, creati nel corso di ricerche sul campo svolte dai musei o da loro collaboratori con una finalità esplicitamente museale e utilizzati – sotto forma di brani scelti – nelle esposizioni (e di cui si ha anche traccia nelle pubblicazioni e nei cataloghi), ma conservati in quanto fonti prodotte per conservare oltre alle cose, la memoria di chi le ha prodotte, utilizzate, scambiate. Memorie individuali e collettive del lavoro e della vita quotidiana che hanno portato alla creazione di raccolte e archivi dalle caratteristiche e dimensioni più diverse, che documentano l'attività di ricerca svolta dal museo.

4. *La conservazione dei documenti sonori*

La tradizione di conservazione dei musei in molti casi mal si applica ai documenti sonori, fondata com'è sulla prevalenza di oggetti materiali dalle caratteristiche molto diverse dei supporti dei documenti sonori e che soprattutto non sempre hanno individuato in essi degli oggetti museali da inventariare, catalogare, documentare e conservare alla pari degli altri.

Per quanto alcuni musei, forse non la loro maggioranza, siano dotati di una biblioteca e di un archivio, gestiti da professionisti di entrambi i settori, le competenze nella conservazione dei documenti sonori non sono diffuse quanto la loro presenza. E soprattutto la necessità di que-

ste competenze non è sentita se al documento sonoro non è attribuito lo *status* di oggetto museale integrato all'interno delle collezioni, come accade nella maggior parte dei musei in cui la dimensione sonora non fa strutturalmente parte della sua identità e missione.

Da questo punto di vista i musei si trovano in generale in una situazione più arretrata rispetto alle biblioteche e agli archivi che hanno sviluppato procedure e competenze specifiche in materia dagli anni Settanta in poi e, in alcuni casi esteri, anche prima.

Non potendo pensare che le competenze in materia di cura dei documenti sonori possano essere acquisite da molti dei musei in cui essi sono presenti, una soluzione al problema può essere trovata sia nella formazione degli addetti già presenti (bibliotecari, archivisti, documentalisti, ma anche conservatori), sia nella condivisione di queste competenze nell'ambito di reti o sistemi museali o integrati.

5. *Documenti sonori come oggetti museali*

La riflessione sui documenti sonori va in ogni caso collocata in un ripensamento complessivo della nozione di oggetto museale, al pari di quella del documento archivistico e del libro o testo bibliotecario, tutte articolazioni della più ampia e onnicomprensiva categoria di "oggetto patrimoniale"¹³³. È una riflessione che va estesa a tutti gli istituti di conservazione del patrimonio, mobile o immobile, *in situ* o *ex situ*, materiale o immateriale, tanto più in un tempo in cui tutti ci troviamo a confrontarci con un doppio livello di esistenza delle cose e delle persone, fisiche o giuridiche: *on space* e *online* per non ricorrere all'opposizione fra reale e virtuale che mal rappresenta l'identità e la differenza fra i due stati¹³⁴.

¹³³ Sulla nozione di oggetto patrimoniale si veda DANIELE JALLA, *Materiale o immateriale? La nozione di 'patrimonio culturale' tra normativa e uso comune*, in «Musei in.forma», 2017, n. 59, pp. 9-18.

¹³⁴ Sulla doppia esistenza dei musei in epoca contemporanea si veda DANIELE JALLA, *Museums Beyond the Crisis. Horizon 2025*, in *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need*

Senza riprendere in questa sede le ragioni che sollecitano a individuare e assumere questa nuova categoria per identificare le unità minime del patrimonio al di là delle innumerevoli categorie in cui esso è frammentato, ogni oggetto patrimoniale è per sua natura complesso. E la sua complessità è data anche dalla natura composita degli elementi che lo costituiscono e che impongono il ricorso a conoscenze, competenze plurime convergenti verso un'integrazione dei saperi e delle competenze. Un'integrazione necessaria che si tratti della protezione – giuridica e fisica – del patrimonio o della sua salvaguardia¹³⁵, se ci riferiamo al patrimonio immateriale; della conservazione, nelle sue componenti tangibili e intangibili; dell'interpretazione, nozione che include individuazione, identificazione, conoscenza e comunicazione del valore degli oggetti patrimoniali¹³⁶.

Un approccio interdisciplinare non esclude affatto la necessità del ricorso a competenze e apporti specialistici – tecnici e scientifici – che si valorizzano nella loro singolarità solo integrandosi tra loro sino a formare quell'unità, composita e complessa, che caratterizza ogni oggetto patrimoniale per sua natura poli funzionale e polisemico.

Ethnography?, a cura di SANDRA FERRACUTI, ELISABETTA FRASCA e VITO LATTANZI, Roma, 2013, pp. 21-36.

¹³⁵ La *salvaguardia* è cosa diversa dalla *protezione* che si applica ai soli beni materiali attraverso divieti (di distruzione, modificazione, commercio, esportazione...) e obblighi (di autorizzazione da parte degli enti competenti). La nozione è stata introdotta dalla *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (Parigi, 17 ottobre 2003) dell'UNESCO dove per salvaguardia «s'intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale».

¹³⁶ Nell'uso del termine interpretazione, ci riferiamo in particolare alla definizione che ne ha dato Freeman Tilden: «L'interpretazione è un'attività educativa che vuole svelare il significato delle cose e le loro relazioni attraverso l'uso di oggetti originali, l'esperienza personale e degli esempi piuttosto che attraverso la sola comunicazione di informazioni concrete»; FREEMAN TILDEN, *L'interprétation de notre patrimoine* (1957), in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, 1992, pp. 250-251.

I documenti sonori, testimonianza materiale di una fonte immateriale, il loro trattamento da un punto di vista conservativo e catalografico, la loro analisi scientifica, in sé già pluridisciplinare, l'apporto conoscitivo che solo così possono fornire ne fanno degli oggetti in sé, perché prodotti per uno scopo e con un obiettivo, ma anche degli strumenti, di conoscenza e di comunicazione che acquistano una pienezza di senso solo se confrontati all'oggetto patrimoniale (o agli oggetti patrimoniali) di cui sono parte, espressione, testimonianza. Al pari di altre testimonianze, materiali e immateriali, che sono in relazione, diretta o indiretta, con essi.

Per capire in che senso, proviamo a partire da un oggetto patrimoniale in particolare: la scuola.

6. *Un esempio di uso museale di fonti sonore*

La scuola è un oggetto che abbiamo affrontato – in diverse esperienze di ricerca, conservazione e comunicazione che l'hanno interessata – come “oggetto patrimoniale complesso”.

«Considerare la scuola come un “oggetto patrimoniale” dal punto di vista dell'educazione al patrimonio presenta molteplici vantaggi.

È parte dell'ambiente in cui si svolge la vita degli alunni. Lo è come luogo fisico, ma anche come spazio in cui si svolge un'esperienza vissuta in prima persona e infine come istituzione di cui sono note le finalità e le funzioni, gli attori, le attività e i modi e i tempi in cui esse si realizzano, i valori di cui essa è portatrice.

La scuola è un oggetto patrimoniale complesso in quanto luogo fisico (un immobile) posto in un contesto territoriale specifico (un abitato, un quartiere) e al tempo stesso un'istituzione (un bene immateriale) che esiste e prende senso al di là della sua dimensione concreta in quanto istituto le cui finalità e funzioni determinano la sua stessa struttura e forma. Una scuola è infatti uno spazio artificiale concepito per raggiungere le finalità che gli sono proprie, ma anche – come tutti gli edifici e gli spazi abitati – in base a criteri estetici e simbolici percepibili nelle sue dimensioni e caratteristiche fisiche.

Al suo interno si trovano oggetti mobili con funzioni e forme diversissime, un vero campionario di cose, in parte di proprietà della scuola, in parte dei diversi soggetti che sono attivi al suo interno, raggruppabili in diversi insiemi. E infine e soprattutto, nella scuola operano soggetti con differenti ruoli attori di pratiche e soggetti attivi di relazioni tra loro e con altri soggetti esterni al contesto scolastico.

Tutto questo fa della scuola un “oggetto patrimoniale complesso”: in quanto edificio inserito in un contesto territoriale e in quanto istituzione cardine della società moderna e contemporanea, in quanto spazio al cui interno sono presenti oggetti mobili e in cui operano soggetti con ruoli diversi attori di pratiche, portatori di culture e valori e infine come luogo teatro di eventi, anche solo la sua analisi di cosa è e di com'è consente di sperimentare un approccio globale al patrimonio culturale»¹³⁷.

È un esempio tra i tanti che possono essere presi in considerazione, tra le istituzioni della società moderna e contemporanea, allo stesso modo: dalla casa alla chiesa, dalla famiglia alla fabbrica, dalla lingua alla festa, senza escludere l'archivio, la biblioteca, il museo. . .

In tutti questi casi e nei moltissimi altri in cui, come professionisti del patrimonio, ci troviamo a operare non dovremmo mai dimenticare che le cose che maneggiamo, conserviamo, classifichiamo, esponiamo, diamo in consultazione: documenti, libri, oggetti, incluse dunque le fonti sonore, indipendentemente dal contesto in cui si trovano (un archivio, una biblioteca, un museo, ma che possono essere anche beni immobili *in situ* o beni immateriali), vanno prese in considerazione, ognuna con le avvertenze che impone la sua specificità materiale e immateriale, in ogni caso non sono «la realtà, ma solo un materiale per ricostruirla»¹³⁸: documenti il cui senso emerge solo in riferimento a quel contesto che dovremmo

¹³⁷ La citazione è tratta da *Fare museo a scuola*, in *La scuola è il nostro patrimonio*, Torino-Lyon, 2011, p. 50.

¹³⁸ JURIJ M. LOTMAN, *Il meccanismo semiottico della cultura*, in JURIJ M. LOTMAN – BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologie della cultura*, Milano, 1973, p. 47.

assumere come un oggetto patrimoniale in sé, condividendo e integrando i nostri saperi, oltre le barriere che ci suddividono in categorie, tecniche e disciplinari, per accomunarci nella più sensata e pertinente compagine degli “interpreti del patrimonio”.

Le parole degli altri. Note riflessive sulla ricerca antropologica e gli archivi orali

PIETRO CLEMENTE

Archivi orali: i fondatori

Si immagina l'antropologia culturale, con le sue discipline sorelle Etnologia e Storia delle tradizioni popolari, impegnata a produrre fotografie, film, libri con monografie o descrizioni di villaggi, ma difficilmente la si immagina produrre archivi. Eppure, per tutto l'Ottocento, secolo di nascita di queste discipline di ricerca empirica, per uno dei settori allora nascenti, quello delle tradizioni popolari, le 'fonti' furono importantissime. Tra queste soprattutto le fonti orali, quelle che documentavano la viva voce del popolo che quelle discipline avevano come proprio oggetto di studio ma anche come oggetto ideale. Nicolò Tommaseo, che la manualistica mostra come fondatore quasi leggendario degli studi *demologici* (altra espressione per *tradizioni popolari*), avrebbe voluto trattenere con sé le parole cantate dalla poetessa pastora Beatrice di Pian degli Ontani, nella montagna pistoiese (comune di Cutigliano)¹³⁹, e le annotò su un taccuino, ammirato. E qui annotava anche le espressioni di barcaioli, servitrici domestiche, facchini, gente della Toscana la cui mirabile parlata era per lui la nuova lingua italiana.

Vittorio Imbriani, nelle sue raccolte di novelle¹⁴⁰, cercava di fare di più: trascriveva con la stenografia la viva voce del popolo se-

¹³⁹ NICCOLÒ TOMMASEO, *Una gita nel pistoiese*, in «Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti», 1832.

¹⁴⁰ VITTORIO IMBRIANI, *La novellaja fiorentina: fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare da Vittorio Imbriani*, Livorno, Vigo, 1877.

condo le ‘sue ipsissima verba’¹⁴¹ (come aveva suggerito il famoso filologo tedesco Max Muller). Tutti i raccoglitori di testi di tradizione orale dell’Ottocento usarono la scrittura come archivio della oralità. Così anche il Nerucci¹⁴², che creò una sorta di lingua della narrazione, portando, oltre al rigore del raccoglitore, anche l’idea della creatività del narratore (“La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella”). Giuseppe Pitrè il medico siciliano considerato fondatore degli studi demologici soprattutto per la sistematicità dei suoi studi e il carattere europeo della sua rete, chiamò *Archivio* la sua fondamentale rivista (Archivio per lo studio delle tradizioni popolari) e così fece anche Paolo Mantegazza fondatore del Museo di Antropologia di Firenze e connettitore straordinario delle zoologie e biologie con l’antropologia fisica e quella culturale, o meglio etnologia, che veniva pian piano autonomizzandosi. Fondò *l’Archivio per l’etnologia e l’antropologia*. La nozione di Archivio è ancora forte in vari campi degli studi demoetnoantropologici: un centro locale di ricerche con cui ho lungamente collaborato è l’Archivio delle tradizioni popolari della Maremma Grossetana¹⁴³, che ha condotto anche una importante campagna di documentazione con registrazioni, foto, oggetti; mentre tra le riviste scientifiche di fascia A universitaria, oggi sono due le riviste di area DEA (demoetnoantropologica) che si rifanno a quel ‘lemma’: «Archivio di Etnografia» (Università della Basilicata) e «Archivio Antropologico Mediterraneo» (Università di Palermo). Ma i veri e propri archivi dell’oralità in senso moderno nascono con la riproduzione della voce, e le campagne più significa-

¹⁴¹ «La novella dovrebbe darsi, per quanto è possibile, colle ipsissima verba del narratore. Questa sarà una precauzione contro quella immoralità di collezioni di novelle, dalla quale abbiamo tanto sofferto», da: MAX MULLER, *Lettera al dottor Giuseppe Pitrè*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. XI (1881).

¹⁴² GHERARDO NERUCCI, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Le Monnier, 1880.

¹⁴³ Voce verificata di Wikipedia in https://it.wikipedia.org/wiki/Archivio_delle_tradizioni_popolari_della_Maremma_grossetana,

tive sia per la musica che per le tradizioni orali non cantate, saranno nel secondo dopoguerra, con il ruolo protagonista della Discoteca di Stato¹⁴⁴ e, per la musica, dell'Accademia di Santa Cecilia¹⁴⁵. Sono le campagne di ricerca coordinate da A. M. Cirese, nel 1969-1971, in tutta Italia e documentate in *Tradizioni orali non cantate*¹⁴⁶, il primo corpus archivistico pubblico orale in Italia di interesse demologico¹⁴⁷. Contemporaneamente sul piano delle iniziative 'private', nascevano a Milano, dal mondo della militanza culturale e politica, il Nuovo Canzoniere Italiano, che inaugurava il revival, e l'Istituto Ernesto De Martino, che sviluppava il fronte della ricerca sul campo raccogliendo le voci della gente, espressione della cultura delle classi non egemoniche. Entrambe queste iniziative sono nate per iniziativa di Gianni Bosio (1923-1971), un intellettuale 'socialista', originale e scomodo nello scenario della sinistra italiana. Con Bosio operarono tantissimi cantanti, musicisti e studiosi, tra questi ultimi Cesare Bermani storico orale e Alberto Mario Cirese storico delle tradizioni popolari e antropologo (1921-2011). Nel suo scritto *Elogio del ma-*

¹⁴⁴ Nel 1928 «Ritenuta la necessità assoluta ed urgente di disciplinare e sviluppare, mediante la istituzione di una Discoteca di Stato, la raccolta e diffusione di dischi fonografici riproducenti la voce di cittadini italiani benemeriti della Patria», Vittorio Emanuele III decreta, con legge del 10 agosto, la nascita della Discoteca di Stato. La Discoteca di Stato nacque come archivio di voci, analogamente ad archivi sonori sorti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento; al Capo del Governo era riservata la scelta delle persone di cui raccogliere la voce e i prescelti erano iscritti in un apposito albo d'onore. Nel 2007/2008 alla Discoteca è subentrato l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA).

¹⁴⁵ Per questa stagione di impegni istituzionali, in cui ebbe un ruolo anche il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), si veda ENZO VINICIO ALLIEGRO, *Antropologia italiana. Storia e storiografia 1869-1975*, Firenze, Seid, 2011.

¹⁴⁶ *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*, a cura di ALBERTO MARIO CIRESE e LILIANA SERAFINI, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, 1975.

¹⁴⁷ Il catalogo è consultabile sul sito dell'ICBSA, www.icbsa.it/index.php?it/161/catalogo-delle-tradizioni-orali-non-cantate&show=1&paginate_pageNum=5#img

*gnetofono*¹⁴⁸ Gianni Bosio vede in questo strumento di registrazione anche l'occasione per far vivere una cultura orale e dare ad essa memoria e possibilità di riuso. È forse lo studioso che più di tutti coglie la congenialità di uno strumento tecnico con una missione politico-culturale. Quel suo saggio ha guidato molte ricerche ed è stato anche per me un punto di riferimento importante. Esso suggerisce l'idea che gli Archivi della cultura popolare sono soprattutto risorse di una nuova cultura, prima o piuttosto che repertori di fonti disponibili per studi individuali. L'archivio, nato dal progetto di Gianni Bosio, oggi, per le vicende di quella associazione culturale, si trova a Sesto Fiorentino¹⁴⁹ ed è parzialmente consultabile¹⁵⁰. Delle tante iniziative nate in quegli anni, quella di Gianni Bosio è la più significativa, ad essa si collegano iniziative come la collana dei Dischi del Sole (1962-1980), e eventi come gli spettacoli di *Bella Ciao* (1964) e *Ci ragiono e canto* (1966) che divennero dischi ed ebbero un ruolo importante anche nella formazione delle nuove generazioni. È stata la generazione di studiosi come Cirese (1921-2011) nel campo della tradizione orale e di Diego Carpitella (1924-1990) nel campo che venne – dopo il 1973 – chiamato 'etnomusicologia', e di Gianni Bosio in un ambito di politica e organizzazione della cultura, a costruire in Italia archivi orali fondanti.

I libri come archivi

Il grande limite del lavoro della generazione post-bellica era quello della difficile gestione delle tecnologie. Alberto Cirese ama-

¹⁴⁸ In GIANNI BOSIO, *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975, scritti in gran parte postumi.

¹⁴⁹ www.iedm.it/archivio/la-nastroteca/, per la consultazione dell'Archivio vedi www.iedm.it/archivio/regolamento/

¹⁵⁰ Una descrizione dell'Archivio si trova anche in *I custodi delle voci. Archivi orali in Toscana primo censimento*, a cura di ALESSANDRO ANDREINI e PIETRO CLEMENTE, Firenze, Regione Toscana, 2007.

va raccontare quanto fossero pesanti i registratori che gli venivano affidati nelle indagini che fece già dall'inizio degli anni '50. E ricordava anche che c'erano seri problemi di economia per l'acquisto dei nastri, per cui spesso ci si registrava sopra dopo avere salvato le informazioni o trascritto i testi. Questa distruzione delle fonti prodotte – del tutto irragionevole in una prospettiva archivistica – è capitata anche a me verso la fine degli anni '70 per una registrazione che consideravo importantissima¹⁵¹. Ma né l'Università, né la ricercatrice che praticava la ricerca sotto la mia direzione, né io potevamo garantire un uso ampio di nastri, per una storia di vita che richiese alcuni anni e moltissime sedute per essere completata. Questo quadro mutò radicalmente con la tecnologia diffusa dello walkman fino alla registrazione digitale e al web che hanno cambiato lo statuto fisico e la località delle fonti. Gi archivi orali erano, e restarono a lungo inconsultabili, e questo fu un paradosso anche della ricerca militante che più di altre avrebbe dovuto far ricorso a una pubblicizzazione, a un uso pubblico delle fonti. Successe quindi allora che lo strumento principale di comunicazione dei contenuti delle registrazioni furono i libri, per le narrazioni, e i dischi per i canti e la musica. Spesso i libri ebbero proprio l'obiettivo di comunicare i contenuti delle ricerche, il materiale degli archivi. E penso in particolare all'Archivio di Nuto Revelli (1919 – 2004), ricercatore outsider, che tenne un archivio delle registrazioni ma pubblicò – trasformandole per renderle signifi-

¹⁵¹ VALERIA DI PIAZZA, DINA MUGNAINI, *Io sò nata a Santa Lucia*. Il racconto autobiografico di una donna toscana tra mondo contadino e società d'oggi, Castelfiorentino, Società Storica della Valdelsa, 1988, esaurito ma scaricabile in www.storicavaldelsa.it/pubblicazioni/io-so-nata-santa-lucia, si tratta della più ampia storia di vita trascritta pubblicata sotto la mia direzione, e anche la più significativa sul mondo dei contadini mezzadri della Toscana. Indicata in co-autorialità tra rilevatrice (Di Piazza) e testimone (Mugnaini) uso che fu introdotto in quegli anni. In essa l'archivio audio non corrisponde alla trascrizione per ragioni di economia, e sono conservati solo gli ultimi tratti della ricerca

cative – molte fonti raccolte nei due grandi libri *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina* (Einaudi 1977) e *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina* (Einaudi 1985). Revelli lavorò alla sua ricerca a partire dagli anni '70, quando per lo più si usavano registratori di qualità, costosi ma più gestibili (dai Geloso, agli Uher e ai Nagra, tutti a bobine)¹⁵². Anche l'Istituto Ernesto De Martino progettò delle collane di comunicazione delle fonti *Archivi Sonori, Strumenti di lavoro/Archivi della comunicazione di classe e di massa*, e *Strumenti di lavoro/Archivi del mondo popolare*, in cui apparve anche la prima pubblicazione antropologica che riportava fonti di inchiesta sulla emigrazione italiana negli USA¹⁵³, 'le voci degli altri'. Anche opere considerate caratterizzanti la ricerca sociale del dopoguerra come quelle di Danilo Montaldi (1929-1975), *Autobiografie della leggera* (Einaudi 1961) o di Franco Alasia – Danilo Montaldi, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati* (Feltrinelli 1960) usavano il libro come restituzione della fonte, della voce degli altri. Franco Alasia (1927-2006), operaio e scrittore, fu collaboratore di Danilo Dolci (1924-1997)¹⁵⁴ in Sicilia e condivise con Dolci il progetto di dare la parola al mondo della vita quotidiana e alla gente comune¹⁵⁵.

In questa fase fu prevalente l'urgenza di comunicare l'alterità e l'oralità della ricerca sulla vita della gente attraverso la rappresenta-

¹⁵² L'archivio sonoro di Nuto Revelli è stato digitalizzato ed è in corso di elaborazione (taggatura) per la consultabilità, vedi www.nutorevelli.org/archivi_archivio.aspx

¹⁵³ CARLA BIANCO, *Roseto Pennsylvania, 19 giugno 1966* (dalle registrazioni di Carla Bianco), Milano, Edizioni del Gallo, 1967, testo in offset.

¹⁵⁴ DANILO DOLCI, *Banditi a Partinico*, Roma-Bari, Laterza, 1956, dove l'autore aveva già usato questa metodologia.

¹⁵⁵ Ho cercato spesso di ricostruire una storia specifica della ricerca con le fonti orali, ad es. PIETRO CLEMENTE, *Las fuentes orales en la historia de los estudios demológicos en Italia* (trad. J. Gonzales), in «Estudios sobre las culturas contemporaneas», III (1990), n. 8-9, Id., *Temps, mémoire et récits. Anthropologie et histoire, in Italia, regards d'anthropologues italiens*, in «Etnologie Française», XXV (1994), n. 3; Id., *El debate sobre las fuentes orales en Italia*, in «Historia y fuente oral», 1995, n. 14; Id. *Italia: la storia orale. Una panoramica sull'ultimo quarto di secolo*, in «L'uomo», 1995, n. 2, pp. 191-212

zione delle voci raccolte mediata dalla carta stampata. In certi casi con grande fedeltà alle fonti, in altri con interpretazioni di essa, a partire dalla loro trascrizione. Nel dibattito sulle fonti orali ho definito la trascrizione come la 'proiezione ortogonale' dell'oralità nella scrittura.

DEA

L'area degli studi che chiamiamo demo-etno-antropologici (DEA)¹⁵⁶ – e che riguarda più direttamente l'ambito della archivistica orale antropologica – produce e usa archivi orali in specie in relazione a testi formalizzati (fiabe, proverbi, leggende, storie locali ecc.), ma anche (e di recente soprattutto) relativamente a testimonianze, interviste, storie di vita (narrazioni non formalizzate della vita vissuta e dell'esperienza, dei saperi pratici), e alle varie sonorità del canto e della musica, che sono divenute nel tempo competenza della etnomusicologia (disciplina più recente separatasi dalla antropologia negli anni '70 del '900). Sulle fonti raccolte in alcune grandi istituzioni (ICBSA, Accademia Nazionale di Santa Cecilia) nelle grandi inchieste del dopoguerra, fino agli anni '70, vengono prodotti con una certa frequenza dischi e libri che ne reimmettono in circolazione scelte documentarie, in particolare attualmente per iniziativa di due case editrici¹⁵⁷.

Un altro caso significativo è quello dei CD relativi alla ricerca sui racconti di tradizione orale in Sardegna, pubblicati dagli Archivi del Sud di Alghero, con un lavoro di restauro sonoro, dal

¹⁵⁶ Gli insegnamenti universitari di Storia delle Tradizioni popolari, Antropologia culturale, Etnologia, Antropologia del patrimonio culturale detta area degli studi DEA

¹⁵⁷ La Casa Editrice Squi-libri di Roma che ha varie collane in collaborazione con due importanti archivi sonori: AEM (Archivi di Etnomusicologia, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma), AESS (Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia) e la Casa Editrice Nota di Udine che produce dischi in gran parte legati alla ricerca etnomusicologica

corpus archivistico delle ricercatrici Enrica Delitala e Chiarella Rapallo Addari, depositato anche all'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi¹⁵⁸. Si tratta di una serie di CD dal titolo comune *Contami unu contu* (narrami una novella), ricerca avviata nel 1996 con due volumi dedicati uno alla regione storica sarda del Logudoro, un altro alla Baronia, per poi continuare con un terzo CD sul Campidano. In documenti come questi, accompagnati da note di ricerca del gruppo dei ricercatori, la grande utilità dell'archivio sonoro sta nel mettere in rapporto le voci del passato con competenze performative completamente modificate con le voci del presente. Sia nel caso della musica e del canto come in quello della narrazione emergono modalità ormai non più in uso. La pratica attuale della narrazione orale non è scomparsa del tutto, ma ha perso i caratteri forti degli stili narrativi da veglia, maschili e femminili: si è in un certo senso infantilizzata. I CD di Archivi del Sud¹⁵⁹ danno un quadro straordinario di questi stili, che può essere studiato ancora oggi sia in sede attoriale e teatrale sia per confrontare il cambiamento degli stili vocali e comunicativi.

Il gruppo di ricerca che aveva collaborato con Alberto Mario Cirese nella ricerca sulle tradizioni orali non cantate, composto per lo più da studiosi nati negli anni '30, è stato anche il primo gruppo di docenti universitari della disciplina che ha portato la ricerca sul campo col registratore nella pratica didattica e nella ricerca per tesi di laurea. Nell'Università di Cagliari Enrica Delitala e Chiarella Rapallo hanno insegnato Storia delle Tradizioni popolari e pubblicato vari testi sulla narrativa sarda di tradizione orale. Altre ricercatrici come Aurora Milillo, Carla Bianco, e Paola

¹⁵⁸ L'archivio dell'insegnamento di Storia delle Tradizioni dell'Università di Cagliari, gestito prima da Alberto Cirese, poi da Enrica Delitala è depositato presso ISRE (Istituto superiore regionale etnografico) di Nuoro e documentato nel volume ENRICA DELITALA, *Frammenti di storia degli studi. L'archivio e l'atlante demologico sardo (1957-2009). Memorie e documenti*, Nuoro, ISRE, 2013

¹⁵⁹ web.tiscali.it/archividelsud/associazione.html

Tabet che avevano fatto ricerche sulle tradizioni orali in Toscana e nel sud Italia, hanno poi insegnato nell'Università¹⁶⁰. Aurora Milillo a Roma continuando a occuparsi di fiabistica, Carla Bianco ad Arezzo, pubblicando anche un volume di metodologia, Paola Tabet ha insegnato nell'Università della Calabria. A questa generazione è seguita quella dei nati negli anni '40, che è la mia, che ha lavorato soprattutto con interviste, testimonianze e storie di vita, non trascurando però anche la fiabistica e i canti quando significativi per le culture delle comunità.

In tal senso un esempio di formazione di archivio sonoro che ha lasciato traccia è stato lo stage di ricerca sul campo che facemmo in Val Germanasca come docenti di Etnologia e Storia delle tradizioni popolari dell'Università di Siena (Piergiorgio Solinas e Pietro Clemente)¹⁶¹ in collaborazione con l'Università di Aix en Provence (Christian Bromberger e George Ravis-Giordani). In quell'occasione chi faceva ricerca era invitato a depositare i nastri e le cassette, schedati, nell'archivio-laboratorio degli audiovisivi e ogni campagna di ricerca aveva il suo deposito di registrazioni. Questo stage, come buona parte di quelli successivi, produsse un suo archivio che venne raccolto nel Laboratorio Audiovisivi del Dipartimento di Filosofia e Scienze Sociali dell'Università di Siena¹⁶². In antropologia però, è

¹⁶⁰ CARLA BIANCO, *Dall'evento al documento, orientamenti etnografici*, Roma, CISU, 1988, Paola Tabet, si è poi occupata di tematiche di genere, il libro *C'era una volta. Rimosso e immaginario in una comunità dell'Appennino toscano*, Firenze, Guaraldi, 1978, è legato a quella ricerca, Aurora Milillo, citiamo tra i tanti lavori sulla fiabistica, *La vita e il suo racconto*, Roma, Gangemi, 1983. Queste tre collaboratrici di Cirese sono nate negli anni Trenta e marcano la prima generazione dopo i fondatori degli studi e degli archivi nati negli anni Venti.

¹⁶¹ I materiali della ricerca furono pubblicati dopo dodici anni in una raccolta di saggi: *Gens du Val Germanasca. Contributions à l'ethnologie d'une vallée vaudoise*, a cura di CHRISTIAN BROMBERGER, DANIELLE DOSSETTO e SERGIO DALLA BERNARDINA, Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'ethnologie, 1994.

¹⁶² Una scheda in merito con la fotografia della attrezzature si trova in *I custodi delle voci, Archivi orali in Toscana I custodi delle voci. Archivi orali in Toscana: primo censimento*, Firenze, Centro Stampa Regione Toscana, 2007, pp. 256-258.

giusto riconoscerlo, l'archivio continua ad essere un prodotto secondario della ricerca più che un obiettivo. E spesso i ricercatori usano le fonti solo come memoria per i dossier scritti e trascurano di depositare i supporti. Non fa parte della formazione prevalente fino ad oggi prevale una etica delle fonti come 'archivio destinato all'uso pubblico', ma piuttosto un uso riservato alla elaborazione dei prodotti della ricerca e quindi al ricercatore. Un punto di vista centrato sul pubblico è parte di un processo complesso di cambiamento dell'antropologia che comporta anche una idea di ricerca partecipativa e collaborativa, di mediazione, più che di solitaria produzione di dati conoscitivi come è stato a lungo nella vicenda dei nostri studi. L'avvio nell'Università di Aix en Provence di un archivio in rete per la ricerca: la Phonothèque de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'homme MMSH, www.mmsh.univ-aix.fr/mediatheque/Pages/achives-sonores.aspx, ha cambiato questa prospettiva e – segno del destino – ha tra i molti fondi archivistici sonori ad essa donati anche quelli di Christian Bromberger e di Annie Helene Dufour, che avevano collaborato entrambi allo stage italo-francese tenuto in Val Germanasca. I loro archivi dunque sono on line, mentre quelli italiani non lo sono¹⁶³.

Una traccia più larga

Ma c'è anche un altro percorso antropologico che si connette con le fonti orali, ed è quello che cerca di far incontrare, già negli anni '70, intorno a questo tipo di fonti vari studiosi e in specie gli antropologi e gli storici europeisti con quelli africanisti. Nel 1976 ci fu un convegno a Bologna dal titolo *Fonti Orali*. Gli atti sono curati da Alessandro Triulzi, storico dell'Africa, da Bernardo Bernardi antropologo africanista, Carlo Poni, storico moderno¹⁶⁴.

¹⁶³ www.calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-2015101417102765054

¹⁶⁴ BERNARDO BERNARDI – CARLO PONI – ALESSANDRO TRIULZI, *Fonti orali – oral sources-sources orales*, Milano, Franco Angeli, 1978.

In esso sono rappresentate tante tendenze in atto compresa la Oral History come movimento nato nel Regno Unito e rappresentato dal suo fondatore Paul Thompson. Tra i principali invitati è presente Jan Vansina, studioso della storia orale prodotta in Africa nel mondo delle culture tradizionali. Tema di cui tratta anche Alessandro Triulzi¹⁶⁵. Nel tempo è stato Alessandro Triulzi a mantenere la attenzione verso il dialogo interdisciplinare a la archivistica plurale. E da quando ha avuto sviluppo il grande ‘pellegrinaggio’ migratorio verso l’Europa, e l’Italia è stata sorpresa e coinvolta nelle nuove migrazioni, Triulzi ha proposto un Archivio orale del percorso migratorio di massa¹⁶⁶, a suo avviso importante come lo furono gli studi sulla storia vissuta delle nostre migrazioni interne. Quello dell’attenzione alla storia orale africana è un filone di studi che continua nella antropologia africanistica sia negli studi sul colonialismo sia nell’approccio alle fonti pubbliche istituzionali di alcuni paesi, sia nella ricerca sulla memoria storica in varie aree e comunità africane¹⁶⁷.

Un altro indirizzo antropologico che ha a che fare con archivi e fonti orali è quello che riguarda la ricerca con l’uso delle storie di vita. Questo indirizzo si connette con l’antropologia americana, che dagli anni ‘20 del ‘900 ha avviato questo tipo di ricerche¹⁶⁸ e

¹⁶⁵ ALESSANDRO TRIULZI, *Storia dell’Africa e fonti orali*, ivi pag. 117-128.

¹⁶⁶ www.archiviomemoriemigranti.net/, ma vedi anche il testo ALESSANDRO TRIULZI, *Per un archivio delle memorie migranti*, che ha circolato insieme al film sul percorso migratorio collettivo, di ANDREA SEGRE – YIMER DAGMAWI – BIADENE RICCARDO, *Come un uomo sulla terra*, Castel Gandolfo, Infinito, 2009.

¹⁶⁷ ALICE BELLAGAMBA, *Ricordati di ieri. Storia e storie in una regione del Gambia*, Torino, L’Harmattan, 2000; Gianni Dore, *Le fonti orali dei sardi nelle colonie d’Africa*, in *Sardegna d’Oltremare. L’emigrazione coloniale tra esperienza e memoria*, a cura di VALERIA DEPLANO, Roma, Donzelli, 2017, pp. 107-138.

¹⁶⁸ PAUL RADIN, *Crashing Thunder: The Autobiography of an American Indian*, 1927; OSCAR LEWIS, *I figli di Sanchez*, Mondadori, 1966, ed. or. 1961; KEVIN DWYER, *Moroccan Dialogues. Anthropology in Question*, Princeton University, 1982.

un costante dibattito su di esse¹⁶⁹. Per l'Italia Zelda Alice Franceschi¹⁷⁰ ne ha tracciato un bilancio sia relativamente agli studi statunitensi sia più di recente sull'uso di queste modalità conoscitive negli studi.

Nel 2007 a Poggibonsi, la redazione della Rivista *Lares* e l'Associazione IDAST (Iniziativa Demo Antropologiche e di Storia Orale in Toscana) vollero fare il punto sullo stato delle ricerche con le fonti orali e degli archivi orali in Italia, a partire dalla uscita del volume *I custodi delle voci*¹⁷¹: il quadro degli interlocutori era in prevalenza quello legato alla esperienza della storia orale, un settore di antropologi europeisti, un settore di storici orali, ormai presenti anche nelle Soprintendenze archivistiche, qualche linguista, e delle presenze ancora significative di movimenti, come il Circolo Gianni Bosio¹⁷². In quel convegno, e negli atti, compariva anche un

¹⁶⁹ LEWIS L. LANGNESS, Gelya FRANCK, *Lives: an anthropological approach to biography*, Chandler & Sharp, 1981.

¹⁷⁰ ZELDA ALICE FRANCESCHI, *Storie di vita. Percorsi nella storia dell'antropologia americana*, Bologna, Clueb, 2006; numero speciale di «Antropologia» dedicato a *Storie di vita*, a cura di ZELDA ALICE FRANCESCHI, Milano, Ledizioni 2012.

¹⁷¹ «Lares» dedicata a «*Fonti orali*», *approcci storici e antropologici tra antropologia e storia orale*, a cura di ELENA BACHIDDU, 2012, n. 1-2.

¹⁷² Tratto da www.circologiannibosio.it/circolo.php: «Il Circolo Gianni Bosio lo fondammo a Roma nel 1972, a casa di Giovanna Marini: c'erano Paolo Pietrangeli, i componenti del Canzoniere del Lazio, un gruppo di teatro e di musica che si era chiamato Collettivo Gianni Bosio, e varie persone sparse. Per parecchi anni ha avuto sede a San Lorenzo, un quartiere romano di grandi tradizioni politiche antifasciste», diventato negli anni '60 e '70 anche un luogo deputato della nuova sinistra giovanile. L'Archivio del Circolo è presentato nel sito: www.circologiannibosio.it/archivio.php. «L'Archivio Sonoro e Biblioteca Franco Coggiola raccoglie i materiali di ricerca prodotti dal Circolo Gianni Bosio dalla sua formazione, alla fine degli anni '60, fino ai progetti di ricerca tuttora in corso. Ma non solo! L'archivio, sin dalla sua nascita nel 2001, ha rappresentato uno dei più importanti punti di raccolta e aggregazione delle registrazioni e dei materiali di quanti, avendo condotto ricerche in ambito etnomusicologico o di storia orale con un'ottica ed uno spirito affini a quelli portati avanti dal Circolo, hanno deciso di farli uscire dai propri archivi privati e metterli a disposizione di studenti, ricercatori, artisti e di chiunque altro abbia desiderio e voglia di dedicare un po' del proprio tempo

uso della fonte orale specificamente finalizzato alla ricerca, basato sull'uso del programma informatico *Transana*, che si applica alle trascrizioni¹⁷³, che restano il metodo principale nella saggistica antropologica. L'altro tema segnalato ancora rilevante per difetto nel nostro mondo, riguarda l'uso pubblico degli archivi e la loro messa on line¹⁷⁴.

Un bilancio

Sembra evidente che oggi manca una specifica e rilevante attenzione dell'antropologia italiana alla archivistica orale, nonostante la grande quantità di documenti raccolti e il loro straordinario valore. C'è soprattutto un difetto di ordinamenti e di consultabilità. Mentre l'ICBSA ha messo on line la reperibilità dei singoli documenti, essi non sono direttamente consultabili ed anche se rilevati sul posto hanno molti limiti nella possibilità di essere riprodotti e resi pubblici. E mentre per l'etnomusicologia c'è una tradizione di pubblicazioni in CD anche con apparato critico, che interessa sia gli studi sia il mondo dei musicisti, per ciò che concerne i testi narrativi non c'è una attenzione editoriale. Il tentativo della Regione Toscana di creare un archivio digitale¹⁷⁵ di tutti i fondi pregressi al centro della ricerca su *I custodi delle voci*, ha dato risultati parziali e non risolutivi per ora.

Al cuore del sistema documentario restano le ricerche etnomusicologiche e quelle sulle tradizioni orali non cantate degli anni

nell'ascolto di questo prezioso patrimonio di voci, suoni e conoscenza. L'Archivio Sonoro e Biblioteca Franco Coggiola ha ricevuto nel 2001 il riconoscimento come archivio di interesse storico a livello nazionale».

¹⁷³ FABIO MALFATTI, *Analisi qualitativa su archivi audiovisivi digitalizzati: il software Transana*, in *Lares* I-2 2012.

¹⁷⁴ VÉRONIQUE GINOUVES, *Ascoltare on line gli archivi orali in Francia all'inizio del XXI secolo*, in «*Lares*», 2012, n. I-2.

¹⁷⁵ SILVIA CALAMAI – PIER MARCO BERTINETTO, *Le Soffitte della voce. Il progetto grammofoni*, Roma, Vecchiarelli, 2014.

50-70 (ICBSA, Accademia di Santa Cecilia), e con esse, le ricerche nate dall'Istituto Ernesto De Martino di Milano per iniziativa di Gianni Bosio, poi trasferito a Sesto Fiorentino, e quelle del Circolo Culturale Gianni Bosio, che ha con quello una comune ispirazione. Intorno a questi due filoni c'è la grande varietà degli archivi orali costruiti da università e biblioteche comunali, da associazioni e da singoli¹⁷⁶. Nella ricerca del 2007 promossa dalla Regione Toscana (dal 1999 al 2004) sono stati censiti 124 archivi, 115072 documenti dei quali 32600 in audio e i restanti in video¹⁷⁷. Il censimento riguardò attori tra loro molto diversi: la Soprintendenza Archivistica per la Toscana, l'Istituto De Martino, l'Istituto Storico Regionale della Resistenza non sono confrontabili con archivi privati di 100 documenti. Ma la loro coabitazione nell'indagine mostra il radicamento plurale nella società civile di questo tipo di documenti, che chiederebbe una maggiore attenzione per imprese di più ampia e pubblica consultabilità.

D'altro canto è evidente il rilievo culturale di questi archivi: il loro 'valore di alterità' è ben rappresentato nella manualistica antropologica americana da una fotografia in cui un nativo americano, con i vestiti tradizionali e un copricapo di piume rituale, ascolta un disco nei locali dello Smithsonian Institution di Washington. Mi sono immaginato che negli anni delle rivendicazioni degli antichi gruppi tribali e della rinascita di usi tradizionali, a partire dagli anni '60 del '900, alcuni capi tribali trovassero, nell'archivio dello Smithsonian, la loro propria memoria culturale: canti, riti, preghiere che avevano dimenticato nel processo di integrazione-disintegrazione che avevano subito. Questo stesso effetto prova chi ascolti un disco della ricerca di Carpitella su certe musiche popolari, o la ricerca di Cirese sulla 'Pagliara maje maje',

¹⁷⁶ Alcuni di questi ultimi, come l'Archivio di Nuto Revelli, presso la Fondazione Revelli, in corso di digitalizzazione e di taggatura hanno un ruolo rilevantissimo.

¹⁷⁷ *I custodi delle voci. Archivi orali in Toscana: primo censimento*, a cura di ALESSANDRO ANDREINI e PIETRO CLEMENTE, Centro stampa Regione Toscana, Firenze, 2007.

un rito arboreo molisano con un uomo albero itinerante accompagnato da una zampogna. Molta cultura musicale che si ispira alle tradizioni locali si è nutrita del riascolto di quelle ricerche. Lo stesso vale per le fiabe narrate. Personalmente non avrei mai immaginato la vocalità maschile e femminile delle narrazioni che ho ascoltato nei CD degli Archivi del Sud¹⁷⁸. Sono forme culturali straordinarie, delle quali è sempre possibile far di nuovo tesoro. Ma questo valore, sorprendente spesso, delle fonti orali, vale anche per le narrazioni libere, le interviste, le testimonianze e le storie di vita. In esse compaiono dettagli, riferimenti, pratiche, saperi che non si trovano nei repertori o nei saggi scritti, benché riguardino un passato vicino; anzi i contenuti di essi sono molto spesso inediti, inimmaginabili e comparativamente appassionanti. Nei prossimi anni sarà possibile vedere se la sfida per una presenza pubblica e una maggiore attenzione istituzionale per questi archivi potrà essere vinta. Intanto gli archivi di ultima generazione, nati già on line¹⁷⁹, svolgono un ruolo proprio, vicino, anche se con un proprio ordine documentario, a quel che ormai dilaga sul web: un mondo archivistico gigantesco e disordinato in cui domina *You Tube*.

Una rivoluzione in atto?

In Toscana ho collaborato spesso con Giovanni Contini, storico orale, dirigente di un ambito della Soprintendenza archivistica Toscana riguardante le fonti orali, ex presidente dell'AISO¹⁸⁰. Nella ricerca fatta insieme¹⁸¹ sulla memoria delle stragi naziste mi è capi-

¹⁷⁸ Archivi del Sud, *Contami unu contu, Racconti popolari della Sardegna*

¹⁷⁹ In particolare *I Granai della memoria* che nasce dall'Università del Gusto, www.granaidellamemoria.it/index.php/it, e il lavoro on line dell'associazione *Memoro. La banca della memoria*: www.memoro.org/it/.

¹⁸⁰ Associazione italiana storia orale.

¹⁸¹ Per la parte antropologica si veda: *Poetiche e politiche del ricordo. Memoria pubblica delle stragi nazifasciste in toscana*, a cura di FABIO DEI e PIETRO CLEMENTE, Roma, Regione Toscana, Carocci, 2005.

tato non solo di ammirare e di difendere il suo libro su *La memoria divisa* (Milano Rizzoli 1997), ma anche di misurare complementarità e differenze tra lo storico orale e l'antropologo – spesso sfumature sottili. Per lo più noi antropologi diamo più importanza a narrazioni strutturate (storie di vita in particolare, ma anche racconti, leggende ecc.), alle auto rappresentazioni, e infine agli aspetti della ritualità sociale o individuale della memoria. Diamo meno importanza all'accertamento dei fatti. Per lo più quest'ultimo lo categorizziamo come una parte delle rappresentazioni. Per il suo lavoro Giovanni Contini è stato una delle prime 'antenne' a cogliere certi cambiamenti della ricerca legati alla Legge n. 675 del 31 dicembre 1996 su *Tutela delle persone e di altri soggetti rispetto al trattamento dei dati personali*. Tale legge modificava molte pratiche di ricerca e di pubblicazione e introduceva nel nostro lavoro 'il punto di vista' del testimone o del parente del testimone e il loro consenso informato. Punto di vista spesso difficile da accettare. A me è capitato che un figlio mi intimasse tramite avvocato di non pubblicare la storia di vita di suo padre perché la considerava potenziale oggetto di vergogna sociale. Dagli anni '90 è diventato sistematico nel nostro lavoro il 'consenso informato' con la liberatoria e la richiesta di autorizzazione. Questa tematica, insieme al crescere di una normativa internazionale come la Convenzione europea sul paesaggio (2000), la Convenzione Unesco sul patrimonio culturale immateriale (2003), la Convenzione europea di Faro (2005), hanno spinto a un nuovo rapporto tra ricercatore e testimone, tra ricercatore e 'comunità patrimoniale'. Queste convenzioni hanno introdotto sempre di più il concetto di comunità, di protagonismo dei soggetti culturali locali, e il tema dei diritti del testimone, nonché quello dei diritti di proprietà intellettuale¹⁸². Ciò ha favorito da un lato un lavoro sempre più marcatamente di mediazione e di collaborazione

¹⁸² Per questi il riferimento internazionale è WIPO World intellectual property organization.

da parte del ricercatore, e dall'altro un impegno di valorizzazione pubblica della fonte, opposto alla antica pratica di un deposito di fonti riservato agli usi di ricerca, in genere agli scritti del ricercatore. L'antropologia italiana, avendo un ampio settore impegnato sul fronte dei musei, del patrimonio immateriale, delle comunità patrimoniali¹⁸³, è fortemente coinvolta in un cambiamento del punto di vista 'epistemico'. In un certo senso oggi l'antropologo deve cercare di dialogare con le comunità per ricerche collaborative in cui l'eredità della ricerca possa essere utile alla comunità stessa e in cui la azione pubblica degli antropologi possa essere concordata e condivisa dalle comunità locali protagoniste. Secondo un modello già da tempo in uso nella museografia antropologica americana e canadese. Adesso si affianca la rivoluzione digitale, giacché senza la digitalizzazione non sarebbe stato possibile parlare di archivi on line e di uso pubblico, e di 'restituzione' delle fonti. Ricerca collaborativa e rivoluzione digitale configurano oggi una nuova dimensione, etica e tecnica, dell'archivio orale. In particolare in Italia abbiamo avviato da tempo il dialogo con Veronique Ginouves¹⁸⁴ in molti convegni e incontri in cui la Fonoteca di Aix – Marsiglia ha rappresentato una nuova possibilità per gli archivi. Veronique ci ha sollecitato ad accettare e praticare una sorta di rivoluzione dell'archivistica, da spazio di conoscenza 'riservato', a spazio di conoscenza pubblico. Nel nostro lavoro questa rivoluzione progredisce lentamente. Ma quel che è certo è che occorre investire in quella modalità pubblica e di open access, l'idea che ricorda l'originaria di Gianni Bosio dell'archivio orale come luogo dell'altra cultura e

¹⁸³ In particolare con l'Associazione SIMBDEA (Società italiana per la museografia e i beni demotnoantropologici).

¹⁸⁴ <https://cv.archives-ouvertes.fr/vginouves>. Veronique Ginouves è una archivista che opera nel quadro dell'Università di Marsiglia-Aix en Provence in ambito archivistico sonoro e orale per la Fonoteca <https://phonotheque.hypotheses.org>, dell'MMSH ovvero Maison méditerranéenne des sciences de l'homme.

della sua autonomia, idea che ha guidato una generazione, la mia, nell'impegno di dare voce alle altre culture¹⁸⁵. All'elogio del magnetofono occorre affiancare quello all'informatica come risorsa della diversità culturale¹⁸⁶. Le contraddizioni finora vissute tra ricerca e suo uso, tra gestione selettiva e apertura pubblica, possono avere un buon esito nell'investire in modo internazionalmente corretto e aperto sul digitale-pubblico, evitando di temere o di demonizzare questa possibilità straordinaria.

¹⁸⁵ Lo spirito di molte mie ricerche con le fonti orali si trova nelle pagine, ma anche nel titolo, della raccolta di saggi PIETRO CLEMENTE, *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pisa, Pacini, 2013.

¹⁸⁶ Alberto Mario Cirese ha cominciato dalla fine degli anni '70 a lavorare con programmi informatici ed ha sempre sostenuto la necessità che gli antropologi conoscessero e applicassero a favore della ricerca tali programmi e non si riducessero ad usare il computer come una macchina da scrivere.

L'attività dell'Associazione italiana di storia orale per la conservazione delle fonti orali

ALESSANDRO CASELLATO

L' AISO – Associazione italiana di storia orale raccoglie chi pratica la storia orale e quindi sollecita e registra interviste. Il tema degli archivi di fonti orali è ben presente alla comunità scientifica degli storici orali già da prima che l'associazione nascesse, nel 2006. Il primo organo di collegamento tra gli oralisti italiani – il periodico «Fonti orali. Studi e ricerche» (1981-1988), fondato e diretto da Luisa Passerini – aveva una rubrica dedicata agli archivi. Nel 1993, Giovanni Contini e Alfredo Martini scrissero il primo libro di sintesi sulla storia orale in Italia e lo conclusero con un paragrafo dedicato alla conservazione e consultazione delle fonti orali, individuando una duplice responsabilità: quella del ricercatore, che è il primo archivista delle fonti che ha prodotto, e quella delle istituzioni pubbliche, chiamate a riconoscere le fonti orali come documenti storici e beni culturali¹⁸⁷. Nei primi anni Novanta furono realizzati diversi seminari sugli archivi sonori e un primo censimento nazionale degli istituti di conservazione delle fonti orali, promossi dall'Ufficio centrale per i beni archivistici e dagli Istituti per la storia della Resistenza¹⁸⁸.

¹⁸⁷ GIOVANNI CONTINI, ALFREDO MARTINI, *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1993.

¹⁸⁸ *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999; *Fonti orali. Censimento degli istituti di conservazione*, a cura di GIULIA BARRERA, ALFREDO MARTINI, ANTONELLA MULÈ, Roma Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1993.

Da allora, però, si sono diradati i momenti di confronto su questi temi, proprio mentre si intensificavano le raccolte di interviste e testimonianze promosse da soggetti assai diversi, istituzionali e non. Nell'ultimo ventennio è anche cresciuta la consapevolezza della precarietà dei supporti magnetici, come nastri e cassette, e quindi dell'urgenza di provvedere alla salvaguardia dei documenti sonori prodotti nei decenni passati. L'avvento delle tecnologie digitali di registrazione e di memoria ha offerto una soluzione possibile – la migrazione dei documenti dal supporto analogico a quello digitale – insieme a molte domande e ulteriori problemi legati alla conservazione, alla tutela, al possibile riuso degli archivi sonori che sono il ricco sedimento di quella che Cesare Bermani ha definito «una selva di lavori con le fonti orali effettuati nel nostro paese dagli anni Settanta in poi»¹⁸⁹.

Nel 2015 l'AIISO ha diffuso il documento *Buone pratiche per la storia orale*, che comprende alcune indicazioni fondamentali sulla conservazione delle fonti¹⁹⁰. Le *Buone pratiche* non sono prescrittive: presentano alcuni principi generali, segnalano alcuni nodi sensibili, ma in ultima istanza lasciano ai ricercatori l'individuazione delle soluzioni più appropriate, a seconda dei diversi casi in cui questi si trovino a operare.

Tra i principi generali, c'è il riconoscimento che «ogni intervista è unica e irripetibile»; per questo i ricercatori sono sollecitati a scegliere adeguati strumenti di registrazione, ad assicurare una buona qualità della registrazione e a predisporre «ogni cautela per la conservazione ottimale delle interviste e dei relativi documenti». La produzione di un'intervista non è, quindi, solo un atto strumen-

¹⁸⁹ CESARE BERMANI, *Le origini e il presente. Fonti orali e ricerca storica in Italia*, in *Introduzione alla storia orale. Volume I. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, a cura di CESARE BERMANI, Roma, Odradek, 1999, p. 62.

¹⁹⁰ «Buone pratiche di storia orale»: questioni etiche, deontologiche, giuridiche. *Atti del convegno, Trento, 13-14 novembre 2015*, in «Archivio Trentino», n. 1, 2016, pp. 75-325.

tale agli obiettivi di ricerca del singolo studioso, ma ha un valore in sé, che responsabilizza il ricercatore alla conservazione della stessa, nel rispetto sia della persona che ha reso la testimonianza e dei gruppi sociali che hanno partecipato alla ricerca, sia della comunità scientifica e degli studiosi che potranno avere accesso in futuro a una fonte che è, appunto, «unica e irripetibile».

Le *Buone pratiche* distinguono la fonte orale – il documento sonoro o audiovisivo che registra un'intervista – dalla sua trascrizione, «che ne è una riduzione o approssimazione testuale». Affidano al ricercatore la responsabilità di conservare e custodire nella maniera più opportuna le fonti orali che ha prodotto, di renderle accessibili alla consultazione degli studiosi – nei limiti concordati con le persone intervistate – e di individuare poi il luogo più adeguato in cui depositare la fonte, «tenendo conto delle migliori garanzie di conservazione e di custodia, ma anche delle esigenze di fruizione che la caratterizzano».

Il documento dell'AISO riconosce che le fonti orali sono parte di una costellazione di documenti, frutto di ogni ricerca, che comprendono anche diversi materiali di corredo, che sono fondamentali per una corretta comprensione delle stesse interviste e per questo vanno conservati in maniera unitaria.

È opportuno che l'intervistatore rediga, custodisca e consegni al conservatore una scheda di corredo. Nella scheda è indicato quanto utile all'identificazione dell'intervistato – salva l'ipotesi di anonimato – nonché del tempo, del luogo e delle modalità in cui si è svolto il colloquio. Nella scheda sono esplicitati gli eventuali limiti di consultabilità e divulgazione dell'intervista. Alla scheda potranno essere unite una trascrizione o una indicizzazione dell'intervista, informazioni e documenti, quali fotografie, scritti o altre registrazioni utili per i futuri fruitori della fonte orale, nonché eventuali riferimenti agli esiti della ricerca.

Le *Buone pratiche* danno alcune, sommarie indicazioni su come trattare le interviste registrate in passato, cioè prima che entrasse in

vigore la normativa sul trattamento dei dati personali che impone al ricercatore di chiedere preliminarmente al suo interlocutore un esplicito consenso informato all'intervista, che può essere espresso in forma scritta o orale e che deve comunque essere sottoscritto o registrato, e conservato: esse possono essere utilizzate secondo quanto previsto dalla normativa vigente che regola l'accesso e l'utilizzo delle fonti archivistiche che contengono informazioni personali, «salva l'opportunità, ove possibile, di un loro adeguamento alle presenti buone pratiche».

Le linee guida dell'AISO si fermano sulla soglia dell'archivio, stabilendo che tra ricercatore e istituto di conservazione avvenga un passaggio di consegne, cioè un trasferimento dal primo al secondo, insieme alle fonti orali, anche del «dovere di rispettare i limiti sull'utilizzo e sulla pubblicazione dell'intervista» stabiliti insieme alla persona intervistata.

Durante la presentazione pubblica delle *Buone pratiche di storia orale*, l'AISO si è impegnata a cercare delle soluzioni al fatto che, ancora oggi, le fonti orali – conservate quasi sempre in nastri, cassette, cd e dvd – siano spesso rimaste nelle case dei singoli ricercatori, o al più depositate presso piccoli istituti non attrezzati a garantire una loro corretta e duratura conservazione. I problemi sono due: 1) la mancanza di centri riconosciuti, attrezzati e disponibili ad accogliere, custodire e trattare in sicurezza le interviste e i materiali di corredo, garantendone sia la conservazione che l'accesso agli nelle modalità più opportune; 2) la difficoltà che i ricercatori hanno a “staccarsi” dalle proprie interviste, che sono il frutto di un lavoro di relazione e di un patto fiduciario con i narratori, e come tali vanno maneggiate con estrema delicatezza e senso di responsabilità.

Nel corso del 2019 sono state avviate alcune azioni volte a cercare di risolvere questi problemi. AISO collabora al censimento degli archivi di fonti orali avviato dall'Istituto nazionale Ferruccio Parri e dalla rete degli Istituti per la storia della Resistenza, con il

duplice obiettivo di individuare i fondi esistenti e quelli che richiedono un intervento tempestivo per garantirne la conservazione, e insieme di informare e sensibilizzare ricercatori e operatori degli Istituti sulla peculiarità delle fonti orali, sui rischi connessi alla precarietà dei supporti su cui sono registrate e sulle buone pratiche per la loro conservazione.

Contemporaneamente, insieme all'Associazione italiana scienze della voce e alla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana, AISO ha attivato un tavolo di lavoro nazionale volto alla definizione di un vademecum sulla conservazione e l'utilizzo delle fonti orali, cui partecipano le principali agenzie del Ministero dei beni e delle attività culturali che si occupano di pratiche descrittive e di standardizzazione del trattamento dei documenti (Direzione generale per gli archivi, Istituto centrale per il beni sonori e audiovisivi, Istituto centrale per il catalogo unico, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Istituto centrale per gli archivi) insieme a rappresentanti del gruppo di lavoro che fa capo all'Istituto nazionale Ferruccio Parri, alla Soprintendenza archivistica del Piemonte, all'Associazione nazionale archivistica italiana, alla rete CLARIN e al Centro di sonologia computazionale dell'Università di Padova. Tra gli obiettivi del "tavolo", c'era quello di definire un elenco dei centri specializzati che diano garanzie di saper digitalizzare i documenti sonori e un "albo" nazionale dei centri di conservazione disponibili e attrezzati a dare accoglienza ad archivi di fonti orali frutto di ricerche pregresse.

Il 27 ottobre 2020 si è tenuto un webinar dal titolo *Non di sola carta. Prendersi cura degli archivi orali* durante il quale è stato presentato il primo esito del lavoro collettivo prodotto nei diciotto mesi precedenti: la versione di prova di un *Vademecum per il trattamento delle fonti orali*, che sarebbe stato messo on line nei siti delle associazioni e istituzioni promotrici e sottoposto per tre mesi alla pubblica revisione.

Il lavoro muoveva da un'esigenza molto concreta: dare risposte a quanti chiedono indicazioni su come conservare i propri archivi orali, ovvero i piccoli e grandi giacimenti di interviste e registrazioni di voci e canzoni raccolti nei decenni passati da singoli ricercatori e da piccoli gruppi o centri culturali, spesso su base locale. Queste sono le domande ricorrenti che arrivano a un'associazione come AISO: A chi possiamo dare le nostre interviste? Come possiamo conservarle? Con quali criteri metterle a disposizione di chi ci chiede di consultarle? È vero che lasciate lì, nei nostri armadi, nelle nostre soffitte, le audiocassette sono destinate a perdersi? In che modo preservarne il contenuto?

Il *Vademecum* prova a rispondere. Esso, infatti, si presenta come una sintesi delle indicazioni utili a coloro che lavorano con le fonti orali sia nel campo della ricerca sia in quello della conservazione. Mira a informare e sensibilizzare i ricercatori sull'importanza di conservare e archiviare correttamente le proprie fonti orali, quale presupposto per la possibilità di valorizzarle e metterle a disposizione tanto degli stessi soggetti che hanno partecipato alla ricerca quanto di altri studiosi futuri. Ma anche offre ad archivisti, bibliotecari e, più genericamente, conservatori di archivi orali alcune informazioni e riferimenti di base per svolgere al meglio il loro lavoro.

Il *Vademecum* si compone di tre documenti con relative appendici e una bibliografia. Il primo è dedicato alla *Produzione e descrizione delle fonti orali* e spiega come impostare una scheda di rilevazione delle fonti orali e come descrivere un archivio orale. Il secondo tratta della *Conservazione degli archivi orali* e dà indicazioni su come procedere alla salvaguardia delle fonti orali registrate nei decenni passati, in considerazione della loro peculiare fragilità. Infine, il documento sulla *Valorizzazione, uso e riuso delle fonti orali* presenta il quadro normativo da tenere presente prima di iniziare una ricerca con fonti orali e propone indicazioni su dove depositare gli archivi orali e come renderli accessibili ad altri.

Durante il webinar è stato affrontato anche il tema della digitalizzazione, intesa come passaggio necessario alla conservazione degli archivi orali. Ci sono migliaia di raccolte disseminate e anzi quasi disperse sul territorio nazionale che sono a rischio di perdersi irreversibilmente. Si tratta di testimonianze uniche e non più ripetibili di lingue e dialetti, arti del dire, leggende, esperienze di lavoro, migrazioni, guerre, movimenti sociali ed eventi politici, geografie, ambienti e paesaggi ormai spariti e inaccessibili. Esse sono il frutto di quasi settant'anni di registrazioni sul campo, ovvero del lavoro di tre, ormai quattro generazioni di ricercatori, con un'enorme messe raccolta negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta su nastri magnetici.

Abbiamo in Italia alcuni importanti centri di eccellenza, istituti di riferimento e di grande prestigio, che raccolgono e conservano con perizia, da decenni, i documenti sonori e le fonti orali: l'Istituto Centrale Beni Sonori e Audiovisivi, l'Istituto Ernesto De Martino, il Circolo Gianni Bosio, la Fondazione Nuto Revelli e alcuni altri. Ma non bastano. C'è moltissimo che resta fuori e che rischiamo di perdere per sempre.

Paradossalmente, i documenti sonori più antichi, registrati con incisione elettro-meccanica, come i vinili e i dischi in gommalacca, sono quelli più solidi e duraturi. Invece i nastri magnetici – bobine, audiocassette, videocassette – hanno un ciclo di vita di pochi decenni e, se non sono adeguatamente conservati, possono rovinarsi molto rapidamente; oggi i nastri magnetici sono considerati i supporti più esposti, tanto che l'UNESCO ne ha raccomandato la loro rapida digitalizzazione (vedi il *Magnetic Tape Alert Project* di IFAP-UNESCO).

La digitalizzazione è l'opportunità che abbiamo oggi per mettere in salvo i documenti sonori, le testimonianze orali sulla storia del Novecento. Per procedere alla digitalizzazione servono risorse: non solo economiche ma anche di professionalità. Non basta digitalizzare: servono standard, procedure, cataloghi e inventari; serve

una rete nazionale che metta in comunicazioni gli archivi orali e i centri di raccolta. Servono buone pratiche condivise per guidare il modo in cui mettere questi documenti a disposizione degli studiosi e più in generale dei cittadini: per consentire una nuova vita alle voci di chi non c'è più, ma in contesti appropriati, con la delicatezza e il rispetto che sono necessari.

I dati raccolti e la stessa ampia partecipazione al webinar – oltre duecento studiosi e professionisti collegati da tutta Italia – mostra l'esistenza di un movimento dal basso, generoso, che investe quel che ha per digitalizzare i vecchi nastri; ci sono buona volontà e passione. Ma non bastano. Servono risorse e soprattutto interlocutori istituzionali che offrano una guida, una regia a questo desiderio diffuso di contribuire alla preservazione della memoria sonora del *Paese* e delle migliaia di *paesi* di cui esso è composto.

Alessandro Portelli, uno dei nostri grandi maestri, all'assemblea di fondazione dell'AISO, quindici anni fa, disse che sarebbe necessario che l'Italia, lo Stato italiano si dotasse di una Direzione generale dedicata alle fonti orali, agli archivi orali, come ci sono quelle dedicate agli archivi, ai libri, al cinema, ai beni immateriali. Oggi abbiamo una nuova articolazione del Ministero che va in questa direzione: l'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale offre a settori diversi della ricerca un unico interlocutore rispetto all'emergenza conservativa appena richiamata. La creazione di una Digital Library trasversale, che coordini gli sforzi di tutti gli istituti centrali del ministero, potrebbe essere l'opportunità di dare una risposta, comune e condivisa alle domande che in questi anni ci siamo posti insieme.

Basi di dati dialettali e archivi vocali di lingue locali e minoritarie

ANTONIO ROMANO – MATTEO RIVOIRA – FEDERICA CUGNO
GIOVANNI RONCO – VALENTINA DE IACOVO – VALENTINA COLONNA

Introduzione

Come abbiamo potuto scrivere recentemente, per documentare il progresso nel campo della conservazione dei dati linguistici si può risalire all'invenzione-scoperta della scrittura¹⁹¹. Più sinteticamente risaliamo alla fine dell'Ottocento, quando si definiscono i principali metodi di notazione grafica per rappresentare più o meno fedelmente le produzioni linguistiche orali. Pensiamo ai sistemi di trascrizione promossi da Alexander J. Ellis, Karl R. Lepsius, Alexander M. Bell o Henry Sweet, ma ci riferiamo soprattutto a quelli predisposti in seno a sodalizi internazionali che hanno rafforzato la diffusione di “alfabeti fonetici”, come quello dell'*International Phonetic Association*, definito su impulso di Paul Passy e Daniel Jones¹⁹².

Possiamo associare alle prime tradizioni di raccolta e conservazione dei dati linguistici anche i grandi progetti atlantistici, primo

¹⁹¹ Alcune sezioni del presente articolo sono state dettagliate in ANTONIO ROMANO – MATTEO RIVOIRA – FEDERICA CUGNO – GIOVANNI RONCO – VALENTINA DE IACOVO – VALENTINA COLONNA, *Atlanti linguistici e archivi vocali di lingue locali e minoritarie in Italia*, «Géolinguistique», 18, 2018 [journals.openedition.org/geolinguistique/290].

¹⁹² Riteniamo opportuno ridurre al minimo in questa sede il riferimento a considerazioni sulla qualità delle etichette e delle interpretazioni linguistiche possibile in base ai livelli di annotazione dei materiali. Per fare anche solo un esempio citiamo il sistema SAMPA – *Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet* (www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa) e la sua applicazione nell'ambito del progetto CLIPS – *Corpora e Lessici di Italiano Parlato e Scritto* (www.clips.unina.it).

tra tutti l' *Atlas linguistique de la France* — ALF concepito e realizzato da Jules Gilliéron all'inizio del Novecento, al quale s'ispirarono l' *Atlante Italo-Svizzero* — AIS¹⁹³ di Karl Jaberg e Jakob Jud, pubblicato tra il 1928 e il 1940, e il successivo *Atlante linguistico italiano* di Matteo Bartoli e, più tardi, Benvenuto Terracini, che ha portato alla definizione di un metodo di trascrizione originale (v. §1.2).

Superando le difficoltà di trattamento di testi che traspongono in un formato grafico solo una parte — sia pure linguisticamente saliente — dei contenuti di un messaggio orale, come risultato di un'operazione di trascrizione condotta con rigore variabile a seconda del raccoglitore, la diffusione di apparati di registrazione ha innovato profondamente la ricerca documentaria sul parlato (consentendo di avvicinarsi al *Verba manent* annunciato da vari autori¹⁹⁴).

Le prime iniziative di costituzione di raccolte di materiali orali in archivi sonori si riconducono alle intuizioni di alcuni studiosi sulle possibilità di sfruttamento dei sistemi di conservazione e riproduzione dei suoni. I progressi delle telecomunicazioni e delle tecnologie audiovisive hanno permesso di codificare e archiviare efficacemente i dati su vari supporti e suggerito la creazione di fono-/videoteche presso importanti enti nazionali¹⁹⁵. Il trattamento informatico dei dati ha indotto però a rinnovare il settore, permettendo la gestione di corpora di dimensioni significative che beneficiano di possibilità di accesso e riproduzione in tempi

¹⁹³ L'opera è ora consultabile al sito www3.pd.istc.cnr.it/navigais-web.

¹⁹⁴ MARINA VENTURA — FRANCESCO AQUILANTI, *Verba Manent: Teoria e prassi della conservazione e promozione dei documenti sonori e video della Discoteca di Stato-Museo dell'audiovisivo*, «DigItalia», 2006 (2), 131-148 e 2007 (1), pp. 81-94.

¹⁹⁵ All'importanza di raccogliere e rendere fruibile una documentazione audiovisiva storica sulla cultura immateriale (inoggettuale nella definizione di Alberto Cirese), sono dedicate importanti iniziative in Italia, molte delle quali documentate in FRANCESCO AVOLIO (a cura di), *Archivi Etnolinguistici Multimediali*, «Quaderni del Museo delle Genti d'Abruzzo», 2016, 41 (numero dedicato agli atti del convegno «Archivi Etnolinguistici Multimediali», Pescara, 5-6 ottobre 2012).

e modalità prima impensabili, ma pongono problemi tecnici (riguardo ai protocolli e alle procedure di accesso) nonché etici e giuridici (in merito alla riservatezza dei dati e all'autorialità delle registrazioni)¹⁹⁶.

Questi temi sono stati oggetto di interessanti riflessioni nell'allestimento pubblico di raccolte di dati linguistici promosse in ambito accademico sulla base di registrazioni d'archivio (v. ad es. «Le soffitte della voce» e «Grammofoni»)¹⁹⁷ che hanno aperto la strada a progetti più modesti come quelli che propone il Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre» – LFSAG.

I.1. *La trascrizione dei dati linguistici*

La necessità di documentare in modo quanto più preciso possibile l'aspetto fonico delle lingue prende avvio nella seconda metà

¹⁹⁶ Le preoccupazioni generali sono ben espresse nel numero monografico I16-I17 di «Culture & Recherche» dedicato a *Le patrimoine culturel immatériel*, 2008 [www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr.htm] e sono state riprese più recentemente in relazione ai temi di *Big Data* e *Open Data* nell'ambito della Conferenza “TAL & Open Data”, svoltasi c/o l'Università di Torino il 21-22 gennaio 2014, e del Seminario *Archiviazione, disseminazione e riuso dei dati: a che punto siamo? Uno sguardo all'indietro per andare avanti*, svoltosi c/o il Dipartimento di Culture Politiche Società della stessa Università il 23 novembre 2017. Un riferimento istituzionale è: DGA (BAC) – Direzione generale per gli archivi del Ministero BAC (1999), *Archivi sonori* (Seminari di Vercelli, 22/01/1993, Bologna, 22-23 settembre 1994, Milano, 7 marzo 1995), Pubblicazioni degli Archivi di Stato.

¹⁹⁷ Si vedano per questi, rispettivamente, AMEDEO DE DOMINICIS – PAMELA MATTANA, *Il Progetto Bomarzo*, In: LUCIANO ROMITO *et alii* (a cura di), *La fonetica sperimentale: metodi e applicazioni* (IV Convegno AISV, Cosenza, 3-5 dicembre 2007), Torriana (RN), EDK, 2007, 405-411, e SILVIA CALAMAI – PIER MARCO BERTINETTO, “Per il recupero della Carta dei Dialetti Italiani”, In: TULLIO TELMON *et alii* (a cura di), *Coesistenza linguistiche nell'Italia pre e postunitaria* (XLV Congresso SLI, Aosta/Bard/Torino 26-28 settembre 2011), Roma, Bulzoni, 2012, 335-356. In generale, sull'interesse degli archivi vocali per la ricerca sul parlato, si veda AMEDEO DE DOMINICIS (a cura di), *La voce come bene culturale*, Roma, Carocci, 2002. Un progetto più recente è quello di LUCA LORENZETTI – PAOLO MILIZIA – GIANCARLO SCHIRRU, *Collecting Spoken Data from Upper-Southern Italian Dialects*, International Workshop *Speech Audio Archives: Preservation, Restoration, Annotation, aimed at supporting the Linguistic Analysis* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 18-19 maggio 2017).

dell'Ottocento, nel momento in cui comincia lo studio delle lingue senza, o con scarsissima, tradizione scritta. Con lo sviluppo di studi e teorie volte principalmente a spiegare l'evoluzione delle lingue nel corso del tempo, si definiscono nuovi paradigmi scientifici che mutuano dalle scienze biologiche e fisiche i modelli esplicativi e necessitano di nuove procedure di raccolta dei dati.

Gli strumenti tecnologici allora disponibili, che rendevano sostanzialmente impraticabile la registrazione su un supporto durevole il suono, e il contesto culturale che vede maturare questo tipo di studi, fanno sì che l'orientamento verso sistemi di trascrizione di tipo alfabetico costituisca l'opzione privilegiata e la più diffusa. Sino all'affermazione del sistema internazionale IPA (che non ha in ogni caso del tutto sostituito altri sistemi), le diverse tradizioni di studio hanno adottato sistemi parzialmente differenti, pur se tutti basati fondamentalmente sul presupposto che la produzione sonora umana sia interpretabile come successione di suoni discretizzabili, ai quali è possibile far corrispondere un determinato segno¹⁹⁸.

1.2. *L'Atlante linguistico italiano*

L'Atlante linguistico italiano è un progetto ideato nella prima metà del Novecento e tuttora in fase di elaborazione presso l'omonimo istituto dell'Università degli Studi di Torino¹⁹⁹. Le sue linee

¹⁹⁸ Nello stesso ambito romano le diverse scuole hanno elaborato sistemi differenti, parzialmente legati alle ortografie delle lingue nazionali di riferimento. In Italia, le più importanti riviste di studi linguistici e dialettali adottarono sistemi parzialmente differenti, così l'*Archivio Glottologico Italiano* (1873-) di Graziadio Isaia Ascoli sceglie il sistema noto come *Böhmer-Ascoli*, che fu adottato anche dagli autori dello *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, in italiano *Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale* (AIS).

¹⁹⁹ ALI = MATTEO BARTOLI — BENVENUTO TERRACINI — GIUSEPPE VIDOSSO — CORRADO GRASSI — ARTURO GENRE — LORENZO MASSOBRIO, *Atlante Linguistico Italiano*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (7 volumi pubblicati più materiali inediti c/o Istituto dell'ALI, Università di Torino, dal 1995). La bibliografia riguardante la storia e

programmatiche, messe a punto negli anni Venti, prevedono dunque il metodo dell'inchiesta diretta sul terreno condotta da un raccoglitore unico, affidata allo studioso friulano Ugo Pellis, e l'uso di una trascrizione fonetica, nonché la pubblicazione integrale dei materiali raccolti durante le inchieste. Ogni carta linguistica, in corrispondenza delle singole località, riproduce in grafia fonetica le risposte fornite dagli informatori riguardo a un determinato concetto.

Riguardo a questa grafia diciamo che un udito molto acuto e un lungo tirocinio avevano portato Pellis a definire un esteso inventario di segni, modificando in parte anche le soluzioni adottate in corso d'opera. Il risultato fu un archivio di dati ricchissimo, ma anche assai complesso da gestire. Solo grazie a un pluriennale lavoro condotto da Arturo Genre è stato possibile razionalizzare e armonizzare le differenti soluzioni via via susseguites: attualmente uno speciale programma informatico, che si basa su alcune migliaia di istruzioni permette di traslitterare il dato annotato sulle schede compilate a mano e digitalizzato, in vista della stampa sulle carte linguistiche²⁰⁰.

l'organizzazione è assai estesa. Per una panoramica relativamente approfondita, si faccia riferimento a: UGO PELLIS, *Relazione preliminare per l'edizione dell'Atlante Linguistico Italiano*, «Ce fastu?», n. 8-10, 1936, 13-58; BENVENUTO TERRACINI, *L'atlante linguistico italiano nell'opera di Matteo Bartoli e Ugo Pellis*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano», Nuova Serie, n. 1, 1955, 3-9; TEMISTOCLE FRANCESCHI, *Achèvement des recherches dialectales pour l'Atlante Linguistico Italiano (ALI). 120 enquêtes linguistiques à travers l'Italie* (Verhandlungen des 2. internationalen Dialektologenkongresses, 1965), «Zeitschrift für Mundartforschung», N.F., III-IV, 1967, 232-238; LORENZO MASSOBRIO, «Mi sono rampigato fora dai malanni, o squasi». Impegno e certezze di Pellis nel lavoro di preparazione dell'Atlante Linguistico Italiano, In STEFANO PERULLI (a cura di), *Ugo Pellis. Un fotografo in movimento*, Udine, Società Filologica Friulana, 2008, 63-72; FEDERICA CUGNO – LORENZO MASSOBRIO, *Gli atlanti linguistici della Romania*. Alessandria, dell'Orso, 2010; MATTEO RIVOIRA, *L'Atlante Linguistico Italiano (ALI) et l'Atlante Toponomastico del Piemonte Montano (ATPM): histoire, méthodes de récolte et de présentation des données, et perspectives de développement de deux entreprises glolin-guistiques turinoises*, In FRANCIS MANZANO (éd.), *Mémoires du terrain: enquêtes, matériaux, traitement des données* (Actes du Colloque de Lyon, 12-13/03/2009), Lyon, Publication, 2011, pp. 287-313. Cfr. inoltre il sito www.atlantelinguistico.it.

²⁰⁰ Si veda ora MATTEO RIVOIRA, *L'archivio dell'ALI: informatizzazione dei dati e prospettive di sviluppo*, In: FRANCESCO AVOLIO, cit., 2016, pp. 49-60. Nel piano dell'ALI sono incluse 72

1.3. *L'Atlante linguistico etnografico del Piemonte occidentale – ALEPO*

Alla documentazione linguistica del Piemonte offerta dall'impresa di portata nazionale dell'*Atlante linguistico italiano* si è aggiunta in anni più recenti quella resa disponibile dall'*Atlante linguistico etnografico del Piemonte occidentale*, focalizzata sulle parlate galloromanze (francoprovenzali e occitane) delle vallate alpine della Regione. Il progetto, promosso negli anni Ottanta da Sabina Canobbio e Tullio Telmon, è tuttora in corso presso il Dip. di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino²⁰¹.

1.4. *L'Atlante toponomastico del Piemonte montano – ATPM e il progetto Mapping alpine place-names for upward sociality – MAPforUS*

Tra le basi di dati dialettali del Piemonte va infine segnalata quella dell'*Atlante toponomastico del Piemonte montano*, un progetto di

inchieste piemontesi che documentano la situazione linguistica della Regione nella prima metà del secolo scorso, in relazione al quadro economico, sociale e culturale del tempo, in parte ricostruibile grazie ai profili contenuti nei *Verbali delle Inchieste*. Una parte di questi dati è confluita nelle carte linguistiche a colori di tipo analitico del recente *Piccolo Atlante Linguistico del Piemonte* (FEDERICA CUGNO — MATTEO RIVOIRA — GIOVANNI RONCO, *Piccolo Atlante Linguistico del Piemonte* (PALP), Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2018). Merita una segnalazione anche il saggio di Atlante parlato del Piemonte presentato all'interno della mostra «Il Piemonte linguistico» organizzata dal Museo nazionale della montagna «Duca degli Abruzzi» di Torino e dalla Regione Piemonte nel 1995. Con questo progetto è stata testata per la prima volta su dati linguistici piemontesi la possibilità di rendere udibile la risposta dell'intervistato contestualmente alla visione sulla carta della sua trascrizione fonetica sul modello delle carte acustiche proposte da Roland BAUER, *Vivaldi-Sicilia. Documentazione sonora dei dialetti siciliani*, In: GIOVANNI RUFFINO (a cura di), *Percorsi di geografia linguistica. Idee per un atlante siciliano della cultura dialettale e dell'italiano regionale*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1995, pp. 543-550, e DIETER KATTENBUSCH, *Atlas parlant de l'Italie par régions: VIVALDI*, In: *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, vol. 1, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1995, pp. 443-455.

²⁰¹ I materiali linguistici presentati sono stati raccolti mediante inchieste svolte tra il 1980 e il 1989 in 42 località di parlata galloromanza allo scopo di analizzare le dinamiche tra centri linguisticamente non affini. Informazioni sugli sviluppi sul progetto sono reperibili sul sito www.alepo.eu.

ricerca avviato nel 1983 da Arturo Genre sulla base di una convenzione con la Regione Piemonte, il cui obiettivo principale è la documentazione dei *corpora* toponimici di tradizione orale minacciati dalle profonde trasformazioni economiche e sociali che hanno interessato le valli alpine nel corso del Novecento²⁰².

Dagli anni Ottanta a oggi l'attività di raccolta sul campo ha permesso all'*équipe* dell'ATPM di allestire una banca-dati di circa 73.000 denominazioni di luogo provenienti da 155 comuni piemontesi, corrispondenti a circa un terzo di quelli previsti nel piano d'opera, una parte delle quali confluite nelle 55 monografie pubblicate a partire dal 1990²⁰³. Ognuna di esse, composta da un volumetto con l'elenco lemmatizzato dei toponimi ordinati alfabeticamente (da 300 a 2000 a seconda delle località) e dalle relative carte topografiche inserite in Appendice o in un cofanetto separato, rappresenta una fotografia sinottica della distribuzione areale dei toponimi di una data comunità, corredata da informazioni necessarie per una corretta interpretazione dei dati linguistici presentati. L'ATPM costituisce quindi uno straordinario archivio lessicale su cui sperimentare vari paradigmi di ricerca linguistica in grado di documentare sia la varietà linguistica delle valli piemontesi sia le diverse forme di insediamento, di organizzazione e di sfruttamento del territorio.

²⁰² Il progetto si estende ai 553 comuni inclusi nelle Comunità montane (Unioni di Comuni), in un'area che annovera al suo interno parlate pedemontane (piemontesi, liguri, lombarde), galloromanze (occitane e francoprovenzali) e alemanniche (walser). Come ricordato in più occasioni, l'indagine non si limita alla mera compilazione di liste di toponimi trascritti secondo sistemi opportuni, ma si estende alla raccolta di tutte le informazioni utili alla ricostruzione del quadro referenziale delle singole denominazioni di luogo, della loro collocazione nello spazio sociale abitato e vissuto dalla comunità di parlanti che le ha prodotte, le usa o le usava e infine delle motivazioni sottese al processo della *nominatio*.

²⁰³ Per informazioni dettagliate sull'area di indagine, sulla metodologia di ricerca, sulle pubblicazioni e sugli sviluppi del Progetto si consulti il sito dell'ATPM www.atpmtoponimi.it.

Il suo impianto teorico, inoltre, ha rappresentato il *background* per la messa a punto del Progetto di Ateneo 2016 *Mapping alpine place-names for upward sociality* (toponomastica alpina georeferenziata per lo sviluppo di nuove forme di socializzazione) il cui obiettivo generale è documentare la toponimia di tradizione orale di venti borgate delle valli alpine piemontesi, rendendo fruibile e valorizzare l'archivio sonoro dell'ATPM, costituito dai file audio delle singole denominazioni di luogo e attualmente impiegato ai soli fini redazionali, ovvero per la verifica della trascrizione ortografica e fonetica dei toponimi²⁰⁴.

2. La registrazione del dato linguistico

Come ricorda Olivier Baude, la profonda trasformazione della società, con l'innovazione tecnologica e la globalizzazione dell'informazione, ha rimesso in discussione la nozione di cultura scientifica (insieme di valori vs. saperi – procedimenti e pratiche – contesti decisionali, economici e/o politici)²⁰⁵.

Si è andato incrementando il fabbisogno sociale, che ha cominciato a trovare risposte anche nell'ambito delle istituzioni pubbliche attraverso la creazione di centri culturali, scientifici, tecnici a partire dai primi anni Ottanta. In Italia, la legge n. 113 del 1991 («Iniziativa per la diffusione della cultura scientifica») ha, fra l'altro, dato impulso a forme di integrazione mediante reti telematiche delle attività delle istituzioni operanti nel campo della ricerca scientifica e tecnologica²⁰⁶.

²⁰⁴ Un esempio di lettura integrata di questo tipo figura in FEDERICA CUGNO – FEDERICA CUSAN, *MAPforUS (Mapping alpine place-names for upward sociality): toponimia tradizionale e nuovi modelli di socialità*, In: *Atti del Congresso internazionale di Dialettologia "Dialetto e Società"* (Sappada, 3-7 luglio 2017), in stampa.

²⁰⁵ OLIVIER BAUDE, *Corpus oraux, Guide des bonnes pratiques*, Paris, CNRS, 2006.

²⁰⁶ Numerosi progetti si stanno definendo per consentire un accesso multilingue a milioni di riproduzioni di opere, immagini di manufatti artistici, archivi fotografici, prodotti

Un esempio significativo, proprio riguardo all'accesso a dati linguistici, è costituito dall'ELRA – *European Language Resources Association*, un'organizzazione senza scopo di lucro nata nel 1995 al fine di fornire una gestione centralizzata di corpora e archivi e garantire la distribuzione di risorse linguistiche (affidata a un centro operativo denominato ELDA – *Evaluations and Language resources Distribution Agency*)²⁰⁷.

Se le prime iniziative sono state rivolte alla documentazione della variazione delle lingue nazionali (per l'italiano vedi, tra gli altri API e la sezione italiana di C-ORAL-ROM)²⁰⁸, un'attenzione crescente è dedicata oggi al patrimonio linguistico di realtà interessate da maggiore fragilità (come quelle recensite da *Humanum – Lacito*)²⁰⁹. Diverse sono le indicazioni recepite nelle esperienze di progetti come *Pangloss* e *Ortolang*²¹⁰, oltre che nella definizione di un *Virtual Language Observatory – VLO* e di un consorzio omnicomprensivo: CLARIN – *European Common Language Resources and Infrastructure*

audiovisivi, musicali e letterari. Sul piano della ricerca dialettale a livello internazionale, sulla scia di GERDA LECHLEITNER (a cura di), *Stimmporträts*. Wien, VÖAW (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences: The Complete Historical Collections 1899-1950), 1999, è stata molto apprezzata in Italia l'operazione di recupero svolta da CRISTINA GHIRARDINI – GERDA LECHLEITNER – CHRISTIAN LIEBL (a cura di), *Friedrich Schürer's Recordings from Romagna (1914)*, Wien, VÖAW, 2014.

²⁰⁷ Le ricerche sul parlato richiedono una marcata interdisciplinarietà che ne arricchisce gli ambiti applicativi: fonetica, ingegneria linguistica, dialettologia, etnolinguistica, pragmatica, analisi conversazionale, sociolinguistica... L'accessibilità *on-line* dei dati linguistici è essenziale alla valorizzazione del patrimonio scientifico e culturale, al dinamismo della creazione di nuovi contenuti e al miglioramento dei servizi.

²⁰⁸ Tanto l'*Archivio di Parlato Italiano* quanto il *Corpus ORAL des langues ROManes* sono recensiti in ANTONIO ROMANO, *À propos de deux bases de données de parole publiées récemment: compte-rendu de API – Archivio del Parlato Italiano et de C-ORAL-ROM*, «*Rivista di Linguistica*», 19/2, 2007, pp. 367-390. Un altro progetto italiano che ha contribuito a definire linee operative nazionali è il già citato CLIPS (v. n. 2).

²⁰⁹ *Huma-num – Lacito* (2013). «*La Tribune d'Huma-Num – Partage d'expériences*», *La lettre de l'INSHS*, septembre 2013, pp. 26-29.

²¹⁰ *Ortolang – Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue* (www.ortolang.fr); *Pangloss – Collection Pangloss – Lacito – CNRS* [lacito.vjf.cnrs.fr/pangloss].

for *Social Sciences and Humanities*²¹¹. In particolare le lingue di minoranza e il patrimonio culturale a esse relativo, al centro di numerose attività di censimento e schedatura che spesso giovano poco alla loro tutela o alla loro valorizzazione presso le popolazioni interessate, hanno cominciato invece a essere salvaguardate in progetti di raccolta e allestimento di basi di dati vocali disponibili pubblicamente e fruibili nell'ambito di attività didattiche²¹². Anche se in diversi casi queste operazioni sono state condotte su base volontaria da raccoglitori indipendenti, in molti casi le iniziative hanno potuto contare su cospicui finanziamenti, su una coordinazione affidata ad autorevoli esperti e su garanzie di *hosting* istituzionale, nonché su indicazioni rigorose sul piano operativo²¹³.

²¹¹ In merito a quest'ultimo si veda ERHARD HINRICHS – STEVEN KRAUWER, *The CLARIN Research Infrastructure: Resources and Tools for e-Humanities Scholars*, «Proceedings of the 9th International Conference on Language Resources and Evaluation» (LREC, Reykjavík, 26-31 maggio 2014), 2014, pp. 1525-1531 e, per il suo accoglimento in Italia, MONICA MONACHINI – FRANCESCA FRONTINI, *CLARIN, l'infrastruttura europea delle risorse linguistiche per le scienze umane e sociali e il suo network italiano CLARIN-IT*, «Italian Journal of Computational Linguistics», 2 (2), 2016, pp. 11-30 (clarin-it.it) e FRANCESCA FRONTINI – SILVIA CALAMAI, *Speech Audio Archives and CLARIN Metadata*. Com. Pres. all'International Workshop *Speech Audio Archives: Preservation, Restoration, Annotation, aimed at supporting the Linguistic Analysis* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 18-19 maggio 2017).

²¹² Agli aspetti tecnici e procedurali corrispondono ovviamente considerazioni sui piani etico ed etnologico. Nel primo caso può essere utile riferirsi a MARIANNICK JADÉ, *Patrimoine immatériel: perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris, L'Harmattan, 2006. Una lettura interessante a proposito del secondo è invece offerta da SYLVIE GRENET, *Problématiques et enjeux du patrimoine culturel immatériel au Ministère de la culture. Communication donnée lors des rencontres « Patrimoine culturel immatériel et transmission: la polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître? »* (Ajaccio, Centre des musiques traditionnelles corses, 22-23 giugno 2006) (www.iiaac.cnrs.fr/IMG/pdf/Grenet.pdf).

²¹³ Si veda RIC (ICA) – Experts Group on Archival Description of the International Council On Archives / Conseil International Des Archives (2016-2019). *Records In Contexts – A Conceptual Model for Archival Description* (Consultation Drafts), v. 0.1, 116 pp., & v. 0.2, 96 pp. (www.ica.org/sites/default/files/ric-cm-0.2_preview.pdf). Sempre a questo riguardo, beneficiando di un sostanzioso finanziamento privato, presso il centro SOAS della *University of London* nel 2002 è stato creato ELDP – *Endangered Languages Documentation Programme* [www.eldp.net].

2.1. Archivio vocale del LFSAG

Istituito sin dai primi anni Settanta da Arturo Genre presso l'Istituto dell'Atlante linguistico italiano, il Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre» – LFSAG, ha ripreso le sue attività dal 2006, integrandosi progressivamente anche al Centro linguistico dell'Ateneo torinese – CLA. Dal 2017 è cominciata la riorganizzazione dei dati raccolti in dieci anni di attività e la pubblicazione *on-line*²¹⁴ dei materiali relativi a lingue e dialetti diversi forniti da ricercatori permanenti o in visita, nonché da laureandi e dottorandi coinvolti nello studio di aspetti linguistici diversi²¹⁵.

Oltre alle sezioni dedicate a singole varietà dialettali d'Italia sondate per mezzo di questionari diversi²¹⁶, la pagina web degli archivi ospita attualmente una sezione, a cura di Valentina De Iacovo, relativa a «Le voci di VINCA» (brani di parlato elicitato per immagini relative al progetto VINCA – Varietà di italiano di nativi – Corpus appaiato) e un'interfaccia di accesso ai dati di AMPER-ITA, la sezione italiana del progetto internazionale dell'Atlante Multimediale Prosodico delle varietà romanze – AMPER il cui scopo è la descrizione della variabilità prosodica dialettale. Altre sezioni sviluppate più recentemente riguardano il parlato ortofonico (*PhoneIt!*), letto, cantato e recitato (v. ora il progetto *VIP*)²¹⁷.

²¹⁴ La sezione degli archivi, strutturata in varie sub-sezioni, è organizzata a partire da una pagina distinta (www.lfsag.unito.it/ark.html).

²¹⁵ Dal 2018 le attività di ricerca hanno cominciato a essere documentate anche in una pubblicazione semestrale, il «Bollettino del LFSAG» (ISSN 2611-5689) (www.lfsag.unito.it/ricerca/phonews).

²¹⁶ Questa sezione ospita anche i risultati del progetto Galileo 216-G14 dell'Università Italo-francese sul dialetto parlato dalle comunità italiane in Francia (cfr. ANTONIO ROMANO – VALENTINA DE IACOVO – ELISABETTA CARPITELLI – JONATHAN BUCCI – GIOVANNI RONCO, *Il dialetto di Corato (BA) in città e nelle comunità migranti (Isère, Francia)*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano», III Serie, 40, 2016, pp. 161-172).

²¹⁷ *VIP – Voices of Italian Poets* è una piattaforma digitale di documenti sonori della poesia italiana contemporanea. L'archivio rientra tra gli obiettivi del Dottorato di ricerca

Una sub-sezione particolarmente interessante del sito è tuttavia quella delle registrazioni relative a versioni in lingue diverse del testo de «La tramontana e il sole», passato dai 130 campioni del 2013 ai quasi 400 del 2017²¹⁸. Nata con l'intenzione di documentare la variabilità dialettale in Italia e per soddisfare l'esigenza di testare alcune variabili fonetiche su un insieme differenziato di lingue, la collezione si è ora estesa ulteriormente. Al momento, infatti, per ogni parlata documentata (dai numerosi dialetti sardi e siciliani ad alcune lingue minoritarie, a lingue minacciate di estinzione), oltre al file sonoro in formato compresso, mp3 a basso *bitrate*

in *Digital Humanities* di VALENTINA COLONNA (UniGE-UniTO) e offre diverse letture (a opera di poeti contemporanei, speaker, attori, critici) di testi della letteratura del Novecento per i quali si offrono, quando possibile, anche le letture originali degli autori. L'archivio, in fase di ampliamento, rende accessibile a ricercatori e studiosi, nonché a un pubblico di appassionati, lettori e poeti, una rassegna di interpretazioni diverse e uniche del testo poetico. In modo analogo al rapporto tra composizione e interpretazione in musica, l'archivio si propone di individuare le potenzialità sonore della scrittura poetica partendo dall'osservazione del dato acustico in relazione alla struttura testuale. Si veda ora VALENTINA COLONNA — ANTONIO ROMANO, *VIP: un archivio per le voci della poesia italiana*. In: DUCCIO PICCARDI *et alii* (a cura di), *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale*, «Studi AISV 6», Milano, Officinaventuno, 2019, pp. 19-29.

²¹⁸ Quest'archivio, basato su versioni della favola esopica omonima, era stato presentato in ANTONIO ROMANO, *La BD AMPER e altri dati linguistici del LFSAG*, In: FRANCESCO AVOLIO (a cura di), cit., 2016, pp. 225-240. Un contributo aggiornato è ora in ANTONIO ROMANO — VALENTINA DE IACOVO, *La base di dati "Tramontane": dati di parlato su lingue, dialetti, etnoletti e interletti del laboratorio di fonetica sperimentale «Arturo Genre»*. In: DUCCIO PICCARDI *et alii* (a cura di), *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale*, «Studi AISV 6», Milano, Officinaventuno, 2019, pp. 49-57. Raccolte di registrazioni basate su questo testo, suggerito dai *Principles of the International Phonetic Association* (1912), hanno consentito all'IPA di offrire illustrazioni di lingue e dialetti in un insieme piuttosto coerente di campioni sonori disponibili ai soci sul sito dell'associazione [www.internationalphoneticassociation.org]. Lo stesso testo è usato da CARLO TAGLIAVINI, *La corretta pronuncia italiana: corso discografico di fonetica e ortopedia*, Bologna, Capitol, 1966) e da BRUNO MIGLIORINI — CARLO TAGLIAVINI — PIETRO FIORELLI, *DOP — Dizionario di ortografia e pronuncia*, Roma, RAI-ERI, 1969 che, dal 2008, vanta anche un'edizione *on-line* [www.dizionario.rai.it]. Più recentemente, sono tuttavia i lavori di Luciano Canepari che offrono la maggiore varietà di lingue descritte attraverso questo testo e un corredo di file sonori (canipa.net).

concesso con licenza *GPL Creative Commons*, il record contiene: un testo in trascrizione ortografica grezza, una valutazione sommaria della qualità della registrazione, i crediti relativi ai raccoglitori e l'indicazione di eventuali pubblicazioni associate (da menzionare nel caso se ne faccia un uso in opere pubblicate)²¹⁹. È allo studio la possibilità di corredare uniformemente i file sonori con un'annotazione linguistica a più livelli (già disponibile per molti sottoinsiemi di dati, anche se non pubblicato sul sito)²²⁰.

Conclusioni

In questo contributo, sulla scorta di pubblicazioni più interpretative, abbiamo inteso sintetizzare le attività svolte da alcuni gruppi di ricerca che gravitano attorno all'Istituto dell'Atlante linguistico italiano e al Laboratorio di fonetica sperimentale «Arturo Genre» dell'Università di Torino. In particolare, sempre mirando alla raccolta e al trattamento di dati linguistici registrati e archiviati in vari formati e per varie finalità, i ricercatori coinvolti hanno affiancato alle attività più tradizionali nuovi interessi e prospettive di valorizzazione dei dati linguistici. Negli ultimi anni, infatti, si è imposta la necessità di monitorare la situazione di realtà linguistiche in rapida trasformazione che includono situazioni che occorre documentare con urgenza. Perciò, in molti casi, il formato dell'unità di

²¹⁹ Il sito di pubblicazione di questi dati sonori si orienta verso i modelli definiti dal *CREM* (www.crem-cnrs.fr) e dallo *SLDR* (*DDL*, Lyon + *LPL*, Aix-en-Provence) nell'ambito degli archivi aperti *Huma-Num* (v. §2.1). Il formato originario dei dati è wav (PCM 16bit-16kHz); tuttavia, allo stato attuale, sono stati forniti pubblicamente solo dati compressi, a scopo divulgativo. I ricercatori interessati a una migliore qualità possono farne richiesta ai gestori del sito.

²²⁰ Questi archivi, destinati al grande pubblico, offrono una certa utilità anche agli specialisti, mirando a stimolare la riflessione sul dato linguistico e sui suoi eventuali contrasti con le intuizioni dei parlanti nativi. La vocazione del sito ad aprirsi a contributi di ricercatori esterni potrebbe suggerire lo sviluppo di un *repository* compatibile con CLARIN.

archiviazione non è più soltanto ristretto a una forma grafica o al semplice file sonoro registrato, ma comincia a essere rappresentato da un corredo d'informazioni organizzato schematicamente. L'allestimento di basi di dati sonori su parlate a rischio d'estinzione o su lingue la cui rappresentazione richieda particolari accorgimenti (ad es. per via della complessità dello stesso diasistema linguistico o per la mancanza di grammatiche descrittive) induce a ricercare protocolli di annotazione robusti e collaudati, orientandosi verso quelli che godono di più ampio consenso nella comunità scientifica internazionale.

L'etnomusicologia e la sedimentazione dell'esperienza sonora negli archivi: suoni, memorie, oggetti al Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri

CRISTINA GHIRARDINI – GUIDO RASCHIERI

Il Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, dalla sua prima inaugurazione nel 2006, ha assunto un ruolo preminente nella realtà regionale quale istituzione rivolta alla salvaguardia e valorizzazione del complesso patrimonio musicale tradizionale ed etnico, con una pari capacità di riflessione sui processi trasformativi attivi nella contemporaneità. L'incontro riuscito fra le più attente esperienze di ricerca locale e alcuni membri della comunità scientifica ha contribuito all'avvio di un iter sperimentale e virtuoso di nuova progettualità culturale²²¹.

Il mosaico di istituzioni di interesse etnomusicologico di cui il Museo del paesaggio sonoro entra a fare parte è costituito principalmente da archivi sonori e musei, spesso nati per rendere fruibili gli oggetti, i patrimonio librari, le fotografie, le registrazioni sonore e video e in generale la documentazione frutto delle ricerche di etnomusicologi, antropologi, dialettologi²²². È il caso dell'isti-

²²¹ <http://tasch5.wixsite.com/domenicotorta/museo-del-paesaggio-sonoro> e <http://museopaesaggiosonoro.org/>. Sul Museo del paesaggio sonoro si veda CRISTINA GHIRARDINI – GUIDO RASCHIERI – ILARIO MEANDRI – GIORGIO BEVILACQUA, *Old and New Questions on Soundscape, Musical Heritage and Musical Instruments The Museo del paesaggio sonoro of Riva presso Chieri*, in «Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki», 2016, n. 1/3 http://pracownia.audiosfery.uni.wroc.pl/wp-content/uploads/2017/03/Audiosfera-I3_2016_Cristina-Ghirardini-et-al.pdf

²²² Un primo quadro degli archivi sonori italiani e delle problematiche legate alla fruizione delle registrazioni sonore (aggiornato tuttavia al 2014) si trova in CRISTINA

tuzione forse più vicina, dal punto di vista geografico, al Museo del paesaggio sonoro: il Centro regionale etnografico linguistico – CREL²²³, fondato a Torino nel 1992 da Emilio Jona, Michele L. Straniero, Gianluigi Beccaria e Franco Lucà, con l'intento di riunire una serie di archivi privati costituiti a seguito di ricerche condotte sin dagli anni Cinquanta a Torino e in altre aree del Piemonte, che avvennero contestualmente a vicende di particolare rilevanza nella storia torinese, come l'esperienza di Cantacronache²²⁴. Altra esperienza piemontese di documentazione della musica di tradizione orale, che ha un ruolo fondamentale nella riproposta, è il Centro etnologico canavesano – CEC fondato a Bajo Dora (TO) dallo stesso Coro Bajolese²²⁵. L'istituzione del CEC va considerata il risultato più riuscito e duraturo di itinerari di ricerca rivolti alla

GHIRARDINI, *The Italian Jukebox*, «Philomusica on-line», 16/1, 2017, pp. 73-105 <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/issue/view/153/showToc>.

²²³ <http://folkclub.sqrt64.it/franco-luca/>.

²²⁴ Frutto delle indagini condotte sin dagli anni Cinquanta nel territorio torinese e piemontese sono lavori come EMILIO JONA – SERGIO LIBEROVICI, *Canti degli operai torinesi*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1990, rielaborato, ampliato e uscito quasi vent'anni dopo come EMILIO JONA – SERGIO LIBEROVICI – FRANCO CASTELLI – ANTONIO LOVATTO, *Le ciminiere non fanno più fumo*, Roma, Donzelli, 2008 e FRANCO CASTELLI – EMILIO JONA – ALBERTO LOVATTO, *Senti le rane che cantano*, Roma, Donzelli, 2005. È in larga parte grazie al patrimonio conservato al CREL che è stato possibile realizzare, nel 2009, una nuova edizione dei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra con allegati due cd audio contenenti frammenti di ognuna delle ballate trascritte dal Nigra: COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, a cura di FRANCO CASTELLI, EMILIO JONA e ALBERTO LOVATTO, Torino, Einaudi, 2009. Alcune pagine dell'introduzione dei curatori, *Dare voce al canto. Istruzioni per l'uso di un Nigra cantato* (pp. XLVII-XCV, soprattutto le pp. LV-LX) forniscono un quadro delle ricerche sul campo condotte in Piemonte sin dal secondo dopoguerra e dei fondi sonori frutto di queste esperienze.

²²⁵ <http://cec.bajodora.it/cec.htm>. Una recente disamina del lavoro del Coro Bajolese, si trova in GUIDO RASCHIERI, *Il Folk Music Revival in Piemonte: dal movimento di Cantacronache al Coro bajolese*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino» CXVII/I (2019), pp. 205-238. Al CEC si deve un'altra importante iniziativa editoriale dedicata a Costantino Nigra, il cofanetto di quindici cd *Canti popolari del Piemonte cent'anni dopo 1888/1988* realizzato con la collaborazione di numerosi gruppi musicali e ricercatori.

valorizzazione e riproposta culturale, secondo un modello coltivato dagli attori locali entro le comunità d'appartenenza. Tra le esperienze analoghe, sorte a cavallo fra gli anni '60 e gli anni '70, va ricordata almeno quella del Gruppo spontaneo di Magliano Alfieri e del gruppo *Da pare 'n feul* di Bagnolo Piemonte. Le raccolte di documenti sonori originate in seno a quelle operazioni – insieme alle azioni per lo più isolate, ma non prive di interesse condotte nei decenni successivi – non sono state sinora coinvolte in piani organici di riordino e catalogazione.

È opportuno inoltre ricordare che registrazioni sonore effettuate in Piemonte si trovano nelle attuali istituzioni di riferimento per l'Italia: gli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, che conservano le raccolte del Centro nazionale studi di musica popolare istituito da Giorgio Nataletti nel 1948²²⁶, l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma, in particolare all'interno delle raccolte dell'archivio etnico linguistico-musicale²²⁷, il Fondo Leydi al Centro di dialettologia e di etnografia di Bellinzona, l'Archivio del folclore italiano della RAI, ora disponibile on line nel sito delle Teche RAI²²⁸ e infine l'Istituto Ernesto De Martino²²⁹.

²²⁶ Si vedano inoltre Centro nazionale studi di musica popolare, *Studi e ricerche 1948-1960*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1960 e ROSSANA FERRETTI, *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, «EM», 1993, n. I, pp. 13-45; http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?numDoc=128&munu_str=0_I_0_5&.

²²⁷ www.icbsa.it. Si veda inoltre *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, a cura di SANDRO BIAGIOLA, Roma, Cooperativa Editrice Il Ventaglio, 1986.

²²⁸ www.teche.rai.it/archivio-del-folclore-italiano/. Si veda anche *Folk. Documenti sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, Torino, Eri Edizioni RAI Radio-televisione Italiana, 1977.

²²⁹ www.iedm.it/. Si vedano inoltre: *Fonti orali per la storia e l'antropologia: testimonianze e documenti del mondo contadino e operaio*, a cura di FRANCO COGGIOLA, Urbino, Università di Urbino, 1986; AGOSTINA BUA – ANTONIO FANELLI, *L'Istituto Ernesto de Martino: la memoria nei*

Il Museo del paesaggio sonoro nasce da un'esigenza diversa e strettamente legata ad un'esperienza del suono che non si è ancora interrotta. Sebbene al momento sia fruibile solo la collezione di strumenti musicali e oggetti sonori²³⁰, il Museo dispone di fondi documentari e audiovisivi raccolti da Domenico Torta, da cittadini di Riva presso Chieri e dintorni, e nell'ambito della ricerca sul campo avviata a partire dal 2004. Il Museo colpisce il visitatore per l'immediatezza con cui il fare musica e l'utilizzo del suono vengono messi in relazione con la vita quotidiana, fuori dai teatri e parallelamente alle consuetudini scolastiche e accademiche che di solito segnano la formazione musicale. Come la prima sala lascia intendere, originariamente il percorso voleva essere dedicato al Novecento, quando erano vive le persone che hanno usato gli oggetti e gli strumenti musicali esposti per giocare, andare a caccia, fermare la sciamatura delle api, segnalare gli appuntamenti della settimana santa, comunicare con le campane, cantare con gli usignoli e anche fare "propriamente" musica. Ma l'attività incessante di Domenico Torta e dei Musicanti di Riva presso Chieri, approdata allo "spettacolo"²³¹ *Paesaggi sonori*, tuttora in fase di trasformazione da parte dello stesso compositore, rende il Museo il cuore di una riflessione attualissima sulla natura del fare musica e sulle relazioni che comporta con i corpi, le cose, gli animali, l'ambiente. Una riflessione volta, a dire il vero, anche a dimostrare quanto anche la

nastri, «Storia e Futuro», marzo 2010, n. 22 <http://storiaefuturo.eu/listituto-ernesto-de-martino-memoria-nastri/>.

²³⁰ Una parte degli strumenti musicali è ora accessibile nel catalogo online realizzato nell'ambito del progetto Sound Archives and Musical Instruments Collections diretto da Ilario Meandri all'Università di Torino, <https://dati.museopaesaggiosonoro.org/?q=&start=1>. Si veda inoltre *Sound Archives and Musical Instruments Collections. Documentazione del progetto e guida al sistema di catalogazione*, a cura di ILARIO MEANDRI e CRISTINA GHIRARDINI, Lucca, Lim, 2019.

²³¹ Non disponendo al momento una parola migliore per definire questa particolarissima forma di teatro musicale, ci atteniamo al termine usato dallo stesso Domenico Torta.

müsica da pöch del Museo possa essere degna di entrare in teatri e sale da concerto, dato che *Paesaggi sonori* è andato in scena al Piccolo Regio di Torino il 26 e 27 febbraio 2015, frutto di una inedita collaborazione dei Musicanti di Riva presso Chieri e l'Orchestra del Teatro, e avrebbe dovuto essere nuovamente rappresentata sul palcoscenico del Teatro Regio di Torino, il 22-23 aprile 2020.

La ricerca, apparentemente isolata, di Domenico Torta si è svolta in parte contemporaneamente a un processo conoscitivo degli strumenti della musica popolare in Italia avviato in primo luogo da Roberto Leydi e Febo Guizzi a partire dagli anni Settanta e che ebbe una tappa fondamentale nella mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, allestita tra il 1983 e il 1984²³². Se Torta proviene dalla propria esperienza di compositore e insegnante e dalla pratica musicale dei Musicanti di Riva presso Chieri, rivolta a dare continuità alle modalità performative degli ensemble piemontesi per la musica da ballo e delle feste di leva, comune con l'esperienza di Leydi e Guizzi è la necessità avvertita da Torta di conoscere le diversità musicali e gli usi culturali del suono, in primo luogo a Riva, dove aveva constatato quanto la percezione sonora fosse determinante nella vita quotidiana e nell'esperienza comunitaria.

La mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia* era volta non solo a fare luce sui «caratteri generali e permanenti dello strumentario italiano»²³³, cioè sulle caratteristiche che si sono sedimentate nella morfologia e nelle tecniche esecutive a partire dall'antichità (per esempio l'impianto contrappuntistico di zampogne, clarinetti, doppi flauti e doppi oboi, la tecnica esecutiva del tamburello che prevede una sola mano che percuote o sfrega la membrana mentre l'altra sor-

²³² Il catalogo degli strumenti esposti, insieme a vari contributi di taglio all'epoca pionieristico sono stati pubblicati nella rivista «Culture musicali» e successivamente in *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, a cura di ROBERTO LEYDI e FEBO GUIZZI, Roma, Bulzoni, 1985.

²³³ FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, Lim, 2002, p. 295.

regge la cornice, le peculiarità delle ghironde italiane e dei numerosi esemplari di organetti e fisarmoniche, i rapporti tra colto e popolare negli ensemble violinistici, nella varietà di chitarre e chitarre battenti, la persistenza della *pirouette* nel piffero delle Quattro Province e la sua morfologia arcaica dei chanter delle zampogne a chiave), ma anche sulla diffusione di quelli che Domenico Torta chiama “gli ancestrali”, cioè di oggetti sonori e modalità performative estremamente diffuse e che ricorrono specialmente nei dispositivi sonori nati per il gioco, per la parodia, per la caccia, per un uso rituale del suono. Non a caso, se si scorre il catalogo della mostra d’inizio anni ‘80²³⁴, una parte consistente degli strumenti esposti era costituita da oggetti sonori, giocattoli, fischietti di terracotta, campane e campanacci, strumenti da strepito della settimana santa, rombi e giocattoli sonori, oboi e corni di corteccia, strumenti ad uso parodistico, come il *torototela* e i mirliton, che costituiscono gran parte del patrimonio del Museo del paesaggio sonoro. A quella iniziativa, infatti, parteciparono istituzioni e ricercatori che conservano strumenti musicali e registrazioni audiovisive che possono essere messe in stretta relazione con il Museo.

In primo luogo ne furono artefici gli stessi Roberto Leydi e Febo Guizzi, con le loro straordinarie collezioni. Il Fondo Leydi è attualmente conservato al Centro di dialettologia e di etnografia di Bellinzona, nel Canton Ticino²³⁵; l’accesso alle registrazioni sonore delle ricerche sul campo effettuate da lui, o da altri studiosi che gli hanno concesso copia delle loro riprese, avviene tramite il sito della Fonoteca di Lugano²³⁶, che ne ha curato la digitalizzazione e la catalogazione. Proprio nell’archivio di Leydi sono conservate le interviste che Franco Castelli fece ai suonatori di Fubine, i quali, all’epoca della mostra, risultavano essere gli unici suonatori di *ravi*, o *cuse*, secondo il nome attestato a Riva presso Chieri e nell’Asti-

²³⁴ *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, cit., pp. 309-344.

²³⁵ www4.ti.ch/decs/dcsu/cde/collezioni/fondo-roberto-leydi/

²³⁶ www.fonoteca.ch

giano, di uno strumento costituito da due calotte di zucca sovrapposte e accostate alla bocca che viene impiegato come alteratore della voce. A Fubine, nel 1976, Franco Castelli aveva incontrato i componenti di un ensemble di suonatori che con questi strumenti imitava, durante il carnevale, bandelle di fiati. I *ravi* avevano immediatamente suscitato l'interesse di Febo Guizzi il quale, in una scheda redatta in occasione della mostra, ne aveva messo in evidenza la caratteristica morfologica peculiare, quella cioè di essere mirliton privi di membrana, nei quali la pressione delle onde sonore mette in vibrazione le due calotte di zucca che così intervengono modificando la voce del suonatore. Allo scopo di distinguerli dai mirliton nei quali è la membrana ad essere messa in vibrazione dalla pressione di onde sonore, Guizzi aveva proposto un'integrazione della classe degli idiofoni della Classificazione Hornbostel-Sachs²³⁷ aggiungendo il taxon I5 Mirliton idiofonici²³⁸. Alcune ulteriori segnalazioni sulla presenza dello strumento in Val Po, in area ligure, a Brallo (PV) prima della seconda guerra mondiale e nel Vogherese, ne avevano già fatto ipotizzare una maggiore diffusione, confermata ora dagli strumenti e dalle fotografie relative al territorio di Riva presso Chieri e dell'Astigiano conservati al Museo del paesaggio sonoro e dall'attività dei Musicanti di Riva presso Chieri, che tuttora impiegano la *cusa* nei loro spettacoli²³⁹.

²³⁷ Si tratta della classificazione degli strumenti musicali ideata da Curt Sachs e Eric von Hornbostel nel 1914 e che è tuttora impiegata in ambito organologico. Una traduzione italiana con integrazioni e revisioni di Febo Guizzi è stata pubblicata in appendice a FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, cit., pp. 409-482, una ulteriore revisione di Febo Guizzi, ultimata nel 2015, è stata recentemente pubblicata in *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a century later. Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015*, ed. by CRISTINA GHIRARDINI, Venezia, Fondazione Levi.

²³⁸ *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, cit., pp. 293-306. Si veda inoltre FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, cit., pp. 78-80, 431, 472.

²³⁹ Una ulteriore indagine su questo strumento è stata compiuta da MARTA PAVIA, *Ravi, cuse, cusot. L'uso musicale parodistico della zucca vinaria*, tesi di laurea triennale in Etnomusicologia, tutor prof. Febo Guizzi, Università di Torino, a.a. 2009-2010.

Un intento parodistico forse ancora più marcato è quello del *torototela*, o della *fruja*, entrambi parenti poveri di più nobili strumenti ad arco. Il primo infatti è attestato dalle fonti storiche come un arco musicale in cui una corda è tesa su un supporto arcuato, con una vescica di maiale gonfia d'aria che funge da risuonatore, suonato con un archetto o con un bastone con una superficie corrugata. Domenico Torta e gli studenti della Scuola media di Riva presso Chieri l'hanno ricostruito nei primi anni Duemila sulla base della descrizione fornita da Angelo Brofferio nel 1861²⁴⁰, e, per estenderne l'uso ai Musicanti, Torta ne ha ricavato versioni più elaborate, munite di tastiera e di ponticello. In quest'ultima versione il *torototela* appare simile alla *serràggia* attestata in Sardegna e documentata da don Giovanni Dore (il sacerdote che aveva realizzato a Tadasuni una straordinaria raccolta di strumenti musicali della Sardegna che al momento risulta inaccessibile) e nella collezione di strumenti del Museo etnografico sardo di Nuoro²⁴¹. Nell'ambito delle ricerche condotte al Museo del paesaggio sonoro, fondamentale è stato l'incontro con Guido Saracco, Sarachèt, nato nel 1916 ad Asti (Cà neuve), dove lo abbiamo incontrato nel 2005. Sarachèt faceva parte di un gruppo di suonatori, gli «scolari di Val Masone» che impiegavano il *torototela* (detto *crina*), le *cuse* e un altro strumento parodistico da lui ideato (un clarinetto, detto *cornolletto*, realizzato con il tubo di scarico di un motociclo, con campana di zucca e le chiavi e l'imboccatura tratti da un clarinetto) in occasione dei matrimoni e di altre feste. Grazie a lui è stato possibile raccogliere fotografie, notizie sull'uso del *torototela* e sulla sua morfologia. Il *torototela*, come tante altre espressioni culturali

²⁴⁰ ANGELO BROFFERIO, *I miei tempi*, Torino, Tip. Eredi Botta; [poi] G. Biancardi, 1857-1861.

²⁴¹ www.isresardegna.it/. Si vedano inoltre GIOVANNI DORE, *Gli strumenti della musica popolare della Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1976, pp. 153-156; GIAN NICOLA SPANU, *Strumenti e suoni nella musica sarda*, Nuoro, Ilisso, 2014, pp. 174-177; FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, cit., pp. 87-90.

marginali, ma ricorrenti in varie aree del territorio italiano, richiede di essere indagato in modo interdisciplinare: il termine infatti si riferisce anche al suonatore e talvolta a un ritornello del suo canto. Lo stesso Roberto Leydi ha esaminato una prima serie di fonti iconografiche e bibliografiche relative a questo strumento, per il quale, oltre alle fotografie, agli esemplari pervenuti e alle registrazioni sonore delle interviste di coloro che lo hanno suonato, sono fondamentali vocabolari, scritti biografici, raccolte poetiche, cronache, scritti sulle tradizioni popolari pubblicati a cavallo tra Ottocento e Novecento e conservati nei fondi storici delle biblioteche²⁴².

La *fruja* è costituita da due bastoni di legno, di cui uno munito di spalliera che viene appoggiato alla spalla e uno corrugato, sul quale sono fissati piccoli dischi di metallo, che viene sfregato sull'altro. Forniva l'accompagnamento ritmico in una performance caratterizzata da una spiccata teatralità, per la quale, osservava Giuseppe Fasano (*Barba Pinu*, zio di Domenico Torta): «lo ch'a cunta a l'è nèn la müsica, a sun I gèst [ciò che conta non è la musica, sono i gesti]». Se in Piemonte pare essere uno strumento presente solo nell'area di Riva presso Chieri, uno analogo, chiamato a Napoli *scetavajasse*, è invece documentato in Campania, Calabria e Puglia, come dimostra la collezione di strumenti musicali del Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari di Roma, un'altra istituzione che prese parte alla mostra del 1983-1984 e che preserva tra l'altro gli strumenti musicali raccolti da Lamberto Loria e dai suoi collaboratori in occasione dell'Esposizione di etnografia italiana realizzata a Roma nel 1911 per celebrare il cinquantennio dell'Unità d'Italia²⁴³.

²⁴² ROBERTO LEYDI, *Il torototella*, «Il Cantastorie», n.s., I, pp. 7-16. Sul *torototela* a Riva presso Chieri si veda ANGELO DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano, Treves, 1869, pp. 184-185.

²⁴³ Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, *La collezione degli strumenti musicali*, a cura di PAOLA ELISABETTA SIMEONI e ROBERTA TUCCI, Roma, Libreria dello Stato, 1991, pp. III-III4 e FEBBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, cit., pp. 43-44.

Sono presenti in abbondanza a Riva presso Chieri, come negli altri musei qui menzionati²⁴⁴, strumenti da strepito della settimana santa, usati dal giovedì al sabato santo quando tacciono le campane delle chiese. Proprio agli strepiti della settimana santa, Febo Guizzi ha dedicato uno dei suoi lavori più interdisciplinari²⁴⁵, coniando il termine *antimusica* e individuando nelle rappresentazioni della derisione di Cristo dal medioevo all'età moderna la chiave per interpretare la violenza sonora degli strepiti come un atto inverso al fare musica. I “rumori rituali” della settimana santa, insieme allo *charivari*, avevano suscitato l'interesse anche di Claudie Marcel-Dubois, pioniera dell'etnomusicologia e dell'etno-organologia francese, che conduceva le proprie ricerche in seno al Musée national des arts et traditions populaires di Parigi (purtroppo chiuso per sempre da alcuni anni), le cui collezioni di strumenti musicali, insieme ai fondi sonori, sono ora di pertinenza del Mucem di Marsiglia²⁴⁶. Claudie Marcel-Dubois aveva, a sua volta, coniato il termine *paramusique*, a partire da ricerche sullo *charivari* e sull'uso degli oggetti sonori nel territorio francese²⁴⁷.

²⁴⁴ Ricordiamo inoltre il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro che, se è più noto per gli esemplari di ghironde della Val Taro, di pive emiliane e per ciò che Guatelli ha potuto acquisire del laboratorio di Nicolò Bacigalupo (1863-1937), costruttore di pifferi di Cicagna (GE), conserva anche alcuni strumenti da strepito della settimana santa e proprio agli usi della raganella e della tromba di conchiglia Guatelli dedicò un paio degli scritti pubblicati postumi in ETTORE GUATELLI, *La coda della gatta*, a cura di VITTORIO FERORELLI e FLAVIO NICCOLI, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, pp. 76-104.

²⁴⁵ FEBO GUIZZI, *Corni, strepiti, diavoli, e giudei. Le raffigurazioni del Cristo deriso e il “demoniacco” nei rituali della Passione*, in *Charivari. Maschere di vivi e di morti*, a cura di FRANCO CASTELLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 201-243. La ripresa video di una conferenza tenuta a Orta San Giulio su questo argomento è accessibile tramite YouTube www.youtube.com/watch?v=hwGw0Ap_Qk8.

²⁴⁶ www.mucem.org/

²⁴⁷ Un ricordo della studiosa francese, con in calce una bibliografia cronologica dei suoi scritti si trova in JACQUES CHEYRONNAUD, *Une vie consacrée à l'ethnomusicologie. Claudie Marcel-Dubois (1913-1989)*, «Cahiers d'ethnomusicologie», 3, 1990, pp. 173-185 (<http://ethnomusicologie.revues.org/2394>).

La stessa sala del museo piemontese, in un ragionamento sul ruolo del suono in ambito comunitario, ospita una sezione dedicata alla tradizione campanaria, al cui centro si pone una ricostruzione della cella campanaria del paese, ove è possibile riprodurre le melodie di festa secondo la tecnica di percussione tramite tastiera. È dedicato infine uno spazio all'impiego di carri processionali nelle feste patronali e al resistente uso della declamazione improvvisata di versi dialettali.

Di grande interesse, specialmente per le sfide che pone alla Classificazione Hornbostel-Sachs, è la raccolta di richiami da caccia che apre la seconda sezione della seconda sala del Museo del paesaggio sonoro. Anche in questo caso, lavori condotti in Italia e in ambito internazionale rivelano quanto lo studio per i dispositivi nati per imitare i suoni degli uccelli abbia messo in crisi le certezze tassonomiche degli organologi, costringendo a integrazioni e ulteriori ramificazioni del modello ideato da Curt Sachs e Eric von Hornbostel. Ormai pienamente accettata è l'integrazione di Laurence Picken per gli «strumenti a taglio che non sono flauti» (420.I), nata dall'esame del richiamo per allodole ricavato da un nocciolo di albicocca svuotato a cui sono praticati due fori concentrici o da un fischietto di pietra, anch'esso con due fori concentrici, o da un disco di metallo, come quello impiegato per i tappi delle bottiglie di vetro, piegato a cui sono stati praticati due fori²⁴⁸. Ha dedicato invece uno studio fondamentale sullo "strumentario minore" (cioè richiami da caccia, strumenti da strepito, giocattoli sonori e strumenti effimeri), sugli usi e sulle difficoltà che questi dispositivi sonori pongono quando se ne vuole indagare la morfologia e le tecniche esecutive anche in termini di tassonomia, Vincenzo La Vena, riunendo una collezione di oggetti sonori e strumenti musicali del

²⁴⁸ LAURENCE PICKEN, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford, Oxford University Press, 1975, pp. 376-381, si veda anche FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, cit., pp. 480-482.

territorio di Terranuova da Sibari (CS) che tuttavia non ha ancora trovato una collocazione adeguata alla fruizione pubblica²⁴⁹.

La sala del Museo del paesaggio sonoro sugli ensemble per la musica da ballo, che prendevano parte a feste per i coscritti e al ballo a corda, consente di riflettere sugli organici strumentali e sulla musica da ballo tra Ottocento e Novecento, nonché sull'importanza dei fondi sonori, archivistici e bibliografici per indagare le profonde trasformazioni avvenute in quell'epoca, sia in termini di organici strumentali che di repertori. Anche in questo caso, l'esperienza del Museo può rivelarsi fondamentale nel mettere in luce prassi esecutive solo parzialmente notate nelle fonti manoscritte e a stampa, in alcuni casi ricostruibili tramite le registrazioni sonore, e per fortuna in parte ancora vive nella memoria dei suonatori. L'eterogeneità delle fonti raccolte accomuna l'esperienza di istituzioni, associazioni culturali e singoli individui in altre aree italiane segnate da forti tradizioni legate alla musica da ballo. Si pensi ai manoscritti di Carlo Brighi²⁵⁰, attualmente conservati alla Biblioteca Saffi di Forlì, nelle quali è sedimentato il repertorio che si ritiene abbia dato origine al "liscio" in Romagna, all'esperienza dei Suonatori della Valle del Savena²⁵¹, il cui patrimonio documentario è conservato al Centro di ricerca e documentazione della cultura montanara di Monghidoro, alle musiche per il concerto di violini attualmente di proprietà della famiglia Bagnoli di Santa Vitto-

²⁴⁹ VINCENZO LA VENA, *Strumenti giocattolo e strumenti da suono a Terranuova da Sibari*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, si veda anche il cofanetto di cd *Strumentario minore a Terranuova da Sibari e in altre località della Calabria jonica cosentina*, a cura di VINCENZO LA VENA, Rossano, Associazione musicale "Il Cerchio", 2001.

²⁵⁰ FRANCO DELL'AMORE, «Taca, Zaclèn!». *Le origini del ballo popolare in Romagna (1870-1915) nel repertorio di Carlo Brighi detto Zaclèn*, Bologna, Forni, 1990; ANTONELLA IMOLESI POZZI, ELISABETTA RIGHINI e PAOLA SOBRERO, *Carlo Brighi: suoni e immagini della Romagna fra Ottocento e Novecento*, Verucchio, Pazzini, 2008.

²⁵¹ www.ebenevengamaggio.it/centro.htm. Si rinvia alla sezione «pubblicazioni» del sito web dell'Associazione «E bene venga maggio» per la bibliografia e la discografia.

ria (RE), agli strumenti musicali e al materiale documentario del Concerto Cantoni, ora conservati al Museo Cantoni a Coltaro di Sissa²⁵², oppure, infine alla ricchissima documentazione conservata dalla Casadei Sonora di Savignano sul Rubicone (RN), luogo imprescindibile per una storia del ballo liscio²⁵³.

L'attenzione ai processi trasformativi e la coscienza di una loro partecipazione costante alle dinamiche di tradizione si sviluppa nelle sezioni finali del Museo del paesaggio sonoro. La cosiddetta «Sala della transizione» coglie aspetti anche remoti della relazione fra oralità e scrittura (nell'esposizione dei fogli volanti), dell'interazione uomo-macchina (nella riflessione sugli strumenti meccanici), della connessa affermazione di sistemi di riproduzione sonora e media audiovisivi (dal fonografo, agli apparecchi televisivi, agli strumenti musicali elettronici). La conclusiva «Sala della plastica» ha invece la capacità di cogliere nella contemporaneità – in oggetti sonori di fabbricazione industriale o costruiti con materiali sintetici – la permanenza di sistemi e competenze di produzione sonora, di musica e antimusica, riconducibili a quel piano dell'“ancestralità” impiegato come fondamentale chiave di lettura.

²⁵² www.ibcmultimedia.it/luoghi/museo-cantoni/

²⁵³ www.casadeisonora.it. Si veda inoltre FRANCO DELL'AMORE, *Storia della musica da ballo romagnola 1870-1980*, Verucchio, Pazzini, 2010. Parte del materiale documentario di interesse storico della Casadei Sonora è consultabile nel sito www.lisciomuseum.it/.



1.



2.

Fig. 1. Mario Pio Balzarotti (Riva presso Chieri, 1935-2016) suona un mirliton libero a membrana, realizzato con un pettine e carta di giornale.

Fig. 2. Guido Saracco, *Sarabèt* (Asti, 1916-2010) suona una *cusa*, mirliton idiofonico formato da due calotte di zucca (varietà *Lagenaria siceraria*).



Fig. 3. Sala *Il suono e l'ambiente*, con le sezioni dedicate alle pratiche sonore nell'apicoltura, alla cosiddetta *müsica da pöch* e al *torototela*.

L'archivio e la storiografia della popular music: alcune riflessioni metodologiche

JACOPO TOMATIS

Introduzione: popular music e storiografia

Gli studi sulla popular music possono ormai fondarsi su una bibliografia quasi quarantennale – partendo a contare dai tardi Settanta-primi Ottanta, con la pubblicazione dei primi lavori di Simon Frith, Richard Middleton, Philip Tagg e Franco Fabbri (fra i molti), la nascita della rivista «Popular music» e quella della IA-SPM – International Association for the Study of Popular Music. Il campo di studi si definì da subito come interdisciplinare: di fatto, i popular music studies nacquero all'intersezione degli interessi dei sociologi, dei sociologi culturali, dei semiologi e dei musicologi (soprattutto nel contesto della “New Musicology” di area anglofona). All'album di famiglia dei popular music studies sembrano mancare, in questa prima e decisiva fase, gli storici, e con essi la riflessione sulla metodologia della ricerca in ambito storiografico e – di conseguenza – sul lavoro d'archivio. Solo in tempi recenti sono affiorate nella disciplina le prime riflessioni sui problemi pratici, euristici e di metodo che comporta il relazionarsi con un archivio, e in generale riflessioni e studi di caso a partire da archivi sonori²⁵⁴.

Interrogarsi sulla ragione di questo matrimonio mancato è un buon punto di partenza per questa breve riflessione dedicata al

²⁵⁴ Si vedano, a titolo esemplificativo: CHRISTINE FELDMAN-BARRETT, *Archival Research and the Expansion of Popular Music History*, in *The SAGE Handbook of Popular Music*, a cura di ANDY BENNETT e STEVE WAKSMAN, London, Sage, 2015, pp. 83-98; *Preserving Popular Music Heritage: Do-it-Yourself, Do-it-Together*, a cura di SARAH BAKER, Routledge, London & New York, 2015; Robert Strachan e Marion Leonard, *Archives*, in *Continuum Encyclopedia of Popular Music. Volume 1. Media, Industry and Society*, a cura di JOHN SHEPERD, DAVID HORN, DAVE LAING et al., London & New York, Continuum, 2003, pp. 3-7.

ruolo degli archivi sonori nello studio della popular music. Da un lato – è stato notato²⁵⁵ – la nascita degli studi sulla popular music coincide storicamente con un momento di crisi della pratica storiografica, in cui la storia, accerchiata da paradigmi postmoderni e (post)strutturalisti, pare essere diventata una disciplina con poca coerenza. Persino l'insospettabile Carl Dahlhaus – non avendo di certo in mente i nuovi problemi posti dallo studio della popular music – denunciava alla fine degli anni settanta la «rinunzia alla storiografia» negli studi musicali come «estrema conseguenza della tesi strutturalista»²⁵⁶. D'altro canto, una certa diffidenza verso la dimensione storiografica e i suoi strumenti di lavoro (gli archivi in primis) è ben compatibile con la volontà di fondare la nuova disciplina su basi diverse, in opposizione netta con la musicologia convenzionale e i suoi approcci storicistici, e (in parte) con l'etnomusicologia e l'antropologia della musica dall'altro, che in quel periodo non si occupavano, tendenzialmente, delle musiche diffuse dai mass media. La dimensione dell'archivio si trova allora al centro di alcuni (fertili) paradossi che sono – mi pare – costitutivi del campo stesso dei popular music studies, e che riguardano tanto i processi di validazione, canonizzazione e storicizzazione delle musiche popular quanto la necessità culturale di studiarle e comprenderle per quello che sono.

Archivi, dimensione storica e validazione estetica

Come ha ben notato Richard Middleton in una delle rare riflessioni sul rapporto fra popular music e storia, «Per gli studiosi [di popular music] il primo problema è sempre stato (...) comprendere l'esatta natura del proprio oggetto di studio. Per le correnti sociologiche e cultural-teoretiche la risposta a tale interrogativo ha

²⁵⁵ DAVID HORN. *History*, *ibid.*, pp. 80-85: 81.

²⁵⁶ CARL DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980, p. 28.

assunto di frequente una dimensione sincronica, mentre più fragile è rimasta quella storiografica»²⁵⁷. Un orientamento di questo tipo, del resto, è ben radicato nel senso comune e nel lessico: esiste – semplificando molto il discorso – una musica “colta” (o “classica”), che è oggetto di studi di una disciplina detta “storia della musica”, con un suo canone e un suo repertorio. Ciò che sta fuori da questo canone sembra spesso privo di una dimensione storica: è il caso delle musiche di tradizione orale, oggetto dell’etnomusicologia, ed è il caso della popular music. I tentativi di tradurre in italiano il concetto di “popular” insistono molto sulla dimensione dell’effimero: etichette come “musica di consumo”, “musica contemporanea dei media”, “musica popolare contemporanea” – tutte in uso in tempi recenti in università e conservatori italiani – rivelano innanzitutto un pregiudizio *sincronico* verso un complesso di musiche. Se è impensabile limitare alla sola contemporaneità l’esistenza di uno «stile popular»²⁵⁸, neanche è accettabile la tendenza interpretativa che fa coincidere la storia della popular music con la storia della musica registrata, o addirittura con la musica diffusa dai mass media dopo la Seconda guerra mondiale. Le origini storiche di una popular music, di una musica d’intrattenimento distinta tanto da una musica “d’arte” quanto da una musica “folk”, risalgono all’incorporazione della musica dentro un sistema di impresa capitalistica²⁵⁹, ovvero allo stesso momento – nel corso dell’Ottocento, e in particolare dopo la seconda rivoluzione industriale

²⁵⁷ RICHARD MIDDLETON, *Lo studio della popular music*, in *Enciclopedia della musica. Il sapere musicale*, a cura di JEAN-JACQUES NATTIEZ, Torino e Milano, Einaudi-Il Sole 24 Ore, 2002, pp. 718-737: 719.

²⁵⁸ PETER VAN DER MERWE, *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

²⁵⁹ DEREK SCOTT, *The Popular Music Revolution in The Nineteenth Century: A Third Type Of Music Arises*, in *De-Canonizing Music History*, a cura di VESA KURKELA e LAURI VÄKEVÄ, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 3-20.

– in cui si costruisce il concetto di “musica classica”²⁶⁰, dunque ben prima dell’invenzione del fonografo e del suo sfruttamento commerciale.

D’altro canto, i popular music studies cominciano la loro storia accademica in un momento in cui il rock e più in generale la musica emersa dalla vivace stagione degli anni Sessanta e Settanta del Novecento cominciano a essere storicizzati, “archiviati” (e in molti casi museificati), e sono ormai passati attraverso un processo di “artisticizzazione” avviato almeno dalla metà degli anni Sessanta (con gli esperimenti di studio dei Beatles in Inghilterra e la centralità della figura di Dylan negli USA, ad esempio)²⁶¹. La costituzione di archivi, anche sonori, “ufficiali” è anch’essa ben inserita in questi processi, e come tale deve essere problematizzata. Come ha ben riassunto Roy Shuker: il riconoscimento della popular music nel campo degli studi culturali e sui media è avvenuta solo in tempi recenti, e il «raggiungimento di un certo livello di credibilità accademica è strettamente legata – da un alto – alla nomina di professori che si occupino di popular music studies», e – dall’altro – alla «creazione e alla crescita di centri di ricerca e archivi di ricerca specialistici»²⁶².

Dunque, l’avvio dei popular music studies – e con essi dei primi archivi dedicati alla popular music²⁶³ – si iscrive in quel-

²⁶⁰ LYDIA GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, a cura di LISA GIOMBINI e VINCENZO SANTARCANGELO, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

²⁶¹ C’è una grande eccezione a questa cronologia, che qui – per ragioni di spazio e di opportunità – non sarà trattata: si tratta del jazz. Il jazz, nato come musica popular – con tutte le caratteristiche condivise da altre musiche sintetizzate in ambiente urbano, sottoproletario, dall’incrocio di diverse culture musicali, diviene già nel corso della prima metà del Novecento una “musica d’arte” (dunque, degna di essere “archiviata”), separando le sue vicende da quelle delle altre musiche popular.

²⁶² ROY SHUKER, *Popular Music: The Key Concepts*, Routledge, London and New York, 2005², p. 90.

²⁶³ ROBERT STRACHAN – MARION LEONARD, *Archives*, cit.

lo stesso processo che ha portato questi repertori, prima pensati come semplice «intrattenimento», «dalle sale da ballo alle sale da concerto»²⁶⁴; processo avvenuto nel mondo soprattutto grazie al cambiamento del rock e del suo pubblico (e, nel nostro paese in particolare, della codificazione del concetto di “canzone d’autore”²⁶⁵). A livello tecnologico, questo processo coincide anche con la nuova centralità del disco, e del disco a 33 giri in particolare, che diviene “opera” – e “opera d’arte” – organica. A livello estetico, esso comporta la costruzione di un *repertorio* e di un *canone* di artisti e di registrazioni, degni di essere raccolti e sistematizzati per i posteri; degni di costituire, dunque, un archivio²⁶⁶.

Tanto nel passato pre-discografico quanto nella fase che va dall’invenzione della fonografia al momento in cui (alcune) musiche popular diventano oggetto di attenzione estetica, quello di “archivio sonoro” non è dunque un concetto che riguardi la popular music. Queste musiche non sono oggetto di studio, non sono (salvo rare occasioni) oggetto di interesse antropologico, non sono degne di essere tramandate ai posteri in quanto per loro natura effimere e di poco valore: per queste e altre ragioni, non c’è necessità di conservarle. La popular music entra negli archivi, comincia a essere archiviata organicamente e metodicamente, dal momento in cui si accosta al “campo dell’arte”. Il fenomeno del collezionismo (discografico e di memorabilia) e le prime compilazioni di discografie su riviste, bollettini e libri sono parte integrante di questo processo, che non a caso aveva già guardato il jazz nei decenni prece-

²⁶⁴ SIMON FRITH, *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock ‘n’ Roll*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 52.

²⁶⁵ JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano, 2019, pp. 329-390.

²⁶⁶ Sui processi alla base della formazione di un canone, si veda: ANTTI-VILLE KÄRJÄ, *A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation*, «Popular Music» 25(1), 2006, pp. 3-19; PHILIP BOHLMAN, *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 105.

denti. D'altro canto, ancora una volta, questo processo è *esclusivo*, e storicizza (e dunque, archivia per i posteri) determinati repertori a scapito di altri meno culturalmente accreditati. Esso, insieme, si appoggia a un canone esteticamente validato, e storicizzandolo contribuisce a rafforzarlo.

La dimensione dell'archivio, dunque – l'idea stessa che un oggetto sonoro possa essere meritevole di essere archiviato – costituisce il nodo di un paradosso costitutivo dei popular music studies. Da un lato, i popular music studies devono (o dovrebbero, per le ambizioni stesse che si pone la disciplina, e per la sua storia) studiare *tutte* le musiche popular senza discriminare sulla base di un pregiudizio estetico. Dall'altro, i processi di validazione ed esclusione alla base della costruzione dei canoni e della costituzione di archivi (o, più in generale, alla base della scelta di "conservare" o "dimenticare") ci tramandano solo ciò che è culturalmente validato, rendendo molto arduo lo studio nel passato di ciò che non lo è, e di conseguenza orientando le scelte degli studiosi e gli indirizzi di ricerca.

Conclusioni: problematiche e prospettive di ricerca

Nella prima parte di questo breve intervento si è evidenziato un nodo epistemologico e metodologico legato al processo attraverso cui la popular music è divenuta degna di essere oggetto di archivio, con ciò che questo comporta. Si tratta di considerazioni che hanno implicazioni dirette nella ricerca e nel lavoro sugli archivi sonori.

Innanzitutto, è facile ricondurre l'assenza (o la rarità) degli archivi sonori dedicati alla popular music a questi motivi, oltre che alla relativa giovinezza degli studi su questi repertori. Per lo stesso motivo, nel lavoro sull'archivio lo studioso dovrà chiedersi – in particolar modo affrontando repertori popular – perché quei materiali sonori sono stati oggetto d'archiviazione a scapito di altri. Questo riguarda sia gli archivi dei centri di ricerca, delle biblioteche

e delle università – in molti casi frutto di lasciti di privati o dell'acquisizione di collezioni, compilate sulla base di interessi personali o di vari parametri, spesso estetici – sia la gestione del proprio archivio da parte di musicisti e case discografiche.

È bene considerare come, in molti casi, nel campo della popular music – soprattutto per i musicisti più famosi e di successo – la gestione dell'archivio rappresenti un'importante fonte di guadagno per la casa discografica e/o per l'artista, con importanti implicazioni sulle possibilità di accesso e di ricerca. I casi della *Beatles Anthology*, degli archivi di Prince, di quelli di Fabrizio De Andrè o dei Neil Young Archives (recentemente resi disponibili su internet) sono emblematici: lo studioso si trova di fronte ad archivi parziali, in cui l'artista (o la casa discografica, o il *family trust* o una fondazione collegata) fungono da *gatekeeper*, limitando l'accesso, scegliendo cosa rendere pubblico e cosa no, e quando. Fra le conseguenze principali di questo tipo di gestione del catalogo c'è il fatto che l'archivio di un musicista diviene uno strumento di (auto)rappresentazione, finalizzato alla costruzione dell'immagine del personaggio e al consolidamento della fandom: tutti elementi, anche questi, che devono essere tenuti in considerazione dallo studioso. Tale riflessione, allargando lo sguardo, si può estendere ai servizi di vendita e streaming della musica online, giganteschi archivi musicali che sembrano fornire l'illusione della completezza assoluta. Anche qui, la cautela metodologica invita a ricordare come quegli archivi siano stati compilati sulla base di interessi, e come fotografino solo una (piccola) parte delle pratiche musicali oggetto di interesse dei popular music studies.

Con queste necessarie cautele, è auspicabile che la ricerca storiografica e i suoi strumenti, lavoro d'archivio in primis, guadagnino infine quella centralità che è sempre stata loro negata nei popular music studies. Da un lato, nei lavori di ispirazione più musicologica, è stata negli ultimi anni rimarcata la necessità di studiare dal

punto di vista diacronico «come la registrazione abbia cambiato la musica, e come questo cambiamento debba essere incorporato nel suo studio»²⁶⁷. Dall'altro, in un più generale quadro di storia culturale (e del contributo della musica alla stessa), è necessario che la popular music sia inclusa nella storia della musica, e che il concetto di “popular” sia «ridisegna[to] verso una prospettiva storica»²⁶⁸. Come ha sostenuto Richard Middleton già all'inizio degli anni Novanta, «per studiare le forme di popular music storicamente individuate, [è] necessario collocarle nel contesto dell'intero campo storico-musicale»²⁶⁹. Per fare ciò – ha affermato lo studioso – è necessario ripensare *l'intera storia della musica* (non solo popular) così come oggi la conosciamo e la narriamo²⁷⁰.

Si tratta di sfide fino a ora raccolte da pochi, che devono essere rilanciate ai fini di una musicologia infine adeguata alle grandi trasformazioni culturali che investono la contemporaneità, oltre la canonica (e riduttiva) divisione tra “classica”, “etno-” e “popular”. È evidente come un lavoro di ricerca consapevole su quegli archivi sonori di varia natura e origine che raccolgono la musica diffusa e fruita attraverso i mass media debba essere parte integrante, necessaria e fondante, dell'agenda di questa nuova musicologia.

²⁶⁷ SIMON ZAGORSKI-THOMAS, *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. I.

²⁶⁸ RICHARD MIDDLETON, *Studiare la popular music*. Milano, Feltrinelli, 1994, p. 26.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Si veda anche, sullo stesso tema: FRANCO FABBRI, *Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di ALESSANDRO RIGOLLI, EDT, Torino, 2005, pp. 41-50; JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 17-28.

Il valore della fonte sonora per la musicologia

SERENA SABIA

La musica riprodotta: come cambiano la fruizione e i generi musicali

Prima di vedere come e quando la musicologia abbia iniziato a porre attenzione alla fonte sonora, sembra utile sottolineare come parallelamente all'evoluzione tecnica degli strumenti di riproduzione si sia modificata anche la percezione della musica che da quegli strumenti veniva diffusa²⁷¹. Basti notare che se all'inizio del Novecento la musica si ascoltava prevalentemente dal vivo e raramente in modalità riprodotta, ora il rapporto è esattamente rovesciato: la strada che ha portato dal grammofofono alla tecnologia digitale ha indebolito e reso marginale l'ascolto della musica in esecuzione concertistica, al punto che la musica riprodotta coincide ormai con l'idea stessa di musica e diventa addirittura parametro di valutazione di quella fruita dal vivo. Da qui alcune conseguenze principali: la trasformazione del ruolo dell'interprete da esecutore subordinato all'autore a personaggio principale che può oscurare l'attività compositiva; il passaggio dalla performance effimera dell'esecuzione dal vivo alla musica memorizzata su disco, riproducibile e riascoltabile infinite volte; l'acquisizione di statuto di strumenti musicali da parte di apparecchi destinati alla riproduzione come fonografo e grammofofono, utilizzabili quindi in ambito

²⁷¹ Per approfondire alcune questioni accennate in questo paragrafo si vedano in particolare *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, a cura di ALESSANDRO RIGOLLI e PAOLO RUSSO, Torino, EDT, 2007 e ANGELO ORCALLI, *Orientamenti ai documenti sonori*, in *Rimediazione dei documenti sonori*, a cura di SERGIO CANAZZA e MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Udine, Forum, 2006.

privato ma soggetti alla normativa sul diritto d'autore in caso di esecuzione pubblica.

Dal punto di vista della fruizione si è trasformato l'ascolto continuo e lineare originando l'ascolto che torna più volte sullo stesso frammento, salta parti, arie o movimenti se si tratta di musica colta o si muove da un brano all'altro nel caso di compilation di musica *popular*. In seconda battuta, insieme alla diffusione della stereofonia si è sviluppato il concetto di "alta fedeltà" che ha provocato la nascita di nicchie alla ricerca di tecnologia sofisticata per ascoltare musica artisticamente notevole in ambienti domestici, con nuovi conseguenti meccanismi di riconoscimento e aggregazione culturale; in parallelo ma in tutt'altra direzione sono nati i supporti e i sistemi di riproduzione che hanno abbracciato un largo pubblico, avendo moltiplicato le modalità di ascolto sia collettivo – il jukebox e il "ghetto blaster" – sia individuale – la cassetta a nastro magnetico, il compact disc, i formati di compressione da un lato e l'autoradio, il walkman, il lettore Cd e Mp3 dall'altro. Infine, rispetto alla riproduzione sonora dilagata negli ambienti tramite le tecnologie, si può osservare che se da un lato si è diffusa la sonorizzazione dei luoghi pubblici che favorisce l'ascolto distratto o inconscio, oltre che spesso frammentato e raramente compreso dal punto di vista storico e stilistico, dall'altro sono state sviluppate teorie come quella del paesaggio sonoro di Raymond Murray Schafer ed esplorate nuove strade all'interno della musica contemporanea, a partire dalla musica concreta nata dalle esperienze compositive di Pierre Schaeffer.

La variazione radicale della fruizione musicale ha determinato un fatto fondamentale: la storia della musica del Novecento è diventata soprattutto storia della musica riprodotta. Innanzitutto va rilevato come l'avvio di nuovi generi, vedi il jazz, e di nuove discipline, vedi l'etnomusicologia, sia strettamente collegato alla diffusione dei sistemi di registrazione e riproduzione sonora: per l'uno

e per l'altra la documentazione storica è stata resa possibile proprio dall'invenzione tecnica di questi mezzi. In secondo luogo si noti come la ricezione odierna di repertori di musica colta del passato abbia risentito profondamente della diffusione della musica riprodotta: l'uso della registrazione discografica ha infatti colpito i presupposti di generi come l'opéra-comique fondati sul dialogo parlato, diminuendone la presenza nei cartelloni, mentre ha favorito la messa in repertorio di altri generi che si basano esclusivamente sul canto, come l'opera seria. Passando poi al versante interpretativo è da sottolineare il confronto serrato che alcuni direttori (come Arturo Toscanini e Herbert von Karajan) ed esecutori (esemplare il caso di Glenn Gould) hanno intrattenuto con la musica registrata: si consideri infatti che i mezzi tecnici di registrazione danno potere all'esecutore di ascoltare e modificare più volte un brano prima di fissarlo in modo definitivo e che esigenze come la precisione del messaggio, la completezza di informazione acustica e la ricerca di una particolare sonorità estetica nell'interpretazione possono rendere il suono discografico anche molto lontano da quello dal vivo.

Quando l'uso del magnetofono ha consentito una manipolazione più diretta dell'audio si è aggiunta la possibilità di intervenire su un'incisione in modo artistico attraverso tagli e ricomposizioni. Su questa scia si è arrivati alla scoperta e alla sperimentazione delle potenzialità creative delle tecnologie di registrazione e riproduzione attraverso la musica elettroacustica ed elettronica, con la creazione di centri specifici²⁷² e la presa di consapevolezza della possibilità di emanciparsi oltre che dagli strumenti tradizionali anche dal controllo dell'industria discografica.

Per alcuni generi infine – rock'n roll e derivati – l'industria discografica ha rappresentato da un lato la possibilità principale di

²⁷² È il caso dello Studio d'Essai della Radiodiffusione Francese, seguito dallo studio di fonologia di Colonia, il centro di musica elettronica della Columbia University di New York e lo studio di fonologia musicale della RAI di Milano.

misurarsi con il consumo musicale di massa e dall'altro l'occasione di inglobare gli strumenti musicali basati sulla sintesi sonora all'interno di una musica composta pur sempre sul sistema tonale di tradizione occidentale.

L'attenzione della musicologia per la fonte sonora

Nel 1968, in uno dei primi congressi discografici in Italia²⁷³, si riconobbe con una certa convinzione che il disco era una fonte irrinunciabile per discipline quali la storiografia, la critica e la musicologia e tra gli anni Ottanta e Novanta molteplici iniziative tra congressi, convegni e giornate di studio²⁷⁴ hanno dimostrato che il bene audiovisivo si è fatto strada tra la coscienza dei musicologi.

Quali canali, musicologici e non, si sono però realmente interessati alla fonte sonora? All'inizio del Novecento l'ambito culturale non sembrava particolarmente attento all'importanza che stava assumendo il fenomeno della musica riprodotta. Tra le riviste culturali, i periodici di estrazione futurista, vale a dire gli unici che vi mostrarono attenzione, non considerarono questo campo degno di una trattazione costante o continuativa²⁷⁵. Passando alle

²⁷³ Il congresso si intitolava *Primo meeting internazionale del disco* e si svolse presso la Fondazione Cini di Venezia.

²⁷⁴ Cfr. ROBERTO GIULIANI, *Le fonti sonore e audiovisive e la storiografia contemporanea*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXV/I-2 (2000), pp. 545-554. Si vedano anche: GIOVANNI CORDONI – NICOLETTA VERNA, *I programmi radiofonici come fonte storica*, in *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. L'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi*, a cura di MASSIMO PISTACCHI e PEPPINO ORTOLEVA, Argelato, Minerva, 2012, pp. 177-187; ANGELO ORCALLI, *Orientamenti ai documenti sonori*, in *Rimediazione dei documenti sonori*, a cura di SERGIO CANAZZA e MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Udine, Forum, 2006; – NICOLA TANGARI, *Come cambiano le fonti musicali. Le risorse digitali e la ricerca musicologica*, in «Fonti musicali italiane», XI (2006), pp. 289-308.

²⁷⁵ Per approfondire si veda MARCELLO CAPRA, *L'idea di musica riprodotta in Italia tra Otto e Novecento*, in *Il suono riprodotto*, a cura di ALESSANDRO RIGOLLI e PAOLO RUSSO, Torino, EDT, 2007, pp. 8-10.

riviste strettamente musicologiche, uno spazio dedicato a dischi e discografia si nota soltanto dal secondo dopoguerra e di solito o per scandagliarne questioni giuridiche oppure per aggiungere nello spazio delle recensioni anche una sezione sui dischi²⁷⁶. Le informazioni e i resoconti dei convegni che si occuparono del fenomeno trovarono collocazione sulla «Nuova rivista musicale italiana» che fu anche l'unica rivista ad aver dedicato una sezione alle fonti sonore fin dall'inizio dell'attività. A parte tuttavia sporadici casi²⁷⁷, in generale si riscontra un disinteresse dei periodici musicologici a favore invece dell'attenzione da parte delle riviste discografiche a volte però vincolate agli interessi di produzione²⁷⁸.

Gli studi sulle fonti sonore hanno goduto di maggior spazio all'interno delle discografie redatte nei saggi dedicati agli esecutori, dove tuttavia il rapporto tra musicisti e mezzo di riproduzione non è quasi mai indagato e soprattutto il volume non è integrato dall'esperienza sonora, trattandosi spesso di elenchi di registrazioni in commercio. Le discografie dedicate ai compositori si possono ritrovare generalmente in pubblicazioni specifiche per i musicologi, come atti di congressi, riviste monografiche, *opera omnia* o imprese editoriali. Quando nel 1984 nacque l'Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale (IRTEM) a Roma, iniziarono a svilupparsi una serie di iniziative dedicate ai rapporti tra la musica e i mezzi di comunicazione di massa e tra queste alcune si concentrarono sulla realizzazione di discografie complete di autori: questo prodotto doveva fornire strumenti per studiare i mezzi di riproduzione e diffusione delle composizioni registrate e allo stesso tempo si

²⁷⁶ È il caso della «Rivista musicale italiana» e de «La Rassegna musicale».

²⁷⁷ Tra questi si segnalano in particolare «Musica/Realtà» negli anni Ottanta e «Fonti musicali italiane» negli anni Novanta.

²⁷⁸ Per uno studio approfondito sulle riviste discografiche si veda ROBERTO GIULIANI, *Periodici discografici e critica musicale in Italia nel XX secolo*, in *Canoni bibliografici*, Atti del Convegno IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di LUCIA SIRCH, Lucca, LIM, 2001, pp. 227-309.

configurava come un aiuto per il censimento e la catalogazione di raccolte pubbliche e private. Si segnala tra le tante discografie il volume *Opere in disco* pubblicato nel 1982 da Carlo Marinelli²⁷⁹, nella cui introduzione l'autore affermava ancora una volta come la fonte sonora su disco potesse costituire un documento fondamentale per scrivere la storia interpretativa delle opere; la sua idea di discografia ragionata si concretizzava così in un volume di carattere enciclopedico dove si discutevano i criteri interpretativi delle edizioni e la loro rispondenza alle intenzioni del compositore²⁸⁰.

Valore e uso della fonte sonora per la musicologia: vecchi e nuovi campi di indagine

Cercando i risultati di questi studi sulle fonti sonore, si nota che la manualistica di storia della musica riporta di solito alcuni cenni su discografie, suggerimenti per l'ascolto, dati sull'evoluzione tecnica e in rari casi saggi dedicati a degli aspetti della musica riprodotta²⁸¹. La storiografia musicale incontra in generale con una certa difficoltà gli studi sul disco e sugli aspetti della produzione, della registrazione, dei rapporti tra esecutori ed evoluzione tecnica e della ricezione della musica attraverso questa fonte, così come sembra ancora faticoso l'approccio musicologico al suo restauro²⁸².

In generale sembra che l'analisi storica e la riflessione teorica non abbiano ancora trovato il modo di rendere veramente ragione della portata dell'avvento dei media sonori che in effetti hanno

²⁷⁹ CARLO MARINELLI, *Opere in disco. Da Monteverdi a Berg discografie di 25 opere e di 3 balletti*, Firenze, Discanto-La Nuova Italia, 1982.

²⁸⁰ Per una trattazione più dettagliata di come convegni, riviste e discografie si siano occupati della musica riprodotta nel corso del XX secolo si veda ROBERTO GIULIANI, *Le fonti sonore e audiovisive*, pp. 543-561.

²⁸¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 566-570.

²⁸² Per conoscere i lavori pubblicati sul circuito discografico si veda la rassegna che ne fa Giuliani in *ibid.*, p. 540.

rivoluzionato la quotidianità²⁸³. Anche se rispetto ai musicologi gli storici si sono mostrati maggiormente interessati alla fonte sonora all'interno dell'attenzione crescente verso le registrazioni audio e video, va detto tuttavia che nelle trattazioni dedicate ai massmedia spesso sono privilegiati approcci statistici alla musica riprodotta e letture più politiche che culturali del potere di comunicazione dei massmedia. Partendo proprio da questa tipologia di fonte, in realtà storiografia generale e musicale hanno l'occasione di indagare insieme alcune questioni comuni: la possibilità di assistere anche a distanza di tempo al divenire dell'oggetto indagato, la non oggettività del documento dovuta sia alla scelta del tipo di registrazione-ripresa, sia alla scelta interpretativa dell'esecutore; i rapporti tra interpreti e innovazione tecnologiche.

Tra i media sonori ci si è concentrati maggiormente su radio e televisione²⁸⁴. L'intrattenimento musicale alla radio può essere trattato come fonte storica non tanto per lettura immediata, quanto piuttosto interpretandolo come indice per comprendere tendenze sociali, indizio sulle interdipendenze tra varie forme di spettacolo – poiché l'ascolto radio è stato anche il proseguimento dell'andare a teatro – e per capire l'identità di una cultura, considerando che prima della televisione era il mezzo che entrava nella quotidianità domestica. All'interno dell'intrattenimento musicale radiofonico si palesa interessante per la ricerca musicologica l'ascolto e lo studio della prassi esecutiva delle orchestre radiofoniche, poiché basata interamente sul suono: non trovandosi infatti nello stesso ambiente in cui la musica viene prodotta, gli ascoltatori fruiscono

²⁸³ Per una riflessione approfondita su questo argomento si veda PEPPINO ORTOLEVA, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, in *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. L'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi*, a cura di MASSIMO PISTACCHI E PEPPINO ORTOLEVA, Argelato, Minerva, 2012, pp. 73-93.

²⁸⁴ Cfr. GIOVANNI CORDONI – NICOLETTA VERNA, *I programmi radiofonici come fonte storica*, in *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. L'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi*, a cura di MASSIMO PISTACCHI E PEPPINO ORTOLEVA, Argelato, Minerva, 2012, pp. 177-187.

della musica eseguita con un'attenzione mirata al solo suono e di questo devono tener conto gli esecutori nella loro interpretazione così come i ricercatori del settore che possono essere sollecitati a indagare i legami tra una determinata prassi esecutiva e il mezzo radiofonico²⁸⁵.

Per la musicologia, la fonte sonora nella sua accezione più stretta – dal disco al bene audiovisivo – rimane un documento di notevole importanza sia quando si manifesta come originale, sia nel caso attestati una esecuzione attraverso una diffusione commerciale. I tanti altri terreni di indagine che i beni sonori offrono ai musicologi potrebbero essere riassunti in tre piste: le strategie editoriali; le strategie interpretative; le strategie di domanda e offerta. Nel primo caso si pensi soprattutto alle politiche di produzione ravvisabili nelle modifiche di repertorio delle case discografiche, anche connesse all'evoluzione dei supporti da un lato e alla programmazione concertistica dall'altro. Il secondo campo si ramifica in tanti aspetti: le prassi esecutive e di interpretazione, comprese le scelte registiche, le convenzioni operistiche, le scenografie; lo studio della composizione, il più possibile autonomo rispetto all'interpretazione; la ricezione delle diverse edizioni da parte degli ascoltatori e degli esecutori; la diffusione sul mercato di determinate registrazioni discografiche, con la doppia conseguenza che molti esecutori finiscono con il scegliere come modello interpretativo la fonte sonora anziché la fonte originale, e molti ascoltatori basano su quel documento la conoscenza di certe composizioni o perlomeno ne vengono in contatto come fonte precedente a un'esecuzione concertistica (come ad esempio nel caso della musica contemporanea all'interno del repertorio colto). La terza pista comprende da un lato gli studi sulle abitudini dell'acquirente e i suoi atteggiamenti

²⁸⁵ Si vedano a questo proposito gli spunti forniti da GIUSEPPE CLERICETTI, *Musica riprodotta alla radio: un'ipotesi di prassi esecutiva*, in *Il suono riprodotto*, a cura di RIGOLLI e RUSSO, pp. 29-35.

nei confronti dei repertori e degli esecutori, e dall'altro le scelte offerte dai critici e dai musicologici nei confronti del pubblico.

Formato digitale, personal computer e Internet sono i tre elementi che hanno modificato ulteriormente la fruizione dei documenti musicali e influenzato la musicologia²⁸⁶. La conversione al digitale ha innanzitutto portato le fonti sonore ad acquisire un'importanza nettamente superiore alle fonti scritte: si consideri infatti come i documenti audiovisivi di fonte attendibile disponibili in Internet siano ormai moltissimi, come oggi in una fonte possano convivere contenuti ibridi per tipologia mediale, e infine come lo stesso contenuto informativo si possa reperire su supporti diversi e attraverso metodi disparati. A questo si aggiunga che la musica può oggi essere presente in ogni posto in cui si trovi l'ascoltatore e sembra che le caratteristiche principali dei documenti musicali siano attualmente proprio la loro mobilità e la loro fruizione fluida e partecipativa. Nonostante infatti non sia scomparso l'uso dei supporti stabili, per cui accanto alle risorse elettroniche remote vengono ancora utilizzate le risorse elettroniche ad accesso locale, la musica è passata da prodotto a servizio e i supporti sono stati ampiamente superati dagli strumenti di connessione e di riproduzione che non necessitano di un possesso fisico. Inoltre i documenti audio digitalizzati, poiché spesso associati ad altri materiali, vengono in qualche modo ricontestualizzati: la loro consultazione in una nuova sede può da un lato svelare rapporti con altre fonti che il documento nello stato iniziale non mostra, dall'altro nascondere informazioni ravvisabili soltanto nell'originale. Il rischio della conversione al digitale è che gli studi si dimentichino di occuparsi dei documenti non direttamente accessibili in rete e per le fonti sonore e audiovisive si giunga all'eliminazione del documento originale che è stato convertito in digitale.

²⁸⁶ Cfr. NICOLA TANGARI, *Come cambiano le fonti musicali. Le risorse digitali e la ricerca musicologica*, in «Fonti musicali italiane», XI (2006), pp. 289-308.

Anche se probabilmente la portata di questo cambiamento non è ancora del tutto recepita, la musicologia non può non confrontarsi con la nuova realtà: i supporti sempre meno stabili e materiali e la priorità dell'accesso all'informazione rispetto al suo possesso indeboliscono la stessa definizione di documento, considerabile come un oggetto non più da valutare e raffrontare agli altri ma da indagare attraverso studi di altri ambiti, come quelli economici e sociali, già abituati a studiare l'erogazione dei servizi. In questo panorama, oltre alle nuove fonti – accanto a quelle derivate dalla conversione ci sono quelle *born digital* – si profilano anche nuovi temi di studio: i percorsi di distribuzione dei dati musicali digitali, la stessa fase di digitalizzazione del documento, il funzionamento degli strumenti e la loro evoluzione possono anch'essi diventare argomenti musicologici seppur portando con sé nuove difficoltà di indagine di natura tecnica e interpretativa.

Le fonti sonore dell'Istituto per i beni musicali in Piemonte

Il Centro di documentazione e ricerca dell'Istituto per i beni musicali in Piemonte – IBMP pur non costituendosi come polo di conservazione esclusiva di beni sonori, si prefigura come un importante punto di riferimento per la consultazione di fonti audio da parte di musicologici, storici della musica, ricercatori e studiosi delle relazioni e dello sviluppo della musica e della sua fruizione in determinati contesti socioculturali. La molteplicità delle fonti che conserva – letterarie, epistolari, sonore, musicali – permette la ricerca in loco anche tramite una serie di documenti complementari a quelli sonori per lo studio delle tematiche sopracitate²⁸⁷.

²⁸⁷ Per una descrizione della Biblioteca e dei suoi documenti si vedano: <https://ibmp.it/storia-e-contenuti>; ALBERTO BASSO, *Il fondo Manfredi King della Biblioteca dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte*, in «Studi piemontesi», vol. XLV, n. 2, pp. 753-754; *Biblioteca dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte*, in *Le fonti musicali in Piemonte. Cuneo e provincia*, a cura di DIEGO PONZO, Lucca, LIM, 2009, pp. 176-186.

Guardando ai parametri per la raccolta dei dati richiesti dal censimento in oggetto, sicuramente la Biblioteca dell'IBMP si contraddistingue per la tipologia dei documenti sonori presenti. Innanzitutto, relativamente alla presenza di materiale non edito classificabile come "originale" o "riversato", occorre puntualizzare che la Biblioteca non possiede registrazioni prodotte tramite un riversamento da un supporto all'altro, non avendo provveduto per il momento alla riproduzione di copie digitali di materiale sonoro conservato.

Rispetto ai documenti "originali", si consideri che non sono presenti registrazioni prodotte dall'ente in occasione di attività svolte con scopo di documentazione, così come non sono conservati documenti di natura storica, antropologica ed etnomusicologica, contenenti testimonianze orali, musicali e non. L'originalità dei documenti sonori riguarda piuttosto il corpus delle registrazioni di trasmissioni radiofoniche di emittenti italiane e straniere aventi come oggetto concerti di cosiddetta musica colta, in particolare provenienti dalla RAI e dalla Radiodiffusion Française. Ad esse si affiancano in qualità di fonti originali le registrazioni di concerti dal vivo eseguiti dall'Academia Montis Regalis, orchestra barocca e classica formata con l'intento di promuovere il repertorio sei-settecentesco secondo criteri storici e con l'utilizzo di strumenti originali.

Riguardo invece al materiale edito, i contenuti si concentrano sulla musica colta privilegiando i repertori strumentali dei secoli XVII, XVIII e XIX (Bach, Beethoven, Haendel, Haydn, Mozart, Telemann, Vivaldi tra i compositori più ricorrenti) pur non tralasciando di documentare alcuni aspetti dei secoli precedenti e successivi, come la musica operistica dell'Ottocento e di inizio Novecento.

Infine, dal punto di vista dei supporti, una certa varietà contraddistingue il materiale posseduto: dischi in vinile, bobine, audiocassette e compact disc testimoniano anche la storia delle modalità di riproduzione di cui si è avvalsa la musica colta nel corso del tempo.

Politiche della memoria, politiche del suono

SIMONE DOTTO - PEPPINO ORTOLEVA

A differenza della maggior parte degli interventi raccolti in questo volume, il nostro contributo non intende presentare un particolare progetto di preservazione né vuole ragionare su un corpo patrimoniale specifico. Ciò che ci preme in questa sede è piuttosto discutere le ragioni per le quali, crediamo, lo studio e la storia dei media hanno qualcosa da guadagnare nell'interessarsi agli archivi sonori e viceversa.

Parlare di memoria sonora concentrandosi sugli aspetti comunicativi, ancor prima che tecnologici e mediali, ci porta a interrogarci sul posto che affidiamo al senso dell'udito nelle interazioni quotidiane. Per una tendenza magari inconscia ma assai radicata nel senso comune, le informazioni che ci pervengono per via uditiva ci appaiono quasi sempre come “mutile” o secondarie rispetto ciò che apprendiamo leggendo o guardando delle immagini. Si tratta di una tendenza di lunghissimo corso che affonda le sue radici nel primato che la cultura occidentale ha tradizionalmente assegnato all'occhio: se è vero che, al contrario di olfatto, tatto e gusto, l'udito afferisce alla sfera dei “sensi alti” è anche vero che lo fa solo fintanto che pertiene al *logos*, cioè solo fino a quando ci è funzionale a decifrare le unità significanti di un dato linguaggio²⁸⁸. Nel paragone con l'altro senso primario, quello della vista, la trattazione dell'udito attraversa spesso una serie di luoghi comuni (non sempre verificati) che lo studioso americano Jonathan Sterne ha

²⁸⁸ Per una trattazione più estesa di questi concetti si veda: PEPPINO ORTOLEVA, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, [2006] in *I suoni di un secolo, un secolo di suoni. Verso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi*, a cura di MASSIMO PISTACCHI, Minerva, Roma, 2012, pp. 73-93.

definito «litania audiovisiva». Tra questi i più ricorrenti vogliono che l'udito, per la sua natura "sferico", favorisca "l'immersione" nell'ambiente circostante, mentre la vista richiede sempre un distacco rispetto all'oggetto di visione; o ancora che l'orecchio si limiti a ricevere suoni e rumori mentre l'occhio fisiologicamente "metta in prospettiva" la realtà che ha di fronte a sé, delimitandola entro un campo visivo²⁸⁹.

Un senso ricettivo, a-selettivo, intrinsecamente soggettivo, dunque. Se questa è, a torto o a ragione, la considerazione di cui gode l'udito non sorprende che anche alle tecnologie che a esso si rivolgono si accordi una funzione mai attiva o creativa e sempre subalterna. A dar retta a un altro grande teorico del suono come Murray Schafer la più grande innovazione portata dalla modernità al mondo dei fenomeni acustici sta proprio in quella che egli chiama, non senza un intento giudicante, "schizofonia" ovvero la separazione del suono dalla propria fonte naturale, attraverso lo spazio (con la trasmissione via filo e via etere) o attraverso il tempo (con la fonografia)²⁹⁰. Rivolto in senso storico, il paradigma schizofonico vorrebbe che ogni incisione su nastro e su disco valesse unicamente per ciò che è riuscita a trattenere dall'ambiente in cui era immersa. Come un suono si qualifica riconoscendo la fonte che lo produce, così una registrazione sonora vale sempre quale trascrizione di qualcosa di altro da sé, una testimonianza di un evento che è stato o di un discorso pronunciato in passato. Il modo in cui si è parlato, anche in questo contesto, di patrimoni sonori non fa che confermarcelo: nei supporti fonografici noi cerchiamo tracce di storie altre – occasionalmente "fermate" grazie alla disponibilità di un registratore.

²⁸⁹ JONATHAN STERNE, *The Audible Past. The Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Londra 2003, pp. 15-17.

²⁹⁰ MURRAY SCHAFFER, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, 1994, p. 89.

Eppure non è soltanto questo che conservano gli archivi sonori. Accanto alle musiche, alle parole, ai suoni e alle voci del passato c'è un modo di raccoglierle e uno di "concepire e praticare" la tecnologia fonografica che è anch'esso necessariamente figlio del proprio tempo. Mentre le "tracce" in sé costituiscono il materiale grezzo di qualsiasi patrimonio storico, sono l'ordine e la materialità dei supporti ad articolare, costruire e "mediare" quella che in seguito chiameremo memoria sonora, con modalità ed esiti che possono essere significativamente diversi.

Prendiamo il caso dei primissimi archivi fonografici, quelli sorti tra il Nord America e l'Europa tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, quasi sempre sulla spinta di studiosi di fonetica, acustica, linguistica, o musicologia. Vale per il Phonogramm Archiv di Vienna e di Berlino, sotto la direzione di Carl Stumpf e di Enrich von Hornbostel, e per gli Archives de la Parole fondati nel 1911 a Parigi dal linguista Ferdinand Brunot, tutti esponenti di quelle che potremmo raggruppare sotto la definizione di "culture epistemiche dell'ascolto"²⁹¹, quei campi del sapere cioè che eleggono il senso dell'udito contemporaneamente a oggetto e strumento di studio. Uniti da un comune interesse verso il suono come mezzo veicolante linguaggi parlati o musicali, musicologi, fisiologi ed etnografi hanno contribuito ad istituzionalizzare l'uso della fonografia per propositi scientifico-analitici, a sostituzione o complemento della semiografia verbale e notata: poiché in grado di inscrivere voci, suoni e rumori secondo la loro comune natura di vibrazioni fisiche, l'orecchio del fonografo si prestava assai meglio di quello umano a "fissare" quelle espressioni che eccedevano i codici simbolici dello spartito o dell'alfabeto. Inoltre, per l'etnografo

²⁹¹ Parafrasiamo la nozione di KARINA KNORR CETINA, *Epistemic Cultures: How Science make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – Londra, 1999. Si veda anche: SIMONE DOTTO, *Voci d'Archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Meltemi, Milano, 2019, pp. 21-38.

al lavoro sul campo, l'uso di un procedimento meccanico eliminava, almeno virtualmente, l'arbitrio e le possibilità di errore insiti nella trascrizione a mano. Il ricorso ai mezzi tecnologici risponde a un'esigenza di catturare e analizzare il "suono in sé", come fenomeno fisico, facendo sì che il suono si "scrivesse da sé", in assenza della mediazione umana.

Diverso è il caso di un altro filone di incisioni inaugurato parallelamente dalle stesse istituzioni, quello cioè dei ritratti vocali delle "grandi personalità", quelli che in Germania prendono il nome di *Stimmporträts*. Si potrebbe comporre quasi un "archivio immaginario" raccogliendo le speculazioni di quanti avevano fantasticato su che cosa sarebbe accaduto se la stessa invenzione fosse stata disponibile anni o secoli prima, dandoci così l'occasione di ascoltare direttamente la voce di Napoleone, Dante, Shakespeare, Garibaldi, Giulio Cesare e, nel noto auspicio espresso da Papa Leone XIII (il primo pontefice a essere immortalato da un fonografo), la voce di Gesù Cristo²⁹². Non potendo recuperare le voci dei grandi estinti, le istituzioni come il Phonogramm Archiv di Vienna si accontenteranno di immortalare le voci dei potenti e degli intellettuali viventi, come l'imperatore Franz Joseph, Marie Ebner von Eschenbach, Arthur Schnitzler ecc.

L'Italia ha in questo una tradizione tutta particolare: il primo *corpus* archiviale di quella che poi, per vie traverse, diventerà la Discoteca di Stato viene da una serie di incisioni intitolate *la Parola dei Grandi* e realizzate da Rodolfo De Angelis. Inizialmente sotto contratto per l'etichetta della Fonotipia, il canzonettista, attore di rivista e animatore del teatro futurista raccoglie tra il 1924 e il 1925 le voci di scrittori, politici e alti gradi dell'esercito che avevano guidato l'Italia durante la Prima Guerra Mondiale. Un'o-

²⁹² *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, in «Il Corriere della Sera», 3 ottobre 1925; GIORDANO, UMBERTO, *Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato*, in «Il Corriere della Sera», 24 giugno 1932.

perazione, la sua, che fa capo a un tipo di “mediazione” del tutto diversa da quella coeva degli scienziati del suono: a parità di mezzi tecnologici disponibili, la voce qui non interessa come “fenomeno acustico” ma come, dirà lo stesso De Angelis, tratto «essenziale per la conoscenza fisica e psicologica di un grande destinato a passare alla storia»²⁹³. Qui il vantaggio portato in dote dalla fonografia rispetto alla scrittura è di strappare la memoria degli individui alle carte, garantendo, attraverso la voce, la sopravvivenza della loro presenza fisica. I commenti dei cronisti che, anni dopo la realizzazione delle incisioni, ascoltano quelle voci attraverso una trasmissione radiofonica grideranno al “prodigio della fonografia” per aver conservato e fatto vivere l’enunciato delle grandi voci come se fossero ancora vive – proprio come si era sognato di fare a proposito di Napoleone e di Gesù Cristo. Più che al suono in sé, questo progetto di archivio fonografico mira a preservare il “suono del sé” e tramandarlo attraverso un’iscrizione che, al contrario di quella semiografica, sapesse “parlare da sé”.

Fin dai primissimi tempi, dunque, il progetto di archiviare le voci fa capo ad almeno due modalità di trasmissione della memoria che potremmo ascrivere alle categorie classiche della documentalità e della monumentalità storica. Scriveva Le Goff che il documento viene tramandato nel tempo come una «scelta dello storico», mentre il monumento è una spontanea «eredità del passato»: l’uno è frutto di un’accurata selezione e di un processo di de-contestualizzazione dall’ambiente di appartenenza ai fini dell’analisi e dello studio; l’altro è un atto compiuto già con l’intenzione di farsi ricordare dalle generazioni future²⁹⁴. Come sintetizza la mediologa Louise Merzeau se il monumento produce l’effetto di mantenere

²⁹³ *Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano*, «Il Corriere della Sera», 24 maggio 1933.

²⁹⁴ JACQUES LE GOFF, *Voce: Monumento/Documento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. VII, Einaudi, Torino, 1987, pp. 38-43.

la presenza di un assente, il documento piuttosto ha l'effetto di lavorare in assenza del suo referente²⁹⁵. A fronte di un gesto tecnicamente identico, il fonografo prospettava a cantori popolari e ufficiali dell'esercito due destini drammaticamente distanti, quasi opposti: lasciare la propria voce come ultima vestigia di una cultura pre-moderna che si credeva condannata all'estinzione oppure perpetuare la propria presenza nel tempo, acquistando la facoltà di far pervenire "una parte di se" ai posteri.

Come tutte le nuove tecnologie al momento della loro istituzionalizzazione, anche la fonografia è stata foriera un bagaglio di "promesse", destinate ora ad esaudirsi, ora a venire dimenticate, ora semplicemente a banalizzarsi con il trascorrere del tempo. Recuperare queste promesse insieme all'impatto che ebbero nell'immaginazione del tempo è uno dei compiti che si pone la storia dei media, e che difficilmente potrebbe essere portato a termine se si badasse soltanto al contenuto o al formato del supporto. Le due politiche di costruzione della memoria sonora che abbiamo qui sintetizzato divengono chiare soltanto se si guarda all'incontro fra soggetto-registrato e oggetto-registratore non come a una mera esecuzione tecnica ma come a una profonda e complessa interazione fra i poteri e fra le conformazioni culturali coinvolte, un'attuazione di un dato modo di "capire" il medium fonografico. Insieme alle storie che raccolgono e che tramandano nel corso del tempo, le registrazioni fonografiche d'archivio chiedono di essere interrogate come testimoni di un'altra storia, più nascosta ma altrettanto importante, quella che le vede direttamente protagoniste.

²⁹⁵ LOUISE MERZEAU, *Du monument au document*, in *Cahiers de médiologie*, secondo semestre 1999, vol. IV, n. 7, pp. 47-57.

La tutela e la conservazione delle fonoteche zoologiche e naturalistiche

GIANNI PAVAN – ROBERTA RIGHINI

Introduzione

Gli ambienti naturali vengono generalmente apprezzati e giudicati per il paesaggio che riusciamo a cogliere visivamente. Ma vi è un'altra componente che spesso trascuriamo, il paesaggio sonoro, che pur percepiamo continuamente ma senza una piena consapevolezza del suo significato.

Il concetto di paesaggio sonoro (*soundscape*), nato in ambito perlopiù musicale e antropologico²⁹⁶, si è ampiamente sviluppato anche in ambito ecologico e zoologico negli ultimi venti anni²⁹⁷.

Il paesaggio sonoro, anche riconosciuto come “ambiente acustico”, che si estende oltre i limiti percettivi umani, è l'insieme di suoni e rumori che nascono dall'ambiente fisico, dalla comunità di animali che lo abitano e anche dalla presenza e attività dell'uomo. Il paesaggio sonoro è quindi una espressione dell'ambiente che possiamo considerare sul piano estetico, ad esempio per il piacere che proviamo nell'ascoltare i suoni e i rumori della natura, ma che ha anche un grande valore scientifico per la comprensione dei fenomeni biologici ed ecologici, che vi si sviluppano sia a breve che a lungo termine.

²⁹⁶ RAYMOND MURRAY SCHAFER, *The tuning of the World*, Random House Inc., 1° ed, 1977.

²⁹⁷ BERNIE KRAUSE, *Wild soundscapes: Discovering the voice of the natural world*, Wilderness Press, Birmingham, 2002.

BRYAN CHRISTOPHER PIJANOWSKI, ALMO FARINA, STUART GAGE, SARAH DUMYAHN e BERNIE KRAUSE, *What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science*, «Landscape Ecology», 2011, 26, pp. 1213-1232.

L'approccio scientifico al paesaggio sonoro

Il paesaggio sonoro, oltre ad essere pertinenza dell'estetica, ha molteplici valenze etiche, culturali, ricreative e anche scientifiche, biologiche ed ecologiche. Mentre in passato esso è stato più spesso legato ad aspetti psicologici e artistici degli ambienti urbani e oggetto di trattazione orientata principalmente alla divulgazione più che alla ricerca, negli ultimi decenni ha acquisito un interesse sempre più forte da parte della comunità scientifica e delle autorità di gestione dell'ambiente. Nel momento in cui si riconosce il paesaggio sonoro come espressione della struttura e diversità di un ambiente, i suoni e i rumori diventano uno strumento di studio e monitoraggio dell'ecosistema. L'esigenza di ricondurre il tema in un ambito naturalistico entro binari scientifici rigorosi ha portato allo sviluppo di nuove discipline, come l'ecologia acustica e, più recentemente, la “*soundscape ecology*” da cui poi nasce l'ecoacustica²⁹⁸.

La bioacustica studia i suoni prodotti dagli animali per comunicare e, nei pipistrelli e nei cetacei, per ecolocalizzare ostacoli e prede, e indaga come gli animali percepiscono e interpretano i suoni e i rumori dell'ambiente e come reagiscono al rumore e al disturbo antropico²⁹⁹.

L'ecoacustica deriva dalla relazione fra bioacustica ed ecologia: studia tutti i suoni che compongono il paesaggio sonoro in una ampia gamma di frequenze, dagli infrasuoni agli ultrasuoni, e il loro rapporto con l'ambiente fisico e biologico in un ampio

²⁹⁸ ALMO FARINA, *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, Springer, 2014; GIANNI PAVAN, *Bioacustica e Ecologia acustica*, In: “ACUSTICA. Fondamenti e applicazioni”, a cura di RENATO SPAGNOLO, UTET Università, 2015, 18, pp. 803-828; ALMO FARINA e STUART GAGE, *Ecoacoustics. The ecological role of sound*, Wiley, 2017.

²⁹⁹ GRAEME SHANNON, MEGAN FRANCES MCKENNA, LISA ANGELONI, KEVIN CROOKS, KURT FRISTRUP, EMMA BROWN, KATY WARNER, MISTY NELSON, CECILIA WHITE, JESSICA BRIGGS, SCOTT MCFARLAND e GEORGE WITTEMYER, *A synthesis of two decades of research documenting the effects of noise on wildlife*, «Biological Reviews», 2015. doi: 10.1111/brv.12207

intervallo di scale di studio, sia spaziali che temporali, a livello individuale, comunitario e di popolazione. Il paesaggio sonoro si compone di tre componenti principali: i suoni biologici (*biofonia*), più propriamente oggetto della bioacustica, i rumori generati da fenomeni naturali (pioggia, vento, tuoni ecc.) che formano la *geofonia*, e infine i suoni e rumori prodotti dall'uomo (*antropofonia*). Recentemente si tende a distinguere i rumori antropici più propriamente considerabili espressione del lavoro dell'uomo, della cultura e delle tradizioni locali, dalla *tecnofonia*, ovvero dai nuovi rumori portati dall'era industriale e generati principalmente dai sistemi di trasporto (strade, ferrovie, aerei, navi) e da attività industriali. La *tecnofonia* è soprattutto costituita da rumore continuo con componenti a bassa frequenza che si propagano su lunghe distanze, soprattutto in ambiente acquatico, e che risultano presenti e invasivi (fino a diventare inquinamento acustico) anche lontano dalle aree urbane o prettamente industriali³⁰⁰.

Tutela dei paesaggi sonori

In *Silent Spring*, Rachel Carson³⁰¹ espresse la sua preoccupazione per l'uso massiccio di prodotti chimici e pesticidi in agricoltura e per il loro impatto sulla fauna e microfauna del suolo. Nel suo libro preconizzava un mondo divenuto silenzioso senza i canti di uccelli, rane e insetti, uccisi dalle sostanze chimiche prodotte dalle industrie e utilizzati in agricoltura intensiva, o scomparsi a causa della drammatica trasformazione dei loro habitat imposta dallo sviluppo industriale, agricolo e urbano. I timori della Carson si sono in molti casi avverati. Nonostante il suo libro abbia suscitato attenzione sul problema, negli ultimi 50 anni abbiamo assistito a un

³⁰⁰ GIANNI PAVAN, *I suoni naturali dell'antropocene*. Bollettino Ingegneri, Anno LXVI - n. I, 2018, pp. 15-17.

³⁰¹ RACHEL CARSON, *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston, 1962.

drammatico declino della biodiversità con la scomparsa di molteplici specie e habitat. Ancor prima che si iniziasse a parlare di paesaggi sonori, Carson è forse stata la prima a considerare l'importanza dei suoni biologici come indicatori della salute degli ecosistemi.

Contemporaneamente, si assiste ad un sempre più crescente livello di rumore prodotto dalle macchine (*tecnofonia*) che, oltre a mascherare i segnali vocali delle specie animali, ha un impatto negativo sulla salute umana; la riscoperta del silenzio e la crescente ricerca della tranquillità e dei paesaggi sonori naturali diventano indicazione di un desiderio di una diversa qualità di vita.

La Comunità Europea riconosce il danno provocato dal rumore che, fuori dagli ambienti di lavoro, è prevalentemente dovuto ai sistemi di trasporto e il valore delle aree a basso rumore definite "Quiet Areas", meritevoli di attenzione e di tutela³⁰². Questa attenzione non è però ancora diffusa per quanto riguarda le aree naturali e la relativa fauna. Con l'ecoacustica ora si considera l'importanza del paesaggio sonoro come espressione e indicatore di qualità ambientale, esprimibile come ricchezza e biodiversità sonora accompagnata da un basso livello di rumore antropico.

Il paesaggio sonoro come strumento scientifico

Il paesaggio sonoro è l'"immagine acustica" di un habitat, utile per descriverne le diverse componenti ma anche per effettuare confronti tra habitat simili o per valutare, di uno stesso habitat, i cambiamenti nel tempo, in risposta a pressioni esterne, localizzate o estese, sia a breve che a lungo termine. Il monitoraggio acustico a lungo termine si sta ad esempio sviluppando per il controllo dei cambiamenti indotti dal riscaldamento globale. Si può evidenziare il cambiamen-

³⁰² EEA, *Noise in Europe*, Report No I0/2014, European Environment Agency, Copenhagen, 2014; EEA, *Quiet areas in Europe. The environment unaffected by noise pollution*, Report No I4/2016, European Environment Agency, Copenhagen, 2016.

to delle attività canore (in diversità e quantità) per riduzione delle popolazioni delle specie presenti, per scomparsa di specie, o anche per l'arrivo, indotto dal cambiamento climatico, di specie aliene che possono diventare una minaccia per quelle autoctone³⁰³.

La bioacustica e l'ecoacustica sono due discipline emergenti e in rapido sviluppo nelle scienze della biodiversità e della conservazione: dal riconoscimento e monitoraggio delle singole specie³⁰⁴ fino allo studio del paesaggio sonoro, forniscono nuove informazioni e strumenti per la scienza, la conservazione e l'educazione. Studiando i paesaggi sonori, siamo in grado di monitorare, e, auspicabilmente, contrastare, la perdita di biodiversità e anche usare i paesaggi sonori di un habitat come modello per il ripristino di habitat degradati.

A partire dagli anni 2000, il National Park Service³⁰⁵ degli Stati Uniti d'America ha riconosciuto l'ambiente sonoro come componente essenziale dei parchi nazionali al pari delle altre risorse naturali, faunistiche, vegetazionali, geologiche, e idriche. Con il progetto "Natural Sound Program" si sottolinea sia l'importanza del "silenzio" nelle aree naturali che la necessità di studiare e tutelare i suoni naturali che divengono componenti intrinseche del paesaggio e assumono un ruolo vitale per l'equilibrio degli habitat e della biodiversità, nonché rappresentano un'importante testimonianza sulla salute e qualità dei vari ecosistemi.

³⁰³ BERNIE KRAUSE e ALMO FARINA, *Using ecoacoustic methods to survey the impacts of climate change on biodiversity*, «Biological Conservation», 2016, 195, pp. 245-254.

³⁰⁴ ANDREA FAVARETTO, GIANLUCA SALOGNI, GIANNI PAVAN e RENZO DE BATTISTI, *Sistemi automatici di registrazione: nuove metodologie bioacustiche applicate a indagini ornitologiche in alcuni siti della Rete Natura 2000 del Veneto. Risultati e prospettive*, Atti Conv. Faunisti Veneti 2010, «Bollettino del Museo di Storia Naturale di Venezia», 2011, 61, pp. 118-123; PAOLA LAIOLO, *The emerging significance of bioacoustics in animal species conservation*, «Biological Conservation», 2010, 143, pp. 1635-1645.

³⁰⁵ NATIONAL PARK SERVICE, *Soundscape Preservation and Noise Management*, Director's Order number 47, 2000; NATIONAL PARK SERVICE, *The Power of Sound*, The Natural Sounds and Night Skies Division Interpretive Handbook, Natural Resource Stewardship and Science Directorate, Fort Collins Colorado, USA, 2010, pp. 1-48.

Gli aspetti estetici e ricreativi del paesaggio sonoro

Lo studio e la conservazione dei paesaggi sonori hanno molteplici implicazioni, sia per la tutela dell'ambiente naturale e delle sue funzioni, sia per offrire al visitatore, attento e consapevole, il ristoro dato da un ambiente caratterizzato dal "silenzio antropico" ma allo stesso tempo ricco di stimoli per le continue variazioni dei suoni naturali. Attraverso le loro manifestazioni sonore, il visitatore percepisce la vita delle specie animali che lo circondano, anche quando non visibili, e la ricchezza e biodiversità dell'ambiente naturale. Le aree protette, quali Parchi e Riserve naturali, e i sentieri naturalistici possono divenire percorsi di ascolto³⁰⁶ e contribuire alla formazione di una più diffusa consapevolezza della ricchezza, diversità, e complessità degli ambienti naturali, ma anche della loro vulnerabilità di fronte al rumore prodotto dall'uomo. Numerose esperienze, anche in Italia, mostrano l'importanza del paesaggio sonoro e dell'ascolto dei suoni della natura come strumento di attrazione per un turismo naturalistico di qualità non solo negli ambienti naturali più incontaminati, ma anche negli agro-ecosistemi dove, se ben gestiti, è possibile far convivere gli aspetti produttivi con la tutela dell'ambiente, con il mantenimento dei servizi ecosistemici e con la fruizione turistica.

Fonoteche zoologiche e naturalistiche

In un'epoca di forti cambiamenti ambientali, difficilmente reversibili, e di un allarmante e sempre più veloce declino della biodiversità, primariamente causati dall'azione dell'uomo, lo studio e la conservazione dei paesaggi sonori è diventato un tema di grande interesse internazionale³⁰⁷.

³⁰⁶ GIANNI PAVAN e GUIDO PINOLI, *Paesaggi Sonori. Suoni e rumori nella foresta della Valsolda*. ERSAF, Itinerari Tematici, 7, 2007, pp. 1-38. Con CD Audio. www.unipv.it/cibra/valsolda/; ELENA SIMONI e GIANNI PAVAN, *Voci e silenzi della Garzaia*, Provincia di Pavia, 2010, pp. 1-58. Con CD Audio.

³⁰⁷ SARAH DUMYAHN e BRYAN CHRISTOPHER PIJANOWSKI, *Soundscape conservation*, «Landscape Ecology», 2011, 26, pp. 1327-1344; PAULO MARQUES, DANIEL MAGALHAES, SUSANA PEREIRA e PAULO JORGE, *From the Past to the Future: Natural Sound Recordings and the Preservation*

In questo contesto, le fonoteche rivestono un ruolo di grande importanza in quanto si occupano di raccogliere, classificare, archiviare e documentare le registrazioni di suoni di animali e di paesaggi sonori realizzate in tutto il mondo, rendendole disponibili sia alla comunità scientifica, per iniziative di ricerca, didattica e divulgazione, che al grande pubblico. Con le stesse finalità, si trovano sul web un numero crescente di siti sui paesaggi sonori, con registrazioni realizzate da ricercatori e da appassionati che permettono di condividere l'emozione dell'ascolto delle voci delle specie più misteriose e degli ambienti naturali più reconditi, ma anche i canti degli uccelli che si possono ascoltare fuori casa, contribuendo a creare una sempre più diffusa consapevolezza delle necessità di conservazione.

Le fonoteche zoologiche sono archivi di registrazioni sonore delle varie specie animali, registrati in vari ambienti e situazioni, necessarie per lo studio del comportamento ma anche per gli studi sulla biodiversità, per riconoscere la presenza delle varie specie nell'ambiente attraverso la registrazione e il riconoscimento dei loro suoni caratteristici.

La registrazione dei paesaggi sonori è invece più recente e tesa a documentare gli ambienti sonori costituiti da comunità sonore di animali che si sono coevolute per sfruttare al meglio l'ambiente acustico a disposizione.

Questi archivi sonori sono di grande importanza sia per la conservazione che per la gestione delle risorse e delle aree naturali, e talvolta rappresentano anche l'unica traccia di specie e comunità ormai scomparse o in corso di deterioramento ed estinzione; a

of the Bioacoustics Legacy in Portugal, «PLoS ONE», 9/12, 2014, e114303. doi: 10.1371/journal.pone.0114303; PAULO MARQUES e CARLOS BARROS DE ARAÚJO, *The Need to Document and Preserve Natural Soundscape Recordings as Acoustic Memories*, Invisible Places 18-20 July 2014, Viseu, Portugal, 2014; GIANNI PAVAN, *Fundamentals of Soundscape Conservation*, In: ALMO FARINA e STUART GAGE, EDTS, "Ecoacoustics. The ecological role of sound", Wiley, 2017, pp. 235-258.

questo proposito, Bernie Krause³⁰⁸ afferma che quasi il 50% dei paesaggi sonori che ha registrato nel corso di numerosi decenni sono ormai scomparsi o profondamente alterati.

Le più importanti fonoteche zoologiche e naturalistiche sono all'estero, disponibili online³⁰⁹, gestite da istituzioni prestigiose, come la Natural Sound Library della British Library di Londra, la fonoteca zoologica di Berlino, la Audubon Sound Library della Cornell University (USA), o gestite da istituzioni indipendenti come Xeno-Canto o da privati che anche gestiscono collezioni sonore commerciali come le fonoteche di Bernie Krause, Martin Stewart e molti altri.

È auspicabile che anche in Italia si compia uno sforzo di recupero del patrimonio di informazioni sonore ora disperso e spesso dimenticato negli archivi di istituzioni di ricerca e di privati che nel corso degli anni hanno effettuato pregevoli e non replicabili registrazioni sonore di singole specie o di ambienti sonori.

Tali registrazioni rappresentano un patrimonio scientifico di grande importanza che documenta lo stato di habitat in continua evoluzione, e spesso in degrado sotto la pressione delle attività umane e dei cambiamenti ambientali sia a breve che a lungo termine da esse indotti³¹⁰.

³⁰⁸ BERNIE KRAUSE, *The great animal orchestra*. Profile Books, London, 2012.

³⁰⁹ In questa nota i siti web consultati: Centro di Bioacustica, Università di Pavia: www.unipv.it/cibra; Archivio regionale di M. Dragonetti: www.birdsong.it; US National Park Service: www.nps.gov/subjects/sound; Fonoteca Zoologica British Library: <http://sounds.bl.uk/Environment>; Fonoteca Zoologica di Berlino: www.tierstimmenarchiv.de; Fonoteca Zoologica Xeno Canto: www.xeno-canto.org; Fonoteca Zoologica Cornell University: <http://macaulaylibrary.org>; Fonoteca Zoologica di Madrid: www.fonozoo.com; Nature sound map: www.naturesoundmap.com; Global soundscapes: <http://globalsoundscapes.org>; Wild Echoes: www.wildechoes.org; Martyn Stewart: www.naturesound.org; Bernie Krause: www.wildsanctuary.com

³¹⁰ ERIC KASTEN, STUART GAGE, JORDAN FOX e WOYEEONG JOO, *The remote environmental assessment laboratory's acoustic library: An archive for studying soundscape ecology*, «Ecological Informatics», 2012, 12, pp. 50-67.

Si corre il rischio che il patrimonio di registrazioni effettuate nel corso degli ultimi decenni da molti ricercatori e appassionati, che hanno documentato la ricchezza e la biodiversità degli ambienti naturali del nostro paese, venga perso e che la testimonianza di tali suoni scompaia come stanno scomparendo gli ambienti e le specie registrate.

Questo patrimonio merita di essere individuato, catalogato e conservato attraverso l'istituzione di una fonoteca naturalistica o una fonoteca zoologica nazionale.

A livello internazionale questo sforzo è già stato ampiamente intrapreso da diverse fonoteche zoologiche che hanno iniziato con lungimiranza un processo di recupero, digitalizzazione e catalogazione di registrazioni disponibili nei formati originali (cilindri di cera, dischi, nastri magnetici in bobine e cassette, e i più recenti DAT e MiniDisc) per trasferirle su archivi digitali sicuri³¹¹. Questo non è un compito facile, perché le registrazioni su nastro magnetico sono state effettuate su una grande varietà di tipi di nastro, con diverso numero di tracce e velocità di scorrimento. Purtroppo, molte registrazioni preziose sono ancora conservate in archivi privati con il rischio non solo che se ne perda la memoria ma che subiscano deterioramenti irreversibili. In alcuni casi è anche da considerare il rischio di non avere più disponibili gli strumenti e le informazioni per leggerle correttamente.

Il Progetto SABIOD-Italy

Il progetto SABIOD (Scaled Acoustic BIODiversity) nasce dalla collaborazione con l'Università di Tolone (Francia) con l'obiet-

³¹¹ RICHARD RANFT, *The wildlife section of the British library national sound archive*, «Bio-acoustics», 1997, 7, pp. 315-319; RICHARD RANFT, *Capturing and preserving the sounds of nature*, in: A Linehan (Editor), "Aural history: essays on recorded sound", The British Library, London, 2001, pp. 65-78; RICHARD RANFT, *Natural sound archives: past, present and future*, «An Acad Bras Cienc», 2004, 76 /2, pp. 455-465.

tivo di raccogliere dati e sviluppare metodi di analisi per descrivere l'ambiente acustico, o paesaggio sonoro, di ambienti naturali sottoposti a diversi livelli di impatto antropico, dalle aree protette, lontane da ogni disturbo antropico, alle aree più antropizzate e agli agroecosistemi. In questo ambito riveste un ruolo particolare lo studio di aree protette ad alta integrità e biodiversità, con un livello di rumore antropico molto basso, al fine di definire un modello di riferimento di ambiente acustico di elevata qualità.

Il progetto è nato nel 2014 nella Riserva naturale integrale di Sasso Fratino³¹², gestita dal Reparto Tutela Biodiversità dei Carabinieri di Pratovecchio (Corpo Forestale dello Stato fino al 2016). E' la prima riserva integrale in Italia, creata nel 1959 in un'area appenninica, a cavallo fra Toscana e Emilia Romagna. Caratterizzata da grande integrità e biodiversità ha più volte ottenuto il Diploma Europeo per la Conservazione della Natura, e recentemente è stata inclusa nella lista delle "faggete vetuste" dell'UNESCO.

Da allora diversi registratori acustici campionano il paesaggio sonoro con 10 minuti di registrazione ogni 30 minuti, per tutto l'anno, giorno e notte. Le registrazioni consentono di avere una visione globale del paesaggio sonoro, valutato sia visualmente con spettrogrammi giornalieri che con l'elaborazione di appositi "indici"³¹³, ma consentono anche una visione analitica per il rico-

³¹² GIANNI PAVAN, ANDREA FAVARETTO, BRUNA BOVELACCI, DINO SCARAVELLI, STEFANO MACCHIO e HERVÉ GLOTIN, *Bioacoustics and Ecoacoustics applied to environmental monitoring and management*, «Rivista Italiana di Acustica», 2015, 39, pp. 68-74; GIANNI PAVAN, ROBERTA RIGHINI, PAMELA PRIORI, DINO SCARAVELLI, *Paesaggio sonoro*. In: *La Riserva Naturale Integrale di Sasso Fratino*, a cura di ALESSANDRO BOTTACCI (ed. 2009) e PAOLA CIAMPELLI (ed. 2018), Reparto Carabinieri Biodiversità (RCCB) Pratovecchio, AGC Edizioni, 2018, pp. 267-276. ISBN 978-88-96140-87-1.

ROBERTA RIGHINI e GIANNI PAVAN, *First assessment of the soundscape of the Integral Nature Reserve "Sasso Fratino" in the Central Apennine, Italy*. *Biodiversity Journal*, 2019. DOI: 10.1080/14888386.2019.1696229.

³¹³ JÉRÔME SUEUR, SANDRINE PAVOINE, OLIVIER HAMERLYNCK e STÉPHANIE DUVAIL, *Rapid acoustic survey for biodiversity appraisal*, «PloS one», 2008, 3/12, p. e4065.

noscimento delle specie canore e degli eventi acustici registrati con i relativi livelli sonori. Queste registrazioni rappresentano lo “stato acustico” della riserva, testimoniano la presenza di specie di rilevante interesse anche a livello europeo, e serviranno nel corso degli anni a valutarne eventuali cambiamenti.

Conclusioni

Come affermato anche dal prestigioso National Park Service degli Stati Uniti, il paesaggio sonoro è una componente fondamentale degli ecosistemi e per questo necessita di essere studiato, monitorato, tutelato, e anche ripristinato laddove alterato dalle attività umane. In tutto questo è fondamentale il mantenimento e il potenziamento di archivi sonori che documentino lo stato e l'evoluzione nel tempo dei paesaggi sonori sia degli habitat naturali che degli ambienti antropizzati. Questi archivi hanno grandi potenzialità non solo per la scienza e per la conservazione, ma anche per la didattica e la divulgazione finalizzate a far comprendere l'importanza e la delicatezza degli ambienti naturali che sempre ci possono accogliere per offrirci relax e piacere nell'ascolto dei suoni della natura³¹⁴.

³¹⁴ Oltre a ringraziare Elisa Salvalaggio per l'invito alla stesura di questa nota, desideriamo ringraziare le istituzioni che hanno sostenuto le nostre iniziative pilota sui paesaggi sonori. Fra queste l'ERSAF, Ente Regionale per la Salvaguardia delle Foreste della Lombardia, la Provincia di Pavia, e il Raggruppamento Tutela Biodiversità dei Carabinieri.

Archivi sonori per l'architettura

IDA RECCHIA

Gli elementi messi in equilibrio dal gioco complesso dell'architettura e del progetto di trasformazione di uno spazio sono componenti geometriche e corporee di cui il suono può considerarsi una sintesi perfetta, in quanto insieme effetto dello spazio e forma della percezione. L'architettura può dunque sceglierlo come dato sensibile, così come sceglie la luce, il colore, la materia. Può considerarlo un valore interno al progetto perché gli affida questioni da risolvere e possibilità di bellezza.

Possiamo ascoltare l'ambiente anche all'interno dell'architettura e considerare il suono come uno strumento utile a rivelare questioni emergenti: nuove presenze, attività inedite o appena perdute, consistenze naturali, strati artificiali che si sommano e che spesso sono nascosti alla mera visione. Abbiamo bisogno del suono per entrare davvero negli spazi e tracciare a partire da esso possibilità di azione. Pro o contro lo statuto del soundscape³¹⁵, non vi è dubbio che il suono possa essere una componente attiva per l'architettura, in quanto restituisce la complessità della condizione attuale e delle sue temporalità stratificate, nelle mutazioni della grande scala territoria-

³¹⁵ L'interpretazione del suono come parametro qualitativo dello spazio costruito è introdotta dagli studi canadesi di Shafer, si veda: MURRAY SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, 1977 trad. it., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi e Lim editrice, 1985 e avviata ancora prima dei collaboratori di Kevin Lynch al M.I.T., si veda Southworth, M., *The sonic environment of cities*, «Environment and Behaviour», vol.I, n.I, giugno 1969, p. 49-70. Per una diversa prospettiva sul concetto di Soundscape si veda inoltre: INGOLD T., 2007, "Against soundscape", in *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, a cura di E. CARLYLE, Paris, Double Entendre, 10-13. L'articolo critica l'idea che il suono possa essere oggetto della percezione in favore del concetto di suono come mezzo attraverso il quale vivere una esperienza immersiva.

le così come nella piccola dimensione delle attività più minute che compongono un frammento urbano.

E se è vero che il suono può tracciare vie per l'architettura, è vero che oggi abbiamo bisogno di nuovi strumenti sonori per il progetto architettonico, che vadano oltre la componente visiva³¹⁶. Sono molti gli esperimenti attivi nella ricerca architettonica come le *Cartophonie*³¹⁷ che tentano di costruire un immaginario sonoro della città europea attraverso la scelta degli spazi e dei momenti più significativi in cui registrare sequenze sonore. In Italia, il contributo consiste nel lavoro dei diversi gruppi interdisciplinari come i *Napolisoundscape* o i *VacuaMoenia*, gli Archivi sonori italiani, *TheBigEar* che eleggono il loro terreno di ricerca a determinati ambiti spaziali restituendo mappature e documenti sonori³¹⁸. Possono queste raccolte, questi archivi, queste mappe essere uno strumento per la trasformazione e il pensiero dello spazio? Ascoltare un documento sonoro relativo ad un ambiente in cui siamo chiamati ad agire, può essere un modo per accendere una rinnovata sensibilità verso lo spazio vissuto in chiave fenomenologica. Negli ultimi decenni l'architettura si è mossa spesso a partire dal basso, guardando ai fenomeni³¹⁹, alle necessità e alle

³¹⁶ Da una conversazione (2014) con Silvia Calamai, responsabile scientifico del progetto *Grammo-foni* sugli archivi sonori della voce della regione Toscana, si rileva che sono sempre più gli architetti o le persone coinvolte nella gestione del territorio a domandare di accedere agli archivi sonori e a fare dei documenti sonori materiale del progetto.

³¹⁷ Si veda *Cartophonie sensible d'une ville nouvelle*, a cura di G. CHELKOFF, Cresson, 2008.

³¹⁸ *Patrimoni sonori italiani, negli archivi, nelle fonoteche, nelle mappe*, 5-7 Maggio 2017, convegno nazionale a cura di FRANCESCO MICHÌ e IDA RECCHIA si è discusso della possibilità di integrare i documenti sonori come elementi sensibili per l'architettura e in un ambito interdisciplinare. Se ne è discusso con Nicola Di Croce (Archivio italiano Paesaggi Sonori), Dario Casillo e Cristian Sommaiolo (*Napolisoudscape*), Elisa Salvalaggio (Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea Giorgio Agosti), Mechi Cena (FKL), Emiliano Battistini (Università di Palermo).

³¹⁹ MICHEL DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien: arts de faire*, Union générale d'éditions, 1980 è preso a riferimento negli studi architettonici che partono dal quotidiano e dalla prospettiva dell'uomo comune che agisce nello spazio costruito. Si

azioni che il fruitore opera sullo spazio in cui vive. Il suono è uno stato imprescindibile dell'abitare, che restituisce a chi lavora con il progetto l'impronta umana di quello spazio. Avere dati sonori vuol dire dunque, non tanto assumerli come un pesante corollario del progetto, ma aggiungere nuove sensibilità all'architettura. A partire dalla attenzione al suono, il progettista può costruirsi un suo proprio strumentario sonoro, un archivio personale, una mappa. Oppure può attingere a quello presente, accedendo ad archivi precostituiti, attuando una forma di scoperta: una forma di ricerca di nuovi aspetti utili al progetto architettonico.

Un contributo essenziale alla ricerca architettonica risiede in tal senso proprio nel lavoro degli studi di progettazione che hanno spesso utilizzato il suono come materiale³²⁰ dell'architettura, cercando forme di inclusione del suono e cercando modalità per rappresentarlo e comunicarlo in forma grafica. Alcuni progettisti hanno sviluppato una sensibilità al suono che diventa cifra nella composizione degli spazi, anche i più minuti. Si pensi al lavoro di Lacaton & Vassal che adoperano spessori sottili nelle residenze private per lasciare che in alcuni punti i suoni passino, contro la logica della chiusura ermetica imposta dagli infissi in alta classe energetica. O di Shuhei Endo con le sue lamiere piegate che amplificano i suoni quando si presentano. O ancora ai paesaggisti come Rodolphe Luscher e i Lola landscape architects che impiegano spessori vegetali per determinare un effetto sonoro e attenuare il rumore di una infrastruttura. Tutti lavori che presuppongono un contatto con l'elemento sonoro e una sua interpretazione. Il suono si pone così, nei progetti, come una

pensi inoltre al ruolo delle campagne fotografiche come quella francese della *Mission Photographique de la DATAR* (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) degli anni Ottanta: collezioni di immagini che hanno aperto nuove questioni per la ricerca architettonica a partire da uno sguardo orizzontale vicino a quello dell'occhio dell'uomo che attraversa gli spazi ogni giorno.

³²⁰ IDA RECCHIA, *Sound oriented. Architetture della sensibilità*, in *Atti del Primo congresso nazionale Retevitruvio*, 2-6 Maggio 2011, Polibapress, Bari, 2011, vol. 2, pp. 1117-1125.

possibilità di bellezza, una consistenza sensibile dello spazio che può attivare nuove vivibilità dell'architettura. La ricerca dell'effetto sonoro può partire dalla lettura della condizione sonora di partenza o dalla ricerca di una memoria sonora anche attraverso testimonianze e interviste realizzate o già contenute in archivio. Il museo ebraico di Libeskind ne è un esempio, nella sua ricerca di un suono attuale che ne evochi uno passato, così come la Cappella Bruder Klaus di Peter Zumthor, un vaso volumetrico che si esprime attraverso la matericità delle superfici e l'effetto dei suoni generati quando si attraversa.

La necessità crescente, dimostrata da studi e progetti, della ricerca dell'aspetto sonoro di un ambiente, sembra dunque dare un nuovo peso alle raccolte sonore intese come strumento operativo possibile e come strumento di sensibilizzazione al suono nel contesto architettonico. Annoverare l'uso di una raccolta sonora tra le possibilità del progetto consiste in una forma di ulteriore confronto con la realtà operante dello spazio contemporaneo. Si tratta di andare più a fondo nella scala umana dell'architettura leggendo le condizioni d'uso e la vivibilità di uno spazio attraverso tracce sonore. Vitruvio³²¹ e i trattatisti classici, nel loro mondo dominato dai suoni naturali e quieti, auspicavano una sensibilità musicale dell'architetto che è oggi chiamato ad affrontare la complessità delle questioni odierne e dei fenomeni emergenti nella multiscala del territorio che contiene sincronicamente i grandi e i piccoli spazi così come i suoni li rivelano.

³²¹ *De Architectura libri decem* di Marco Vitruvio Pollione (I sec. a.C.), dove si afferma che per l'architetto «Altrettanto importante è la sua formazione musicale relativa alla teoria armonica e al rapporto tonale».

Strumenti tecnici e supporti

Storia della registrazione e dei supporti audio

LUCIANO D'ALEO

Le tecnologie legate alla registrazione del suono si sono sviluppate storicamente attraverso quattro direttrici fondamentali rappresentate dai cilindri di cera, i dischi incisi, i nastri magnetici e i dischi ottici. A queste categorie dobbiamo aggiungere le tecnologie relative alle registrazioni cosiddette “born digital”, ovvero tutti quei documenti sonori ed audiovisivi, che nascono digitali.

Esistono tuttavia una moltitudine di varianti per ognuna di queste tecnologie che nel tempo si sono susseguite. Numerosi sono stati i modi di cattura, codifica e trasferimento dell'informazione sonora. La conoscenza delle terminologie e delle modalità di utilizzo e trattamento, specifiche per ogni tipologia di supporto, è essenziale per garantire la permanenza e l'accessibilità nel tempo delle informazioni contenute nei documenti sonori.

Cilindri fonografici

Il primo sistema in grado di registrare e riprodurre il suono, realizzato da Edison nel 1877, si basava su un apparecchio di estrema semplicità che dal punto di vista tecnologico non presentava quindi particolari complessità.

Si trattava di un sistema di transcodifica meccanica del segnale sonoro raccolto da un cono e convogliato verso una membrana dotata di un semplice stilo metallico che attivato dalle vibrazioni sonore agiva producendo una deformazione di profondità variabile (incisione così detta *hill and dale*) su di un foglio di alluminio applicato sulla superficie di un cilindro di ottone predisposto con un solco guida a spirale. La profondità e la frequenza delle defor-

mazioni prodotte dallo stilo sono proporzionali all'intensità e alla frequenza stessa del suono.

L'energia del suono era quindi utilizzata direttamente per agire sul foglio di alluminio, mentre per il meccanismo di avanzamento del cilindro si usava una semplice manovella azionata a mano.

Quando Edison inventa il fonografo, immagina di realizzare qualcosa di utile per migliorare e semplificare la vita e il lavoro delle persone. L'idea era quella di uno strumento in grado di registrare e riprodurre comunicazioni da trascrivere all'interno di un ufficio o messaggi importanti da annotare, come anche la possibilità di realizzare audio libri per non vedenti e sussidi per l'insegnamento a distanza. La qualità sonora del sistema era però ancora troppo bassa e non garantiva uno sfruttamento commerciale dell'invenzione.



Fig. I. Cilindri – 1877-1920 ca. (in realtà fino ai primi anni '50)

Tecnologia: incisione verticale, mono, analogica.

Cattura, scrittura e riproduzione del suono: meccanica.

Variabili: dimensioni, vel. di rotazione, materiali per la realizzazione dei supporti (cera pura, miscele a base di cere, celluloidi).

Supporti registrabili: cylinder blank, dictaphon.

Solo alcuni anni dopo Bell e Tainter ebbero l'idea di sostituire il foglio di alluminio con un cilindro di cartone rivestito di cera, realizzando il primo vero supporto sonoro della storia. La semplicità tecnica del sistema offriva, inoltre, la possibilità di incidere in casa i propri cilindri per poi riascoltarli diventando, di fatto, un ulteriore strumento di documentazione della modernità, insieme al cinema e alla fotografia.

Successivamente sono state introdotte numerose innovazioni, specialmente riguardo ai materiali utilizzati per la realizzazione dei

cilindri. Si passa dai primi cilindri di cera pura a miscele sempre più complesse per migliorare la qualità acustica e la resistenza meccanica dei supporti fino all'utilizzo della celluloido. Si migliorava così la qualità e si aumentava la durata della registrazione, arrivando fino a quattro minuti di riproduzione per i cilindri standard.

La storia del cilindro così detto di cera si concluderà, dal punto di vista commerciale, all'inizio degli anni Venti del Novecento, anche se continuerà ad essere utilizzato fino agli anni Cinquanta, a dispetto di molti altri sistemi tecnologicamente più innovativi e più complessi, proprio per scopi scientifici di documentazione, specie in ambito etnografico.

Dischi grammofonici

Dieci anni dopo, nel 1887, un altro inventore americano di origine tedesca, Emile Berliner, realizza un nuovo sistema di registrazione e riproduzione del suono basato sullo stesso principio del fonografo di Edison, cioè l'idea di associare l'energia meccanica del suono ad una deformazione nella superficie di un supporto.

Nasce il grammofono, la cui principale differenza rispetto al fonografo di Edison, consiste nell'utilizzo di un disco piano come supporto sonoro sul quale è inciso il solco in forma di spirale che si svolge dall'esterno verso l'interno (o anche vice versa in alcuni casi), scritto e letto da uno stilo montato su di un diaframma posto all'apice di un braccio imperniato. Altra novità introdotta da Berliner, consiste nell'incisione laterale della traccia sonora e non più verticale come nel caso dei cilindri fonografici. Il suono è, quindi, rappresentato da una deflessione laterale del tracciato prodotto dallo stilo.

L'idea del disco è vincente dal punto di vista industriale e commerciale, in quanto permette una più rapida ed ampia produzione industriale, una più semplice maneggiabilità ed una maggiore resistenza. Con il disco si perde, però, la possibilità di registrare "in proprio" il suono, prerogativa che rimarrà a lungo disponibile solo mediante il fonografo con i suoi cilindri di cera.



Fig. 2. Prototipo del grammofono di E. Berliner – 1887.

Tecnologia: incisione verticale o laterale, mono/stereo, analogica.
Cattura, scrittura e riproduzione del suono: meccanica fino al 1925,
in seguito elettrica grazie all'utilizzo del microfono e della valvola
termoionica per l'amplificazione dei segnali.

Variabili: dimensioni, vel. di rotazione, materiale di base.
Supporti registrabili: dischi di cera; "lacca".

Anche la tecnologia del disco avrà una rapida evoluzione nel tempo che gli permetterà di affermarsi a livello globale e di occupare una posizione predominante nell'industria audiovisiva almeno fino alla fine del '900.

Le principali innovazioni introdotte per migliorare la qualità di riproduzione sonora del disco hanno riguardato principalmente la composizione chimica del supporto, passata dai primi dischi a base di gommalacca mescolata con le più svariate sostanze, fino ad arrivare ai dischi in vinile. Dal punto di vista più strettamente tecnico le tappe fondamentali dell'evoluzione del disco sono rappresentate dall'introduzione nel 1925 di apparati di incisione elettrica che, grazie all'uso dei primi circuiti elettronici, permettevano di governare l'energia sonora per compensare le differenze naturalmente presenti alle diverse bande di frequenza, mediante l'applicazione di circuiti di equalizzazione.

Le macchine utilizzate per l'ascolto dei dischi rimarranno meccaniche ancora per molti anni fino all'avvento dei primi giradischi elettrici dotati di testine di lettura a bobina con magnete mobile che conosceranno una grande diffusione solo alla metà degli anni sessanta con i sistemi di riproduzione casalinghi così detti HiFi.

Alla fine della seconda guerra mondiale, grazie agli sviluppi della chimica inorganica e dei polimeri sintetici, si inizia ad utilizzare, a partire dal 1948 il vinile, anche per la produzione discografica, il vinile che, grazie alle sue proprietà, permette una sensibile riduzione del rumore di fondo anche a bassa velocità di lettura ed una più precisa definizione nell'incisione del solco.

Si passa quindi dai classici 78,26 giri al minuto ai 33 e 1/3, riducendo inoltre le dimensioni dei solchi e portando la durata del disco ad oltre 25 minuti per facciata, facendogli guadagnare l'appellativo di long-play (LP).

Nel 1952 la RIAA (Recording Industry Association of America, Inc.) promuove l'adozione di una curva di equalizzazione standard per la produzione discografica su vinile, adottata rapidamente da tutte le case discografiche ed ancora in uso.

Solo a partire dal 1958 inizia la commercializzazione dei primi dischi stereofonici che daranno un ulteriore impulso all'industria discografica e dei sistemi di ascolto domestico.

Supporti magnetici

Altra frontiera della registrazione del suono è rappresentata dai sistemi magnetici.

Il primo brevetto di un apparato per la registrazione magnetica del suono risale al 1898 ad opera di Valdemar Poulsen e da lui denominato Telegraphone. Si tratta di un apparato per la registrazione su supporto metallico magnetizzabile basato sul principio della magnetizzazione differenziale, secondo il quale è possibile impri-

mere in maniera stabile un campo magnetico variabile (ad esempio in funzione dell'andamento del segnale sonoro) in punti limitrofi di un qualsiasi supporto magnetico. Anche in questo caso le caratteristiche dei supporti utilizzati sono cambiate sensibilmente nei primi anni di utilizzo del sistema, passando dai fili metallici ai dischi e anche ai cilindri metallici, fino ad arrivare ai nastri metallici in uso per applicazioni professionali a supporto della radiofonia.

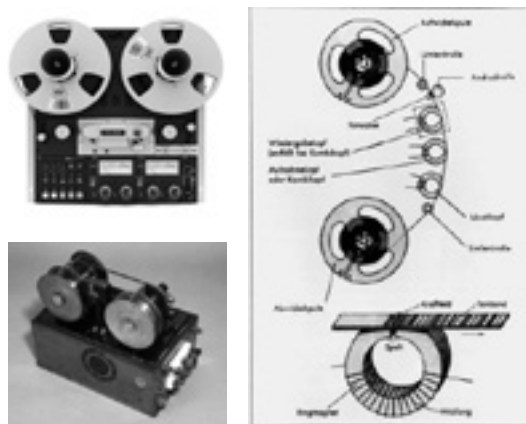


Fig. 3. Supporti magnetici – 1898 – pres.

Tecnologia: registrazione mediante elettro-magnetizzazione differenziale di un supporto magnetizzabile.

Applicazioni: audio (mono/stereo/multitraccia), video, analogica/digitale.

Variabili: materiali (disco di metallo, filo, nastro magnetico, cassette di vario tipo, DAT ecc.), dimensioni (lunghezza e altezza del nastro, diametro della bobina, spessore), vel. di registrazione, formato delle tracce, materiale/i di base, ossidi metallici ecc.

Ma la vera svolta per la registrazione magnetica è venuta dalla Germania durante la seconda guerra mondiale. Le industrie tedesche della Agfa, migliorando le caratteristiche meccaniche del cloruro di vinile, erano in grado di produrre un nastro plastico molto sottile, flessibile e resistente che, imbevuto di ossido di ferro, veniva utilizzato come supporto magnetico per la registrazione

del suono. La contestuale realizzazione da parte della AEG del primo magnetofono pose la Germania all'avanguardia nei sistemi di registrazione del suono durante il periodo bellico. Solo alla fine della guerra l'esercito americano riuscì a impossessarsi di queste nuove tecnologie e a trasferirle in America, dando vita a industrie divenute poi famose, come la Ampex e la 3M, nell'ambito della produzione audio e video per la radio e per la nascente televisione.

Largamente utilizzato in ambito professionale in tutto il mondo, il nastro magnetico diventa il sistema di registrazione audio più diffuso anche in ambito domestico con la realizzazione da parte della Philips nel 1963 della «compact cassette» o audio cassetta che rappresenta ad oggi il supporto più longevo della storia degli audiovisivi.

Attualmente la tecnologia del nastro magnetico per la memorizzazione delle informazioni è stata drasticamente ridotta, anche in conseguenza dello sviluppo dei sistemi digitali e informatici. Il primo a soffrire dell'obsolescenza del sistema è stato proprio il nastro audio analogico che già a partire dagli anni Novanta viene di fatto abbandonato a causa dell'interruzione della produzione di apparati audio professionali dedicati da parte dell'industria.

Supporti ottici

Lo sviluppo e l'applicazione dei sistemi di digitalizzazione al suono e successivamente al video ha permesso la realizzazione di una nuova tipologia di supporti per la memorizzazione audiovisiva, basata su sistemi ottici operanti mediante luce laser.

Dopo l'exploit nella seconda metà degli anni Settanta del Laserdisc (disco ottico per il video in formato analogico), bisogna attendere il 1980 per conoscere il compact disc.

Il disco di policarbonato di 12 cm di diametro è in grado di contenere circa un'ora di audio digitale utilizzabile mediante appositi lettori ottici. Nel tempo vedrà numerose trasformazioni che riguarderanno quasi esclusivamente la sua capacità di memorizzazione, passando dagli iniziali 600 megabite fino ad arrivare ai circa

50 gigabite degli attuali blu-ray disc mentre è in corso di sviluppo un blu-ray con 8 strati in grado di memorizzare fino a 200 GB di dati.



Fig. 4. Supporti ottici – 1980 – pres.

Tecnologia: memorizzazione di dati codificati su supporto ottico (scrittura e lettura mediante luce laser), mono/stereo/multitraccia analogico/digitale. Applicazioni: audio, video.

Variabili: diametro, materiali, lunghezza d'onda luce laser.

La disponibilità di un supporto così versatile e di uso relativamente semplice ha permesso una grande proliferazione di documenti sonori ed audiovisivi conservati su disco ottico.

Per tutte le categorie di dischi sono state realizzate versioni scrivibili ed anche ri-scrivibili come i CD-R e RW, i DVD-R e -RW e i BR-R, RW, in grado di condensare nel ridotto spazio di 12 centimetri di diametro una enorme quantità di dati, trasmettendo all'utilizzatore di questi supporti la falsa impressione di conservare in maniera sicura e con un'elevata qualità, i nostri documenti più importanti, audio, video, immagini ecc.

In realtà, paradossalmente, dal punto di vista della conservazione dobbiamo registrare una costante diminuzione della stabilità nel tempo delle caratteristiche fisiche e chimiche dei supporti audiovisivi, in special modo per quelli più moderni, come appunto i dischi ottici.

Oggi siamo in grado di “leggere” e quindi recuperare le informazioni contenute in un cilindro di cera di oltre cento anni fa, ma a volte non riusciamo a far funzionare un cd o un dvd (senza trovare una ragione facilmente comprensibile), subendo la perdita di documenti e dati anche molto preziosi.

I documenti “born digital”

Alle quattro categorie di supporti precedentemente descritti dobbiamo aggiungere un’ulteriore tipologia definita con il termine anglosassone di “born digital records”, ossia tutti i documenti creati e utilizzati in formato digitale.

Il supporto è di fatto scomparso e l’informazione non ha più uno stato fisico dove risiedere, ma è scomposta in una sequenza di bit dispersa all’interno di una memoria digitale e recuperabile solo mediante specifici programmi software che la ri-assemblano per renderla percepibile dai nostri sensi.

Quest’ultima categoria ripropone, in maniera ancora più complessa, la questione della conservazione del patrimonio audiovisivo e della sua vulnerabilità che lo espone a gravi rischi di distruzione per negligenza o per naturale degrado dei materiali o per obsolescenza delle tecnologie.

In conclusione possiamo affermare che gli audiovisivi rappresentano oggi uno dei più vasti patrimoni di documentazione degli archivi moderni del XX e del XXI secolo al fianco dei documenti scritti ed hanno rappresentato uno dei più potenti strumenti di trasformazione della società moderna.

Non dobbiamo dimenticare, tuttavia, la loro intrinseca fragilità che impone la necessità di provvedere ad adeguate iniziative di tutela impegnando le risorse necessarie, in termini economici e professionali, per garantire la continuità di questi documenti e la disponibilità per le future generazioni.

La digitalizzazione dei documenti sonori, il restauro e la conservazione del digitale

ENRICO DEMARIA

L'uso di strumentazioni informatiche per registrare e manipolare dati musicali è prassi comune in diversi ambiti di ricerca e di attività³²². I musicisti vedono nel computer uno strumento che permette la descrizione e la produzione del suono. I compositori sfruttano le potenzialità dei mezzi elettronici per agevolare le attività di scrittura che prevedono la notazione musicale, così come i musicologi per analizzare le composizioni. Altri studiosi si avvalgono dell'elettronica per rappresentare la musica quando attuano ricerche sull'intelligenza artificiale, sulla psicologia cognitiva linguistica quantitativa o strutturale. In un settore più tecnico, apparecchiature e software musicali utilizzano protocolli informatici per comunicare fra loro.

Rispetto a tutte queste potenzialità, considereremo qui solo ciò che è relativo alla pratica, più frequente negli archivi sonori, di riversare registrazioni analogiche su supporti digitali. Con ciò non si esclude il caso che prevede la gestione delle altre tipologie elencate.

Quando si pensa di creare la copia digitale di un documento sonoro si può manifestare un intento *conservativo*³²³, quindi rivolgendo l'attenzione alla tutela dell'originale analogico, oppure un intento *ricostruttivo*, intendendo recuperare la sua sonorità originale avvalen-

³²² JOHN WM SCHAFER, *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1997.

³²³ ANGELO ORCALLI, *Orientamenti ai documenti sonori*, in «Ri-mediazione dei documenti sonori», Udine, Forum, 2006; ANGELO ORCALLI, *Quaderni del laboratorio Mirage: una nuova collana di Studi musicali*, in *Luiji Nono: studi, edizione, testimonianze*, Lucca, LIM, 2010, pp. VII-XIII.

dosi di attività di restauro. Ma, a volte, prevalgono delle intenzioni di natura *sociologica* ed *estetica* che inducono ad enfatizzare o a neutralizzare i difetti tecnici caratteristici degli impianti di riproduzione musicale di un tempo, vuoi per assaporare l'atmosfera generata dal vintage tecnologico, vuoi per soddisfare le esigenze di un'operazione commerciale. Tuttavia, il modo ottimale per conservare una memoria sonora è quello che si prefigge uno scopo *documentario*, cioè scrupoloso nel recuperare tutte le informazioni che, attraverso l'attività di conversione digitale, possono restituire la sua corretta rappresentazione, anche rispetto la sua evoluzione storica.

Numerosi progetti di digitalizzazione, nei quali si è mostrato un approccio *conservativo*, hanno dato modo di affinare delle buone pratiche, delle quali dovremo sicuramente tenere conto. Fra queste, la prescrizione di redigere una scheda catalografica contenente la trascrizione diplomatica delle scritte sul supporto e sui materiali a corredo (custodie, flange, allegati) e le informazioni sul formato del documento originale e della sua copia. Questi progetti hanno anche insegnato a fotografare ad alta risoluzione il documento originale in tutte le sue parti, a registrare tutti le informazioni relative al sistema di riversamento (schemi tecnici, diagrammi di flusso ecc.), a definire con precisione le specifiche del formato audio adottato e a registrare l'impronta digitale dei file prodotti. Nel caso poi di nastri magnetici dove il compositore era intervenuto direttamente nelle operazioni di montaggio, le attività di digitalizzazione hanno previsto la ripresa video del nastro in scorrimento durante l'operazione di riversamento, per salvare le informazioni presenti sul dorso del nastro, così come per rilevare la presenza e la posizione delle giunte; tutto questo registrando anche gli schemi tecnici della ripresa video effettuata.

Per superare i limiti dei progetti concepiti con questo atteggiamento, pur raccomandando le prassi sopra sintetizzate, nella stesura di un piano di lavoro che si prefigge un intento *documentario*, si

dovrebbero prendere in considerazione anche tutti gli aspetti attinenti il documento e tutte le notizie che possono contestualizzarlo.

Il documento sonoro spesso si manifesta in forma complessa: i contenuti acustici quasi sempre sono registrati su un supporto che presenta testi e/o immagini; materiale a corredo e custodie a loro volta riportano altri contenuti grafici ricchi di informazioni. Le relazioni non si esauriscono fra questi elementi, ma a volte riguardano registrazioni dello stesso evento sonoro, diverse per apparato o tecnica di registrazione, oppure una medesima incisione realizzata su supporti con natura differente (nastro, disco vinile, CD ecc.); non è da escludersi, poi, che possano avere natura uguale ma alcune peculiarità che li differenziano (annotazioni, etichette ecc.).

Nel caso delle registrazioni musicali, è da tenere in considerazione il fatto che un'incisione può documentare il concerto di un determinato artista che interpreta una specifica composizione, differente però dall'incisione che documenta un altro concerto, seppur con lo stesso musicista e le stesse musiche. Per quanto riguarda i documenti con musiche del XX e del XXI secolo è anche opportuno tenere in considerazione che le fonti possono presentare delle difformità anche generate dall'interazione tra compositore, tecnico del suono e apparati di registrazione / produzione / ascolto.

Sia nell'attività di catalogazione che di digitalizzazione si dovrà evitare di contaminare lezioni differenti, pure inerenti la registrazione di una stessa opera. La finalità di preservare l'integrità documentale deve essere perseguita a tutti i costi, rilevando tutte le informazioni che derivano dalle relazioni sopra esemplificate. Individuare tutti questi connotati permette di ricostruire la genesi creativa di un'opera e di rilevare la finalità funzionale della trasmissione e diffusione del documento, distinguendo per esempio copie per il concerto dal vivo dall'incisione discografica e dalla trasmissione radiofonica.

Anche nell'attivare interventi di restauro sulle registrazioni digitalizzate si dovranno tenere in considerazione questi aspetti. Il caso

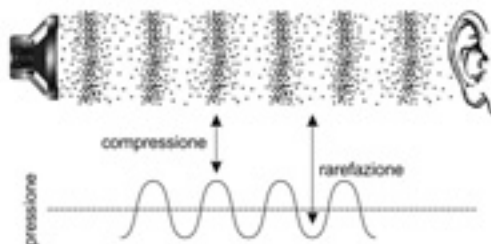
più emblematico è quello che riguarda composizioni dove è labile la differenza fra il rumore desiderato dal compositore e quello prodotto dallo strumento di riproduzione. Si dovrà quindi porre molta attenzione a sanare in modo circoscritto i casi in cui sia indiscutibilmente evidente la corruzione ed il modo di porvi rimedio.

Il suono ed i suoi principi fisici

La manifestazione fisica di un suono è determinata da un fenomeno ondulatorio che riguarda un mezzo elastico (per esempio l'aria) generato da una perturbazione oscillatoria provocata da una sorgente sonora (per esempio la vibrazione di un materiale).

Per descrivere in modo qualitativo questo fenomeno si deve considerare come, per effetto delle forze elastiche, le particelle spostate dalla propria posizione di equilibrio tendono a tornare nella posizione iniziale. Per la forza d'inerzia che si genera, le particelle si spostano oltre la posizione iniziale, generando forze elastiche di richiamo nella direzione opposta.

L'oscillazione, quindi, genera una serie di variazioni di pressione (compressioni e rarefazioni) che sono trasmesse alle particelle adiacenti e si propagano a distanze molto superiori rispetto a quelle coinvolte direttamente dal movimento microscopico che le ha generate. La propagazione ondosa produce un trasporto di energia, senza trasporto di materia.



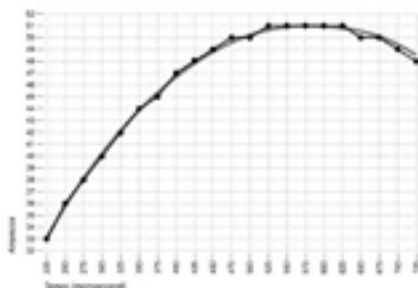
Esempio di compressione e rarefazione e sua resa grafica

La frequenza del moto di compressione e rarefazione determina l'*altezza* del suono, mentre l'*intensità* (volume) dell'onda sonora è determinata dalla sua forza, ovvero dalla sua ampiezza. Resta invece la forma dell'onda a caratterizzarne il *timbro*.

Il processo di digitalizzazione

Una fonte sonora (uno strumento musicale, la voce, oppure un evento sonoro o un segnale elettrico codificato) produce, dunque, un fenomeno fisico che in un determinato lasso di tempo si manifesta con continue mutazioni della pressione dell'aria su un organo percettivo, sia esso umano (la membrana timpanica dell'orecchio) o meccanico (un microfono). Nel tempo in cui si manifesta il suono avvengono infinite variazioni che possono essere rappresentate per "analogia" dalla forma del solco di un vinile, piuttosto che dalla variazione dell'intensità di magnetizzazione di un nastro magnetico. Questa analogia può essere descritta con valori detti analogici, che possono essere tradotti dall'apparato uditivo in stimolo sensoriale, oppure codificati in un segnale che può essere memorizzato, come avviene nelle registrazioni sonore.

Per digitalizzare un segnale analogico si utilizza un convertitore analogico-digitale (anche definito AD). Questa apparecchiatura traduce il suono in numeri, attraverso un processo di campionamento. Detto processo considera una successione di momenti, di attimi di tempo, valutandone ognuno per registrare, approssimando, le caratteristiche dell'onda sonora in quell'istante. Di questa rileva infatti, ad intervalli regolari di tempo, la quantità di energia generata dalla compressione o dalla rarefazione nel dato momento in cui avviene la misurazione.



Esempio di campionatura

La frequenza di campionamento

L'unità di misura che definisce l'ampiezza degli intervalli di tempo, ovvero la frequenza di campionamento, è l'Hertz (Hz). Il numero di Hertz restituisce la quantità di misurazioni effettuate ogni secondo.

Più sono ampi gli intervalli di tempo che intercorrono fra una misurazione e l'altra, ossia minore è la frequenza di campionamento, maggiore sarà la fatica che la nostra mente dovrà fare nel rielaborare le informazioni per ricostruire, a livello percettivo, la forma originaria dell'onda.

Esemplificando alcune situazioni, possiamo notare come la qualità più bassa, riservata alle comunicazioni telefoniche con 8.000 Hz, non sia impiegata per la digitalizzazione della musica, che richiede almeno 11.025 Hz per essere riprodotta dai file MPEG, o 44.100 Hz dai CD.

La tabella che segue descrive le frequenze abitualmente utilizzate rispetto alle finalità o alle tecnologie di riproduzione per le quali sono standardizzate:

<i>Frequenza di campionamento</i>	<i>Utilizzo</i>
8.000 Hz	Telefono e comunicazioni senza fili walkie-talkie.
11.025 Hz	Un quarto della frequenza di campionamento degli audio CD; utilizzata per audio a bassa qualità PCM, MPEG e per analisi audio della banda passante per i subwoofer.
22.050 Hz	La metà della frequenza di campionamento degli audio CD; utilizzata per audio a bassa qualità PCM, MPEG e per l'analisi dell'energia alle basse frequenze. Utilizzabile per digitalizzare i precedenti formati audio analogici del XX secolo come ad esempio i 78 giri.
32.000 Hz	MiniDV digital video camcorder, nastri video digitali con canali extra per le informazioni audio (es. DVCAM con 4 Canali per l'Audio), Digital Audio Tape, Digitales Satellitenradio tedesca, compressione audio digitale NICAM, utilizzata per la televisione analogica in alcuni stati. Radiomicrofoni di alta qualità.
44.100 Hz	Audio CD, utilizzata spesso con la compressione audio MPEG-I per la creazione di VCD, SVCD, e MP3. Molte apparecchiature professionali utilizzano (o hanno presente come opzione) la frequenza di 44,1 kHz, inclusi mixer, equalizzatori, compressori, riverberi, crossover, registratori e radiomicrofoni professionali.
47.250 Hz	Frequenza del primo registratore commerciale PCM della Denon.
48.000 Hz	Utilizzata per Digital Audio Tape, miniDV, digitale terrestre, DVD e per la produzione di film.
50.000 Hz	Frequenza dei primi registratori commerciali degli ultimi anni '70 da 3M a Soundstream.
50.400 Hz	Frequenza di campionamento utilizzata dal registratore audio digitale Mitsubishi X-80.
88.200 Hz	Produzione di un audio CD (multipla di 44 100 Hz).
96.000 Hz	DVD-Audio, alcune tracce DVD LPCM, tracce audio del formato BD-ROM (Disco Blu-ray) e HD DVD (High-Definition DVD).
176.400 Hz	Produzione di un audio CD (multipla di 44,100 Hz).
192.000 Hz	DVD-Audio, alcune tracce DVD LPCM, tracce audio del formato BD-ROM (Disco Blu-ray) e HD DVD (High-Definition DVD). Registratori e sistemi di editing in Alta definizione.
2.822.400 Hz	SACD, I-bit sigma-delta modulation processo di campionamento conosciuto come Direct Stream Digital, sviluppato da Sony in collaborazione con Philips.

La “quantizzazione” dei valori

Per definire la quantità di valori che è memorizzabile per ogni campione si utilizza un’unità di misura chiamata bit. Maggiore è la quantità di bit, maggiore è la precisione nel definire il numero (ed in particolare i suoi decimali) che riporta il valore misurato.

Immaginando di voler utilizzare 8 bit per registrare il valore di ogni campione, ciascuna misurazione potrà essere espressa con un numero che va da zero a 255. Semplificando, si può pensare di considerare il numero zero per registrare la massima rarefazione, ed il numero 255 per la maggiore compressione. Se invece di 8 utilizzassimo 16 bit (come nel caso dei comuni CD audio), il valore misurato potrebbe essere registrato con tutti i numeri che vanno dallo zero sino a 65.535 e si potrebbero quindi diversificare maggiormente le variazioni del segnale sonoro, aumentando in modo significativo la qualità della sua riproduzione.

A titolo esemplificativo si riporta una tabella contenente le applicazioni, le relative descrizioni e il numero di bit utilizzato dal corrispondente formato audio:

<i>Applicazione</i>	<i>Descrizione</i>	<i>Formato audio</i>
CD-DA (Red Book)	Digital media	16 bit
DVD-Audio	Digital media	16, 20 e 24 bit
Blu-ray Disc audio	Digital media	16, 20 e 24 bit
DV audio	Digital media	12 e 16 bit
ITU-T Recommendation G.711	Compressione standard per telefonia	8 bit
NICAM-1, NICAM-2 e NICAM-3	Compressione standard per broadcasting	Rispettivamente a 10, 11 e 10 bit
Ardour	DAW by Paul Davis e The Ardour Community	32 bit
Pro Tools II	DAW by Avid Technology	16, 24, 32 e 64 bit
Logic Pro X	DAW by Apple Inc.	16 e 24 bit

<i>Applicazione</i>	<i>Descrizione</i>	<i>Formato audio</i>
GarageBand 'II (version 6)	DAW by Apple Inc.	16 e 24 bit
Live 9	DAW by Ableton	32 bit
Reason 7	DAW by Propellerhead Software	16, 20 e 24 bit
Audacity	Open source audio editor	16, 24 e 32 bit

Oltre al metodo sopra descritto, chiamato Pulse-Code Modulation, letteralmente “modulazione a codice di impulsi” (PCM), si deve tener presente che ci sono anche altre tecniche per digitalizzare i suoni: quella usata per i Super Audio CD, chiamata Direct Stream Digital, che utilizza la modulazione Sigma-Delta, rilevando la densità di impulsi e utilizzando un solo bit con un campionamento dal valore molto alto, 2.822.400 Hz; un altro metodo, chiamato Differential Pulse-Code Modulation (DPCM), per ogni campione codifica la differenza tra il valore successivo e quello precedente, riducendo il numero di bit richiesti per campione di circa il 25% rispetto al PCM; l'Adaptive DPCM (ADPCM) invece varia la dimensione dei passi di campionamento, riducendo l'approssimazione dei valori registrati e migliorando la qualità del segnale.

Indipendentemente dal metodo di codifica, è comunque importante determinare la quantità di bit da utilizzare anche per evitare il disturbo che può generarsi soprattutto con suoni dall'intensità molto forte.

Per esemplificare, se si deve digitalizzare un'intervista dove una voce può arrivare ad un'intensità massima di 40 dB, per descrivere un campione possono essere sufficienti 256 valori (da zero a 255), corrispondenti a una memorizzazione di 8 bit. Qualora si dovesse considerare la registrazione di un'orchestra sinfonica, con un'intensità che può superare i 100 dB, per evitare i disturbi dovuti alla distorsione del suono, sono opportune memorizzazioni per ogni campione definite con più di un milione di valori (almeno 20 bit).

Nella tabella che segue si evidenzia la soglia oltre la quale il rapporto segnale-rumore (SNR) necessita dell'utilizzo di una quantità di bit differente:

Soglia d'intensità	N. bit	Possibili valori per campione
48,16 dB	8	256
66,22 dB	11	2048
96,33 dB	16	65.536
120,41 dB	20	1.048.576
144,49 dB	24	16.777.216
192,66 dB	32	4.294.967.296
288,99 dB	48	281.474.976.710.656
385,32 dB	64	18.446.744.073.709.500.000

Confronto tra registrazione digitale e analogica

Lo sviluppo della tecnologia digitale permette un costante aumento della frequenza del campionamento e della quantizzazione, determinanti nella qualità dell'audio. Così anche l'evoluzione tecnologica ha portato nella prassi della registrazione analogica ad un evidente miglioramento (si pensi ai risultati prodotti dai nastri o dai dischi in vinile, rispetto alle registrazioni ascoltate con i gramofoni). Se pur impossibile un confronto generalizzato fra le due modalità, risulta interessante considerare la comparazione fra la qualità delle caratteristiche acustiche di un sistema di riproduzione analogico, come il disco in vinile, e quello digitale, come il CD.

I vantaggi del sistema analogico del disco in vinile sono: la maggior dinamica (ovvero la possibilità di riprodurre suoni molto differenti nell'intensità) e la capacità di un maggior "headroom", ovvero la possibilità di ridurre la distorsione dei suoni con un forte volume.

Di contro, il sistema digitale del CD è impareggiabile nella portabilità (i lettori portatili di CD sono più maneggevoli dei giradischi) e permette una maggiore diffusione delle registrazioni, sia per la facilità della duplicazione dei supporti, sia per i costi più contenuti.

Prima di procedere alla conversione in digitale occorre comunque conoscere bene il supporto originale, per questo analizzeremo i sistemi più diffusi negli archivi, ovvero il disco in vinile ed il nastro magnetico, ed i metodi da adottare per preparare i rispettivi lettori.

La digitalizzazione di un disco in vinile

La scelta di un buon giradischi è determinante per migliorare il controllo di tutti i parametri che permettono la lettura ottimale della traccia. Si segnala anche la possibilità di leggere il contenuto di un disco con sistemi privi di testina, che utilizzano un dispositivo ottico dotato di raggi laser per leggere la forma del solco, oppure sistemi software che consentono la lettura della traccia di un disco partendo dalla sua immagine.

Per riprodurre correttamente un disco in vinile è necessario conoscere il numero di giri al minuto che deve compiere il giradischi che lo farà suonare.

La seguente tabella può essere utile per individuare questo valore che solitamente è scritto sul supporto:

diametro		velocità di rotazione	denominazione comune	durata approssimativa per facciata
<i>pollici</i>	cm	<i>giri al minuto</i>		<i>minuti</i>
12	30	33	<i>Long playing (LP) o 33 giri</i>	30
12	30	45 / 33	<i>Maxi Single, Mix, EP o 12"</i>	15
10	25	45 / 33	<i>10" o EP 10"</i>	15
10	25	78	<i>78 giri o Single-playing (SP)</i>	3-5
7	17,5	45 / 33	<i>EP 7"</i>	5-7
7	17,5	45	<i>Singolo, 45 giri o 7"</i>	3
16	40,6	16,6	<i>LLP</i>	60
12	30	60-100	<i>dischi dal 1894 a circa il 1930</i>	2-3

La velocità di rotazione, quando non specificata, può essere determinata considerando la frequenza del disturbo generato nelle

registrazioni elettriche dall'interferenza elettromagnetica, caratterizzata dal valore di 50Hz (differente, invece, per le registrazioni effettuate in America o in Giappone occidentale, che risulta di 60Hz).

Qualora si utilizzi un giradischi tradizionale, la lunghezza del braccio dovrà essere di 23 cm (per dischi da 16 pollici la lunghezza dovrà essere di 31,5 cm).

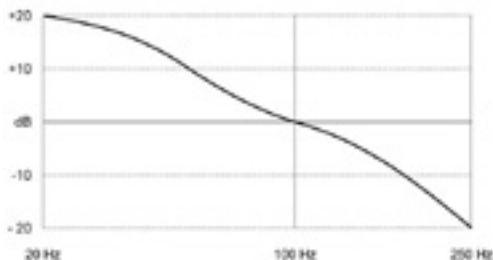
Le testine potranno avere forma conica tronca solo per recuperare il contenuto di dischi in cattive condizioni, ma è consigliabile utilizzare *puntine dalla forma ellittica tronca*.

La loro dimensione può variare a seconda della tipologia del disco:

Anno	Tipo	Dimensioni
Pre 1920	registrazione acustica	80-100 μm
1920-1936	registrazione elettrica	70-80 μm
1939-1966	pre microsolco	50-70 μm
Post 1948	microsolco	8-18 μm

Esistono inoltre testine specifiche per leggere i dischi registrati con il sistema quadrifonico.

Dalle informazioni presenti sul disco (o sul materiale a corredo, come per esempio sulla busta o sulla confezione) è possibile individuare la corretta curva di equalizzazione che, se dal 1953 segue lo standard RIAA, prima era definita specificatamente da ogni casa discografica.



Standard RIAA

La corretta taratura (allineamento della testina, forza d'appoggio, antiskating ecc.) del giradischi e la considerazione dei parametri sopra illustrati è fondamentale, sia per la corretta lettura del supporto, sia per garantire l'integrità di quest'ultimo durante la sua digitalizzazione.

Come ultima operazione, prima di avviare la riproduzione, si pulisce il disco. Esistono diversi sistemi: ad azione meccanica/elettrostatica (rimozione della polvere con spazzole, ultrasuoni ecc.) o chimica (lavaggio con liquidi a base di acqua demineralizzata, alcool isopropilico ecc.).

Il nastro magnetico

Un buon nastro magnetico può offrire una qualità superiore a quella di un disco. Infatti possiamo considerare che, semplificando al massimo, un disco è realizzato partendo dal master originale su nastro:

1. attenuando le alte e le basse frequenze e filtrandole per poterle contenere entro i limiti fisici del solco nel disco;
2. equalizzandole secondo la curva RIAA;
3. inviando il segnale così ottenuto ad un tornio meccanico che incide la matrice;
4. ottenendo così dalla matrice uno stampo;
5. usando quindi lo stampo in una pressa per stampare il disco in vinile.

In fase di ascolto del vinile, occorre poi applicare nuovamente l'equalizzazione RIAA per ottenere il segnale originale.

La produzione di un nastro magnetico avviene invece collegando in parallelo n registratori che copiano il master originale su altri nastri senza alcun tipo di filtraggio elettrico o lavorazione meccanica (il nastro magnetico non ha i limiti fisici del solco nel vinile).

Per ascoltare il nastro è quindi sufficiente un registratore di qualità con le testine correttamente allineate secondo gli standard internazionali.

I nastri magnetici si presentano con dimensioni (diametro della bobina e spessore del nastro) differenti che incidono sulla durata delle registrazioni che possono essere contenute.

TABELLA DURATA DI REGISTRAZIONE in ore : minuti									
DATI NASTRO						VELOCITÀ: cms (cm al secondo)			
Diametro bobina (cm)	Reel size (inch)	Spessore nastro (μ m)	Backing thickness (mils)	Lunghezza nastro (ml)	Tape lenght (ft)	4,75 1.7/8	9,5 3.3/4	19 7.1/2	38 15
8	3.1/4	35	1.0	120	400	0:45	0:22	0:11	n/a
12	5	55	1.5	180	600	1:00	0:32	0:16	n/a
12	5	35	1.0	275	900	01:36	0:48	0:24	0:12
18	7	55	1.5	360	1200	02:08	01:04	0:32	0:16
18	7	35	1.0	550	1800	03:12	01:36	0:48	0:24
26,5	10.1/2	55	1.5	760	2500	04:25	02:12	01:06	0:33
26,5	10.1/2	35	1.0	1100	3600	06:24	03:12	01:36	0:48

I nastri sono montati su *flange* che possono presentare gli innesti in tre formati differenti: Cine, NAB e AEG DIN.



Cine



NAB



AEG DIN

I nastri in poliestere più vecchi hanno il lato magnetizzato opaco ed il dorso lucido, mentre quelli più recenti (dagli anni '70 circa in poi) hanno il lato magnetizzato più lucido ed il dorso nero

opaco (bianco opaco, alcuni modelli della ZONAL). Di solito è rivolto verso l'interno della bobina.

Si raccomanda, per favorirne la conservazione ed evitare l'effetto copia³²⁴, di non riavvolgere i nastri a fine ascolto.

Dagli anni '40 nelle registrazioni su nastro si è introdotta la tecnica di aggiungere un suono ad alta frequenza per aumentarne la qualità, migliorando incredibilmente la distorsione e la linearità della risposta alle alte frequenze. Questo richiede la *regolazione del BIAS* del registratore che deve sempre essere tarato secondo le caratteristiche del nastro utilizzato.

A volte i nastri si presentano appiccicosi, ovvero, come si dice in gergo, affetti della *sindrome "sticky"*. Questa è presente soprattutto nei nastri:

- Ampex 456 457 406 407 prodotti dal '75 al '85 circa
- 3M/Scotch 226 227

Negli anni Ottanta Ampex ed Agfa studiarono un metodo basato sulla *cottura del nastro* (intorno ai 50°C per un tempo variabile da un'ora ad un giorno) che sarà poi lasciato raffreddare. Questo processo è reversibile: i nastri ritornano allo stadio precedente alla cottura in un tempo che varia tra due e trenta giorni. Questo metodo risulta molto efficace anche per la rimozione di muffe e funghi: basta, infatti, dopo il raffreddamento, mandare il nastro in riavvolgimento veloce avanti ed indietro e questo si libera dei residui oramai secchi.

Altri problemi che possono riguardare i nastri riguardano la *rottura*, lo *stiramento-torsione del nastro*, la *revisione di giunte e code*, nonché lo *sflangiamento*. Come per i dischi, si deve evitare di toccare direttamente il nastro (si consiglia l'uso di guanti in cotone).

I fattori da valutare prima della digitalizzazione dei nastri sono:

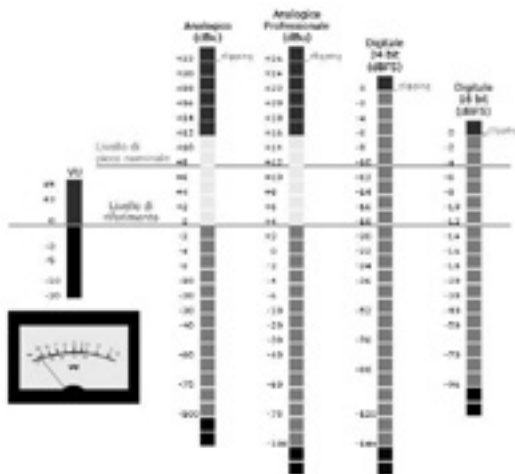
- il numero delle tracce;
- il senso di rotazione;

³²⁴ L'effetto copia si manifesta con una debole eco che anticipa il suono registrato e si genera nei nastri trasferendo la magnetizzazione sulla spira contigua.

- la velocità ed equalizzazione del nastro (le frequenze e la velocità devono risultare fedeli a quelle del suono registrato – attenzione che la velocità di rotazione può essere stata variata in fase di registrazione anche più volte nello stesso nastro);
- il possibile errore di “Azimuth” (se il nastro passasse sulla testina di riproduzione in posizione obliqua, le alte frequenze non sarebbero più leggibili e la riproduzione sarebbe sorda, trascinata e, con circuito di soppressione rumore inserito, persino i toni alti scomparirebbero completamente nel ronzio o fruscio del nastro);
- la presenza o meno di riduttori di rumore (per esempio Dolby A).

La regolazione del volume

Prima di digitalizzare il segnale analogico si deve regolare il volume sull'amplificatore, considerando il livello medio ed i picchi presenti nella registrazione. Questi ultimi nei sistemi analogici devono essere inferiori al valore +12 (o +16 per le apparecchiature professionali) e nei sistemi digitali inferiori allo zero.



Livelli dei picchi presenti nelle registrazioni

Se nei sistemi analogici i suoni che superano la soglia si distorcono progressivamente, si consideri che nei sistemi digitali superare lo zero significa non avere differenziazione di codifica, con la conseguenza inevitabile della distorsione di ogni segnale che supera quel livello.

Il restauro digitale

Rispettando un atteggiamento “documentario” (vedi sopra), la manipolazione del suono digitalizzato non deve modificare il contenuto, se non rimediando alle alterazioni non intenzionali generate da:

- imperfezioni dei sistemi di registrazione;
- frequente uso del supporto;
- deterioramento chimico-fisico.

I filtri applicabili risultano essenzialmente quelli che correggono i problemi:

- Click (scratch, crackle e pop);
- Noise Pulse;
- Hiss.

Si raccomanda l'applicazione dei filtri che interessano l'intera traccia prima di intervenire su singole sezioni.

I formati digitali di registrazione dei file

I formati di registrazione digitali si distinguono in quelli che hanno compressione e quelli che non l'hanno. I primi permettono un risparmio di quantità di byte richiesti per la memorizzazione, e possono perdere la qualità della registrazione (lossy), oppure mantenerla (lossless).

Fra i formati non compressi troviamo Wav, AIFF e APE. Fra i formati compressi con caratteristica “lossy” ricordiamo MP3, AAC e WMA; fra quelli “lossless” segnaliamo Flac e Alac.

I metadati

Le informazioni di corredo che permettono la comprensione dei file audio registrati digitalmente sono contenute nei metadati. Questi possono essere compresi nei file audio o possono essere diversificati e registrati come file XML. Fra questi ultimi sistemi possiamo esaminare lo standard Mag-Schema³²⁵ che adotta una specifica sezione “Audio” così strutturata:

`<sequence_number>`

contiene il numero identificativo della traccia audio.

`<nomenclature>`

contiene la denominazione o il titolo della traccia audio.

`<proxies>`

descrive la traccia audio digitale.

`<note>`

registra eventuali annotazioni.

Nello specifico, la sotto sezione `<proxies>` si articola in:

`<usage>`

definisce l’ambito d’uso della traccia audio in relazione agli standard di progetto (1 = master; 2 = alta qualità; 3 = bassa qualità; 4 = preview).

`<file>`

localizza il file contenente la traccia audio.

`<md5>`

contiene l’impronta digitale del file.

`<filesize>`

fornisce la dimensione del file contenente la traccia audio in byte.

`<audio_dimensions>`

definisce la durata della traccia audio.

`<audio_metrics>`

³²⁵ Lo standard è pubblicato in www.iccu.sbn.it/normative-standard/linee-guida-per-la-digitalizzazione-e-metadati/standard-mag-versione-2.0.1/index.html

registra i dati relativi al campionamento (frequenza e numero di bit).

<format>

dichiara il formato del file che contiene la traccia audio e le informazioni sulla sua eventuale compressione.

<transcription>

descrive le caratteristiche tecniche, sia del supporto analogico digitalizzato, sia del convertitore A/D utilizzato.

<datetimecreated>

dichiara la data e l'ora della creazione del file contenente la traccia audio digitale. Se il file audio fosse stato corretto (per esempio con un'azione di restauro) ed il momento della sua registrazione non coincidesse con il momento della conversione da analogico a digitale, le informazioni su data e ora si registrano in quest'area per l'ultima modifica del file, e nell'area <transcription> per la conversione.

Tutte le informazioni di natura catalografica sono invece registrate nella sezione <bib>, mentre la sezione <stru> è preposta a conservare la descrizione delle relazioni fra il file audio, il relativo materiale accessorio e gli altri file audio a questo pertinenti (per esempio versioni differenti della registrazione o movimenti musicali di una composizione strutturata in più sezioni).

La creazione di metadati è fortemente consigliata, anche per la manutenzione e la conservazione delle collezioni digitali che si generano durante i progetti di digitalizzazione di archivi sonori.

Archivi di musica elettroacustica: dalla conservazione all'accesso

VALENTINA BURINI – SERGIO CANAZZA – NICCOLÒ PRETTO³²⁶

La nascita della musica elettroacustica, nel secondo dopoguerra, rivoluziona le modalità di produzione dell'opera: il compositore diventa il liutaio, l'interprete e l'esecutore del prodotto finito, il quale generalmente viene memorizzato su nastro magnetico e si configura come un *unicum* al pari di prodotti di altre forme artistiche (quadro, scultura ecc.). Il compositore utilizza il supporto quale parte integrante del processo creativo, applicandovi operazioni di *editing* manuale: scrive annotazioni, usa nastri *leader* di diverso colore per indicare le varie parti in cui è suddivisa l'opera musicale, taglia e incolla segmenti tra loro. Ciò che nella musica è comunemente espresso sotto forma di partitura, in questo caso è comunicato attraverso il nastro. Il prodotto artistico rimane quindi indissolubilmente connesso al supporto e ai relativi sistemi di registrazione e di riproduzione. La mancata tutela di queste componenti comporta l'irrimediabile perdita dell'opera musicale. Tale caratteristica pone gli archivi di musica elettroacustica come uno studio di caso di imprescindibile interesse nel campo della tutela e della valorizzazione degli archivi sonori.

Il processo di degradazione fisica che caratterizza ogni tipo di supporto audio può essere controllato attraverso buone pratiche di conservazione, ma non può essere in alcun modo arrestato. Di conseguenza, la sopravvivenza dell'informazione contenuta nel documento è possibile solo rinunciando alla sua materialità, attraverso un costante trasferimento dell'informazione acustica su nuovi

³²⁶ Il contributo è stato trasmesso dagli autori nel maggio 2017.

supporti. In questo senso, dopo un lungo dibattito che ha acceso le comunità scientifiche di riferimento (archivistica, musicologica e dell'ingegneria dell'informazione e dei materiali), il processo di digitalizzazione si è imposto nelle pratiche di conservazione a partire dagli anni Duemila quale soluzione all'inesorabile degradazione dei documenti sonori. Le informazioni acustiche, opportunamente codificate, continueranno a essere perpetuate nel tempo migrando su nuovi supporti³²⁷. La digitalizzazione rientra quindi a far parte di un processo di conservazione attiva che deve essere considerato continuo nel tempo (se viene interrotta, si rischia la perdita di dati o l'obsolescenza delle codifiche). Il solo trasferimento nel dominio digitale del contenuto audio non è però sufficiente a conservare l'opera musicale, dal momento che è necessario conservare anche le informazioni relative al supporto originario e al sistema di registrazione e riproduzione. La digitalizzazione deve quindi garantire la conservazione sia dell'informazione primaria (segnale musicale) sia di tutte le informazioni ancillari³²⁸.

La cinquantennale esperienza maturata al Centro di Sonologia Computazionale – CSC di Padova nella produzione di musica elettroacustica³²⁹ ha portato alla definizione di una metodologia per la tutela e la valorizzazione delle opere che è basata su due punti di forza: (a) la multidisciplinarietà del team di ricercatori che coinvolge ingegneri, musicisti, musicologi, compositori e archivisti

³²⁷ International Association of sound and audiovisual archives, technical committee, *The safeguarding of the audio heritage: ethics, principles and preservation strategy (IASA-TC 03)*, Co-Edited by Will Prentice and Lars Gaustad, 4th Edition, 2017, ISBN: 91-976192-0-5n.

³²⁸ *Tape music archives: from preservation to access*, in «International Journal on Digital Libraries», vol. 18, no. 3, pp. 233–249, sep 2017, doi: 10.1007/s00799-017-0208-8.

³²⁹ SERGIO CANAZZA – GIOVANNI DE POLI – ALVISE VIDOLIN, *Visioni del suono. Il Centro di Sonologia Computazionale dalla musica elettronica al sound and music computing. Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti in Padova: memorie della classe di scienze matematiche, fisiche e naturali*, CXXIV, s.l., s.e., 2012, pp. 119-164.

e (b) l'accuratezza filologica con cui gli strumenti digitali sviluppati conservano la storia della trasmissione del documento sonoro, grazie all'insieme dei metadati e delle informazioni ancillari incluse nel *master* di conservazione digitale.

Una metodologia di conservazione

Il principale aspetto da considerare nel ricco scenario, in numero e genere, di archivi sonori che interessa il territorio italiano è quello gestionale. La tutela implica interventi di conservazione intensivi e costosi che, se gestiti in maniera inopportuna, rischiano sia di disperdere il patrimonio economico, sia di danneggiare il patrimonio sonoro degli archivi. È necessaria una strategia di conservazione basata su un metodo condiviso che possa adattarsi alle polimorfe esigenze dei vari archivi italiani. È di primaria importanza la fase di progettazione dell'intervento che deve tenere in considerazione (a) l'obiettivo dell'operazione, (b) il *budget plan* e (c) le eventuali limitazioni temporali.

A seguire, la fase di conservazione attiva del documento originale deve produrre un *master* di conservazione digitale che risponda ai requisiti di affidabilità, accuratezza e autenticità. Un'esaustiva documentazione dell'intero processo di conservazione, comprensiva della descrizione di eventuali interventi restaurativi effettuati sul supporto originale, assume particolare importanza al fine di preservare la storia della trasmissione dell'oggetto sotto tutela.

In accordo con le disposizioni internazionali, il processo di riversamento si articola in tre fasi³³⁰: la preparazione del supporto, il trasferimento del segnale e l'elaborazione dei dati raccolti. Ciascuna fase include a sua volta molti passaggi che coinvolgono diverse

³³⁰ FEDERICA BRESSAN – SERGIO CANAZZA, *A systemic approach to the preservation of audio documents: methodology and software tools*, in «Journal of Electrical and Computer Engineering», jan 2013, doi: 10.1155/2013/489515.

figure professionali: archivisti, chimici, compositori, ingegneri, musicisti, musicologi, tecnici audio. Ne consegue un lavoro multidisciplinare la cui buona riuscita dipende anche dalla diffusione e dalla condivisione di tali pratiche tra gli archivi.

Ancor prima del trasferimento analogico/digitale (A/D) del segnale, deve essere raccolta una completa documentazione fotografica per testimoniare le condizioni in cui verte il materiale, e le informazioni sul supporto che andrebbero perdute con il suo futuro deterioramento (eventuali scritte o annotazioni, dimensione della bobina ecc.). Lo studio dei meccanismi di degradazione dei nastri magnetici è un settore ampio e tuttora aperto che deve tenere in considerazione le specificità chimiche di ogni materiale. Altrettanto complicato è misurare il grado di affezione di un nastro a una determinata sindrome, alcune delle quali, come la *Soft Binder Syndrome-Sticky Shed Syndrome* (SBS-SSS), sono diagnosticabili solo al momento del riversamento. Azioni quali l'ispezione visiva del documento ed eventuali trattamenti di recupero, non possono essere sottovalutate e devono essere affidate a personale specializzato in grado di accedere a laboratori chimici opportunamente attrezzati³³¹.

È necessario descrivere in maniera oggettiva lo stato di conservazione e definire un ordine prioritario d'intervento prima di procedere con il trasferimento A/D del segnale. È raccomandato l'utilizzo di moderne macchine di riproduzione opportunamente tarate e conformi al formato di registrazione del documento in esame. In casi particolari, come le collezioni di archivi di musica elettroacustica, è consigliabile affiancare, al monitoraggio audio del documento, la ripresa video dello scorrimento del nastro sul magnetofono. Il filmato andrà a integrare la serie di informazioni ancillari che completano il *master* di conservazione digitale e potrà essere futuro oggetto di

³³¹ FEDERICA BRESSAN – SERGIO CANAZZA – ROBERTA BERTANI, “Honey, I burnt the tapes!” *A study on thermal treatment for the recovery of magnetic tapes affected by Sticky Shed Syndrome*, in «IASA Journal», Jan 2015, n. 44, pp. 53-64.

studio, lasciando traccia di eventuali corrottele o dei segni di lavorazione presenti sul nastro (che possono essere straordinariamente informativi dal punto di vista musicologico).

Ogni dato estratto deve essere validato con opportuni *software* al fine di garantire l'autenticità del documento e aiutare nello studio filologico del documento.

Il *master* di conservazione è quindi composto dal file audio, non compresso e ad alta risoluzione (96kHz/24bit), dall'insieme dei dati ancillari (materiale fotografico e video) e dai metadati (informazioni che descrivono i contenuti, spesso calcolabili in maniera automatica, per esempio i *checksum*, sequenza di bit utilizzabile per verificare l'integrità di un dato). A integrazione di quest'ultima categoria, si segnala la necessità di un rapporto sullo stato di degradazione del nastro magnetico, che va a completare le informazioni di carattere generale relative all'archivio di provenienza. Completato il *master* conservativo digitale è necessario procedere alla sua archiviazione e catalogazione.

La conservazione dei documenti ha come suo naturale obiettivo permettere l'accesso alle informazioni allo studioso e/o al semplice appassionato. Questa fase non può coinvolgere il *master* di conservazione, che deve essere lasciata inalterata: devono quindi essere create opportune copie d'accesso. Solo quest'ultime possono essere utilizzate da terzi e possono essere oggetto di interventi di restauro digitale a fini concertistici o per un'edizione commerciale.

Metodologia di accesso

La società attuale richiede che i dati siano archiviati, ricercabili, disponibili ovunque e in qualsiasi momento, attraverso strumenti sempre più sofisticati. In questo contesto, il CSC studia nuove metodologie per l'immagazzinamento dei dati che integrino strategie di restituzione adeguate a ogni situazione (lo studio musicologico, l'ambiente domestico, la sala da concerto, il telefono cellulare ecc.).

La metodologia di accesso è complementare a quella della conservazione attiva, e ne condivide l'obiettivo ultimo: ottenere una copia il più fedele possibile all'originale. La fedeltà deve essere valutata secondo tre distinti criteri: (a) la riproduzione del contenuto audio, (b) la simulazione dell'esperienza d'ascolto originale, e (c) la completezza di metadati e informazioni ancillari.

Il primo criterio è determinato principalmente da tre fattori: numero di tracce, velocità di riproduzione ed equalizzazione. Il primo fattore è essenziale in quanto un nastro magnetico analogico può ospitare da 1 a 24 differenti tracce sonore. È evidente, per esempio, che un lettore CD-A stereo non è adatto alla riproduzione di audio proveniente dal riversamento di un nastro di musica elettroacustica multitraccia, non permettendo la proiezione acustica delle diverse tracce in modo indipendente. Per quanto concerne il secondo fattore, non è raro trovare tratti di uno stesso nastro registrati a diverse velocità. La metodologia perfezionata al CSC di Padova prevede di memorizzare nel *master* di conservazione diverse copie digitali del nastro riprodotto alle differenti velocità di lettura: anche in questo caso il passaggio da una velocità all'altra è tutt'altro che agevole utilizzando lettori digitali *general purpose*, e addirittura impossibile con lettori CD-A. La velocità di riproduzione è inoltre strettamente legata alle equalizzazioni: al variare della prima anche le caratteristiche della curva di filtraggio cambiano. Se questo non viene considerato, l'ascolto non sarà più fedele al documento originale.

Poiché la musica elettroacustica su nastro magnetico è fortemente legata al supporto fisico e al sistema di registrazione, la simulazione virtuale delle peculiarità del dispositivo e del suo utilizzo risulta un passo necessario per soddisfare il secondo criterio. Le modalità di accesso tradizionali, quali l'edizione su CD-A o l'ascolto per mezzo di jukebox *software*, sono inadeguate a restituire l'esperienza d'ascolto dei vecchi supporti analogici, in quanto non

rispettano le caratteristiche del documento originale, oltre a non fornire adeguati modalità d'accesso ai metadati e alle informazioni ancillari. Le riproduzioni dell'aspetto, dei comandi (modifica in tempo reale della velocità e dell'equalizzazione) e delle parti in movimento del magnetofono (scorrimento del nastro) sono importanti per rendere completa la virtualizzazione dello strumento di riproduzione. Il CSC ha realizzato diversi *software*, per strumenti *mobile* e per l'accesso via web dei più diffusi lettori di documenti sonori analogici del Novecento (magnetofoni, grammofoni, giradischi)³³².

Metadati e informazioni ancillari, infine, devono essere forniti in un formato persistente e facilmente comprensibile al fine di contestualizzare il documento sonoro. Al CSC sono stati sviluppati innovativi algoritmi basati su tecniche di *machine learning* per il riconoscimento automatico delle caratteristiche della registrazione (equalizzazione, operazioni di editing sul nastro ecc.)³³³. In prospettiva, questi algoritmi verranno implementati nei *software* in grado di riprodurre virtualmente un lettore analogico. Gli utenti potranno così fruire delle copie d'accesso, gratuitamente o con servizi in abbonamento, ed essere affiancati nello studio da programmi informatici in grado di analizzare automaticamente le caratteristiche più interessanti del documento.

È ferma opinione degli autori che questo campo di ricerca rappresenti la strada da seguire per una reale e virtuosa valorizzazione dell'oggetto sotto tutela.

³³² SERGIO CANAZZA – CARLO FANTOZZI – NICCOLÒ PRETTO, *Accessing tape music documents on mobile devices*, in «Association for Computing Machinery Journal, Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications (TOMM) - Special Issue on Smartphone-Based Interactive Technologies, Systems, and Applications», XII, oct 2015, n. 1.

³³³ NICCOLÒ PRETTO – CARLO FANTOZZI – EDOARDO MICHELONI – VALENTINA BURINI – SERGIO CANAZZA, *Computing methodologies supporting the preservation of electroacoustic music from analog magnetic tape*, «Computer Music Journal, vol. 42», no. 4, pp. 59-74, 2018, doi: 10.1162/comj.a.00487.

I formati elettronici per la produzione e la conservazione degli archivi sonori digitali

STEFANO ALLEGREZZA

I. *Introduzione*

Gli archivi sonori che si stanno formando in questi anni, sia come risultato di interventi di digitalizzazione delle registrazioni analogiche presenti sui supporti di memorizzazione del passato che come risultato della produzione di nuove registrazioni audio, sono ormai nella loro quasi totalità *digitali*. Si pensi, ad esempio, alla diffusione degli audiolibri e dei *podcast*, o alla acquisizione in formato digitale di interviste, conversazioni, discorsi, registrazioni di lezioni o conferenze, sedute dei consigli comunali o di altri organi collegiali, trasmissioni radio, concerti, etc. Tutte queste registrazioni, che nel passato sarebbero state acquisite utilizzando sistemi per la registrazione di tipo analogico, oggi vengono acquisite mediante i numerosi sistemi di registrazione audio digitali disponibili (dai *voice recorder* e dagli *smartphone* – spesso utilizzati in occasione di registrazioni estemporanee – ai dispositivi professionali utilizzati negli studi di registrazione) e portano alla produzione di documenti sonori digitali in uno dei vari formati oggi disponibili. Tuttavia, il mondo dei formati audio digitali costituisce una vera e propria “giungla” in cui non è facile “districarsi”, fosse anche soltanto per decidere quale formato scegliere per la produzione dei documenti sonori o per la loro conservazione. Con questo contributo, pur senza alcuna pretesa di esaustività, si cercherà di fare un po’ di chiarezza sull’argomento.

2. Classificazione dei formati audio

È utile iniziare la trattazione partendo da una classificazione dei formati elettronici utilizzati per la produzione dei documenti sonori (si veda la Fig. I). Una prima grande suddivisione è quella che distingue tra formati audio *non compressi* e formati audio *compressi*. I primi costituiscono una copia molto fedele del segnale audio di partenza e si basano nella quasi totalità dei casi sulla tecnica della *Pulse Code Modulation* (PCM³³⁴), come nel caso dei noti formati WAVE e AIFF. La qualità dell'audio dipende da due fattori: la frequenza di campionamento, ovvero il numero di campioni che vengono acquisiti in un secondo durante il processo di digitalizzazione (ad esempio: 22.050 Hz, 44.100 Hz, etc.) e la profondità di suono, ovvero il numero di bit utilizzati per rappresentare ciascun campione (ad esempio: 8 bit, 16 bit, etc.)³³⁵. Di recente sono state sviluppate codifiche alternative al PCM, tra cui il *Direct Stream Digital* (DSD)³³⁶ che si basa sulla tec-

³³⁴ La *Pulse Code Modulation* (PCM) è una tecnica utilizzata per trasformare un segnale audio analogico in un segnale digitale mediante le operazioni di campionamento e quantizzazione. Esiste un sottotipo di tale tecnica denominata *Linear Pulse Code Modulation* (LPCM), in cui i campioni vengono presi a intervalli lineari. LPCM è la forma più comune di PCM, motivo per cui i due termini oggi sono quasi intercambiabili.

³³⁵ Ad esempio, lo standard utilizzato per la produzione del CD-Audio prevede una frequenza di campionamento di 44.1 kHz ed una profondità di suono di 16 bit e offre una ottima qualità di riproduzione per la maggior parte delle persone.

³³⁶ Il DSD (*Direct Stream Digital*) è un formato audio digitale di alta qualità sviluppato da Sony e Philips. Concepito per alta fedeltà in particolare per i SACD (Super Audio CD). Utilizza un metodo di codifica diverso dalla PCM adottata dai formati WAVE e AIFF. Per aumentare la qualità della registrazioni sonore, anziché cercare di aumentare la profondità di suono, si utilizza un solo bit ma si aumenta enormemente la frequenza di campionamento. La frequenza di campionamento originaria prevista da questo formato era di 2,8224 MHz (versione DSD64, ovvero 64 volte quella di un normale CD-Audio che corrisponde a 44,1 kHz). Successivamente sono stati proposte anche frequenze più elevate come nel caso del DSD128 e il DSD256 (rispettivamente 128 e 256 volte la frequenza di campionamento utilizzata per la produzione del CD-Audio). In alcuni studi di registrazione particolarmente evoluti viene utilizzato anche il formato DSD512 (512 volte la frequenza di campionamento del CD-Audio). È un ottimo formato per ascoltare musica in alta fedeltà.

nica della *Pulse Density Modulation* (PDM) ed il cui utilizzo è decisamente meno diffuso e limitato quasi esclusivamente all'audio professionale o alla produzione di supporti per l'audio in alta risoluzione (HRA, *High Resolution Audio*) come il Super Audio CD (SACD). I formati audio non compressi³³⁷ offrono un'eccellente qualità audio ma hanno lo svantaggio di richiedere una elevata quantità di spazio di memorizzazione per il salvataggio dei documenti: per riprodurre 70 minuti di musica stereo, infatti, sono necessari circa 700 MB (*mega-byte*), l'equivalente della capacità di memorizzazione di un CD-Audio. Questo è il motivo per cui nel tempo sono stati sviluppati i formati audio *compressi* (come il famoso MP3), grazie ai quali è possibile ridurre la dimensioni di un documento sonoro, ovviamente a scapito della qualità. I parametri utilizzati per definire le caratteristiche dei formati compressi sono il *rapporto di compressione*, ovvero il rapporto tra il numero di bit usati per rappresentare i dati prima della compressione e il numero di bit utilizzati per rappresentare i dati dopo la compressione (ad esempio: 10:1)³³⁸, la percentuale di compressione, ovvero la riduzione ottenuta nella dimensione del documento sonoro dopo la compressione (ad es.: il 60%) e il *bitrate*, ovvero il numero di bit utilizzati per rappresentare un secondo di registrazione audio e si misura in "bps" (*bit per second*) (ad es.: 128 kbps). Inoltre, è utile avere a mente il concetto di *codec* (codificatore-decodificatore), che è il componente (che può essere software oppure hardware) in grado di effettuare la *codifica* dal documento sonoro originale al documento sonoro compresso e la *decodifica*, ovvero il processo inverso dal documento sonoro compresso al documento sonoro originale.

³³⁷ Rientrano in questa categoria i formati audio cosiddetti "RAW". ovvero contenenti solo i dati grezzi che si ottengono al termine del processo di digitalizzazione della sorgente sonora analogica.

³³⁸ Formati come l'MP3 e l'OGG VORBIS possono ridurre le dimensioni di un documento sonoro di un rapporto di 10:1, mantenendo una qualità accettabile. La qualità finale in genere viene espressa mediante il *bitrate*; valori standard sono 128 kbps o 160 kbps, che rappresentano rapporti di compressioni, rispettivamente, di 9:1 e di 7,5:1.

I formati audio compressi, a loro volta, possono essere ulteriormente suddivisi in *lossy* (con perdita) e *lossless* (senza perdita). I formati audio compressi di tipo *lossy* permettono di ridurre notevolmente la dimensione del documento sonoro originale, raggiungendo rapporti di compressione fino anche al 90%, ma a scapito della qualità. Si basano su algoritmi che riescono a ridurre la dimensione dei documenti sonori eliminando quei suoni che, secondo i modelli psicoacustici, l'orecchio umano fa più difficoltà a percepire, ad esempio perché ricadono tra le frequenze non udibili: solitamente l'algoritmo di compressione “taglia” le frequenze più alte, oltre i 16-17.000 Hz. Evidentemente, più si tagliano queste frequenze, più la dimensione del documento sonoro risultante diminuisce ma, ovviamente, diminuisce anche la sua qualità³³⁹, dato che le frequenze che vengono tagliate non sono in realtà del tutto “inaudibili”. La riconversione in formato WAVE, partendo dai formati *lossy*, non permette di riottenere il documento sonoro originale, e la perdita di informazioni è definitiva. Tra i formati audio compressi di tipo *lossy* citiamo l'MP3, l'AAC, il WMA Lossy, l'OGG VORBIS, il WAVPACK Lossy e il MUSEPACK Lossy.

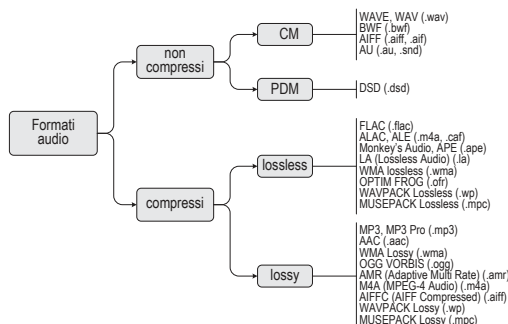


Fig. 1. Classificazione dei formati audio.

³³⁹ Di solito è possibile regolare il livello di compressione: più si comprime, più la qualità decade; come regola generale si suggerisce di trovare un compromesso tra la qualità e la dimensione del documento sonoro risultante.

I formati audio compressi di tipo *lossless*, invece, cercano di ridurre lo spazio occupato dal documento sonoro originario (ad esempio, in formato WAVE) senza andare a “tagliare” le frequenze del suono; il rapporto di compressione risulta decisamente inferiore rispetto ai formati *lossy*, ma non c'è perdita di qualità. Se si effettua la riconversione nel formato WAVE di partenza si ottiene esattamente il documento sonoro originale senza alcuna perdita di informazione. Si tratta di formati audio che privilegiano la qualità a scapito delle dimensioni. L'utilizzo di questi formati è molto diffuso nell'ambito della registrazione audio e dell'*home recording*, oltre che nell'ascolto di qualità. Tra i formati audio di tipo *lossless* ricordiamo il FLAC, l'APE, il LA, l'OPTIM FROG, il WAVPACK Lossless e il MUSEPACK Lossless.

3. I principali formati audio non compressi

Il formato audio non compresso più utilizzato è certamente il WAVE (*Waveform audio file format*) (estensione: .wav), sviluppato da IBM e Microsoft nel 1991. Si tratta del formato ottenuto dalla digitalizzazione di un segnale audio analogico attraverso le operazioni di campionamento e quantizzazione. Sebbene supporti varie modalità di codifica dei dati, nella pratica la più utilizzata è la *Pulse Code Modulation* (PCM) che registra i dati senza alcun tipo di compressione. Si tratta di un ottimo formato audio che supporta varie frequenze di campionamento (11.025 Hz, 22.050 Hz, 44.100 Hz, 48 kHz, 96 kHz e ora anche 192 kHz), diverse profondità di suono (8, 16, 24 fino a 32 bit) ed offre la possibilità di memorizzare su un solo documento sonoro segnali monoaurali (1 canale), stereo (2 canali) o multicanale (es: 5.1 o 7.1). Essendo un formato non compresso, le dimensioni sono notevoli: un documento sonoro della durata di 1 minuto, registrato con una qualità paragonabile a quella di un CD-Audio (44.1 kHz, 16 bit), ha un *bitrate* di 1.411 kbps e richiede circa 10 MB di spazio disponibile su un supporto

di registrazione³⁴⁰. Una estensione del formato audio WAVE, al quale sono stati aggiunti metadati per la diffusione e lo scambio di informazioni audio tra differenti piattaforme, è il BWF (*Broadcast Wave Format*), molto utilizzato per registrazioni audio digitali per radio, televisione e cinema.

Nel mondo Apple il formato audio equivalente al WAVE in termini di qualità e di quantità di informazioni è l'AIFF (*Audio Interchange File Format*) (estensioni: .aif, .aiff, .snd), sviluppato da Apple nel 1989 sulla base dell'*Interchange File Format* (IFF). Come il WAVE, anche l'AIFF organizza i dati audio secondo la codifica PCM. Supporta varie frequenze di campionamento (44.1, 96, 192 kHz...) e diverse profondità di suono (16 bit, 24 bit...); trattandosi di un formato non compresso, le dimensioni dei documenti sonori codificati in tale formato sono piuttosto rilevanti: un documento sonoro della durata di 1 minuto codificato in qualità CD richiede circa 10 MB di spazio (quindi, dimensioni equivalenti a quelle del formato WAVE). Ne esiste anche una variante compressa, conosciuta come AIFFC (*AIFF Compressed*) o AIFF-C, ma la perdita di informazioni è elevata e viene utilizzato raramente.

Merita una segnalazione il formato CAF (*Core Audio Format*) (estensione: .caf) di Apple; si tratta di un formato “contenitore”, ovvero che può contenere diversi tipi di flussi audio, insieme ad annotazioni di testo, indicatori, layout di canali e altre informazioni; rispetto ai formati AIFF o WAVE non ha la limitazione sulla dimensione massima del documento sonoro risultante pari a 4 GB (*gigabyte*) e può memorizzare un numero qualsiasi di canali audio. Pur essendo stato proposto nel 2005, non ha raggiunto ancora un sufficiente livello di adozione. Infine, va ricordato – anche per motivi storici – il formato AU (estensione: .au), un formato audio che venne introdotto dalla società Sun Microsystems e che venne

³⁴⁰ Il WAVE è il formato delle tracce audio presenti su un CD-Audio, dove assumono l'estensione .cda (da “CD-Audio”).

utilizzato nei sistemi operativi Unix e nei primi siti Internet; oggi è praticamente scomparso.

4. Formati audio compressi di tipo *lossless*

Tra i formati audio compressi che utilizzano una compressione di tipo *lossless* quello che si è guadagnato nel tempo un posto di rilievo è il FLAC (*Free Lossless Audio Codec*) (estensione *.flac*). Si tratta di un formato aperto e con licenza *royalty-free*. I documenti sonori in formato FLAC sono ottenuti attraverso un *codec* open source, il *Free Lossless Audio Codec*, usato spesso per archiviare nel computer i CD musicali senza perdita di qualità³⁴¹. Il FLAC riesce a ridurre del 40% circa le dimensioni del documento sonoro in formato WAVE da cui è tratto³⁴². Questo è possibile perché si basa su un algoritmo a *bitrate* variabile, con *bitrate* più elevati laddove le caratteristiche del documento sonoro lo richiedono (ad esempio, per parti musicali molto complesse e ricche) e *bitrate* inferiori nel caso di parti più “semplici”. Anche se si tratta di un ottimo risultato, le dimensioni sono comunque molto maggiori rispetto ai formati compressi di tipo *lossy*. Una volta era estremamente diffuso per la condivisione di brani audio, specialmente quelli di musica classica, nelle reti per il *file sharing*. Oggi è ampiamente utilizzato per la distribuzione di brani audio da parte di vari siti di vendita di musica on-line³⁴³.

³⁴¹ I documenti sonori in formato FLAC a 24-bit sono solitamente disponibili nelle versioni a 96 kHz e 192 kHz (anche se si trovano anche documenti sonori in formato 24-bit/44,1 kHz o 24 bit/48 kHz). Quelli 24 bit/192 kHz sono solitamente i documenti sonori con la migliore qualità disponibile, equivalente a quella adottata negli studi di registrazione per produrre il cd. “studio master”.

³⁴² Ad esempio, i brani audio presenti su un CD-Audio di 600 MB possono essere convertiti in altrettanti brani audio in formato FLAC per una dimensione complessiva di circa 330-340 MB.

³⁴³ Ad esempio, è utilizzato da Hdtracks (www.hdtracks.com), Quobuz (<www.quobuz.com>), HighResAudio (<www.highresaudio.com>), Bleep (<www.bleep.com>), 7Digital (<www.7digital.com>), Tidal (<www.tidal.com>), Deezer (<www.deezer.com>) e numerosi altri negozi online di musica.

Il formato compresso di tipo *lossless* equivalente al FLAC ma utilizzato prevalentemente in ambiente Apple è l'ALAC, che prende il nome dal *codec* utilizzato (*Apple Lossless Audio Codec*, conosciuto anche come ALE, *Apple Lossless Encoder*), sviluppato da Apple nel 2004. Nel 2011 è stato reso disponibile il codice sorgente del *codec* con licenza open source e *royalty-free*. ALAC utilizza il formato contenitore MPEG-4 che, quando contiene il solo flusso audio, assume l'estensione .m4a. La qualità è mediamente buona, ma il rapporto di compressione è leggermente inferiore rispetto al formato FLAC.

Il formato Monkey's Audio (estensione .ape) (conosciuto anche come APE) è anch'esso compresso di tipo *lossless* ed è più efficiente del FLAC poiché permette una maggiore compressione, arrivando a circa il 50%. In questo momento è probabilmente il miglior *codec lossless*, se si considerano sia il tempo che il rapporto di compressione. Purtroppo è un formato poco diffuso e poco supportato dai vari software di riproduzione.

Altri formati meritevoli di segnalazione sono il formato LA (*Lossless Audio*) (estensione: .la), che, tra tutti i formati compressi di tipo *lossless*, è quello che consente di raggiungere i migliori rapporti di compressione in assoluto; il formato OptimFROG (estensione .ofr) che è il migliore dopo LA per quanto riguarda il rapporto di compressione raggiunto; il formato open source MUSEPACK Lossless (estensione: .mpc), noto anche come MPEGplus, MPEG+ o MP+, che presenta molte analogie con lo standard MP3 ma è caratterizzato da una migliore qualità a parità di *bitrate*; e il WAVPACK Lossless (estensione .wv o .wvc), un valido formato di compressione open source³⁴⁴. La velocità di compressione è

³⁴⁴ Il WAVPACK consente compressioni di tipo *lossless*, *lossy* e ibride. Molto interessante è la terza possibilità (ibrida), unica nel suo genere, in cui al documento sonoro *lossy* vengono affiancate altre informazioni che consentono, in caso di necessità, di ricostruire interamente il documento sonoro originale (comportandosi di fatto come un formato *lossless*).

altissima, e il grado di compressione buono. Infine, va segnalato il WMA Lossless, ovvero la versione *lossless* del *codec* WMA Lossy di Microsoft (vedi *infra*). Offre un buon compromesso tra rapporto di compressione e tempo di compressione.

La Tabella 1 propone una comparazione indicativa tra i vari formati audio compresi *lossless* che si ottengono a seguito del processo di conversione dei brani audio in formato WAVE contenuti in un album di musica classica (Beethoven) della dimensione complessiva di 645,4 MB (circa la dimensione di un CD-Audio standard).

<i>Formato</i>	<i>Dimensione</i>	<i>Tempo di conversione</i>	<i>% compressione</i>
WAV (62'26")	645,4 MB (orig.)	-	-
OptimFrog 4.9I0b (Best New)	243,10 MB	17'22"	62.33%
LA 0.4b (high)	244,80 MB	8'40"	62.07%
LA 0.4b (normal)	245,61 MB	6'36"	61.94%
APE Monkey's Audio 4.10 (Extra High)	251,16 MB	1'21"	61.08%
OptimFrog 4.9I0b (best)	252,52 MB	6'13"	60.87%
Wav Pack 4.60.I (extra high)	264,20 MB	1'01"	59.06%
Flac 1.2.1 (Highest - Lev 8)	267,62 MB	1'16"	58.53%
Apple Lossless Codec Audio	276,52 MB	0'48"	57.16%
WMA 9.2 lossless	279,58 MB	0'29"	56.68%

Tabella 1. Confronto tra tempi di conversione e percentuali di compressione per vari formati audio nel caso di conversione musica classica (fonte: <www.programmifree.com/categorie/confronto_formati_audio.htm>).

La Tabella 2 riporta lo stesso tipo di comparazione ma partendo questa volta da un album contenente brani di musica rock, sempre in formato WAVE, della dimensione complessiva di 793,3 MB.

Formato	Dimensione	Tempo di conversione	% compressione
WAV (76'35")	793,3 MB (orig.)	-	-
LA 0.4b (normal)	459,11 MB	8'09"	42.13%
OptimFrog 4.910b (Best New)	468,85 MB	7'22"	40.90%
APE Monkey's Audio 4.10 (Extra High)	476,21 MB	1'41"	39.97%
Wav Pack 4.60.I (extra high)	498,50 MB	1'11"	37.16%
Flac 1.2.I (Highest - Lev 8)	505,61 MB	1'21"	36.26%
Apple Lossless Codec Audio	528,87 MB	1'04"	33.33%
WMA 9.2 lossless	533,52 MB	0'37"	32.75%

Tabella 2. Confronto tra tempi di conversione e percentuali di compressione per vari formati audio nel caso di compressione di musica rock (fonte: <www.programmifree.com/categorie/confronto_formati_audio.htm>).

Com'è ovvio, i risultati sono variabili a seconda del tipo di brano audio di partenza per cui cambiando genere musicale si ottengono risultati leggermente diversi. Tuttavia, i *codec* con la compressione maggiore sono il LA (*Lossless Audio*) e l'OptimFrog. Se, invece, si considera oltre al rapporto tra compressione anche il tempo di elaborazione, il formato migliore è il Monkey's Audio, che ottiene risultati non lontani dai primi due, ma con il vantaggio di tempi di compressione di circa quattro volte inferiori.

5. I principali formati audio compressi di tipo lossy

Senza dubbio il formato audio compresso di tipo *lossy* più conosciuto è l'MP3, acronimo di *MPEG-1-2, Audio Layer 3* (estensione: .mp3). È un formato di codifica sviluppato dal *Moving Picture Experts*

Group (MPEG) nel 1992 come parte dello standard MPEG-I e successivamente esteso allo standard MPEG-2.³⁴⁵ Pubblicato come standard internazionale nel 1998, è tuttora il più usato anche se è stato dichiarato obsoleto nel 2017, quando il *Fraunhofer Institute*, che aveva contribuito fortemente allo sviluppo del formato, dichiarò che non l'avrebbe più supportato dato che ormai esistevano *codec* migliori. Esiste anche un ulteriore sviluppo del formato, il formato MP3Pro³⁴⁶ che, tuttavia, non ha avuto molto successo. Per comprimere un documento sonoro codificato in PCM (ad es. in formato WAVE o AIFF), l'algoritmo MP3 utilizza il cosiddetto modello psicoacustico: è noto che la sensibilità uditiva umana è massima fra gli 1 e i 5 kHz, mentre decade velocemente al di sopra o al di sotto di questi valori. Sulla base di questo assunto, il *codec* utilizzato per la produzione di documenti sonori in formato MP3 "taglia" le frequenze a cui l'orecchio umano è meno sensibile (soprattutto nelle frequenze medio alte e alte) in maniera da ridurre le informazioni e, quindi, la dimensione del documento sonoro. Il rapporto di compressione è variabile a seconda del *bitrate* che si intende ottenere: si va dagli 8 kbps ai 320 kbps; il valore standard è 128 kbps; a 320 kbps la resa è piuttosto buona. Secondo i laboratori del *Fraunhofer Institute*, un documento sonoro in formato MP3 con un *bitrate* di 128 kbps ha una dimensione 11 volte inferiore al documento sonoro originale codificato in PCM con qualità CD (quindi, il rapporto di compressione è di 11:1). Per la produzione di documenti sonori in formato MP3 è possibile utilizzare diversi tipi di *codec*, che influenzano significativamente la qualità dell'oggetto digitale risultante. Essi si dividono

³⁴⁵ Per una storia autorevole del formato MP3 si rimanda al sito del *Fraunhofer IIS Audio and Media Technologies* ed in particolare alla sezione "The mp3 History" (<www.mp3-history.com/en/timeline.html>).

³⁴⁶ Il formato MP3Pro è una evoluzione del formato MP3; è stato sviluppato dall'azienda Thomson e dal Fraunhofer Institute. Si basa su un differente e più efficiente algoritmo di compressione sulle alte frequenze (notoriamente il punto debole dell'MP3) noto come SBR (*Spectral Band Replication*).

in due categorie, “veloci” e “lenti”: tra i principali *codec* veloci vi sono il Blade e lo Xing, rapidi nella compressione ma con risultati mediocri; tra quelli lenti, ma di alta qualità, vi sono il Fraunhofer e il Lame. La differenza tra le due tipologie di algoritmi risiede nella capacità di imitare la percezione naturale del suono: i *codec* veloci tendono ad avere modelli percettivi poco realistici e quindi producono documenti sonori piatti e privi di frequenze importanti; inoltre, un *codec* di qualità medio-bassa introduce facilmente “artefatti”, ovvero suoni non presenti nell’originale derivati da una quantizzazione approssimata di alcune frequenze.

L’alternativa al formato MP3 in ambiente Windows è il WMA (*Windows Media Audio*) (estensione: .wma), un formato audio proprietario sviluppato da Microsoft dal 1999 e pensato per la produzione dei documenti sonori in ambiente Windows³⁴⁷. Utilizza un sistema di compressione *lossy* che si basa anch’esso sugli studi della psicoacustica; tecnicamente ben fatto, ha spesso una qualità migliore dell’MP3 a parità di rapporto di compressione: i documenti sonori compressi in questo formato, infatti, hanno dimensioni di circa il 20% inferiori rispetto agli equivalenti MP3. Consente di regolare il rapporto di compressione, e quindi la qualità del documento sonoro risultante, variando il *bitrate* da 8 kbps a 128 kbps. Esiste anche un *codec lossless* di WMA (WMA Lossless), anche se è poco utilizzato. Un documento sonoro WMA standard è normalmente incapsulato in un contenitore ASF (*Advanced Systems Format*), il quale può anche supportare il *Digital Rights Management* (DRM).

³⁴⁷ In realtà, WMA è il nome di una serie di quattro distinti *codec* audio e dei relativi formati: il *codec* WMA Lossy, conosciuto semplicemente come WMA, concepito come concorrente del popolare *codec* MP3 e dell’ormai obsoleto Real Audio; WMA Pro, un *codec* più recente e più avanzato, che supporta l’audio multicanale e ad alta risoluzione; WMA Lossless, un *codec lossless* capace di comprimere i dati senza perdita di fedeltà audio; WMA Voice, pensato per documenti sonori contenenti il “parlato”, applica la compressione utilizzando una gamma di bassi *bitrate*.

Il successore del formato MP3 è il formato AAC, acronimo di *Advanced Audio Coding* (estensioni: .aac .m4a, .mp4, 3gp, ed altre). Si tratta di un formato audio sviluppato nel 1997 dal consorzio MPEG e, a parità di livello di compressione, fornisce una qualità audio migliore rispetto all'MP3. Tra i numerosi miglioramenti rispetto all'MP3, si hanno un maggior numero di canali (fino a 48), una più elevata frequenza di campionamento e la gratuità dell'utilizzo. Come il formato ALAC, anche l'AAC è incapsulato all'interno di un contenitore MPEG-4. Negli ultimi anni si sta diffondendo sempre di più e fino a qualche tempo fa era utilizzato, fra gli altri, dalla Apple per iTunes.

Un formato interessante è l'OGG VORBIS (Ogg Vorbis Audio Format)³⁴⁸, spesso chiamato semplicemente OGG (estensione: .ogg), sviluppato dalla Xiph.Org Foundation a seguito dell'annuncio del Fraunhofer Institute di rendere a pagamento il formato MP3. Ha l'obiettivo dichiarato di costituire un'alternativa all'MP3, migliore sotto il profilo tecnico e per giunta senza alcun problema di brevetti, essendo un formato non proprietario, *open source*, aperto e *royalty-free*. Riesce a fornire risultati migliori del formato MP3 soprattutto a *bitrate* bassi, cioè inferiori a 128 kbps: un documento sonoro nel formato OGG VORBIS a 128 kbps avrà una qualità paragonabile a quella dell'omologo documento in formato MP3 a 160 kbps. Purtroppo, non è riuscito ad avere una grande diffusione.

Negli ultimi anni sta acquisendo una notevole diffusione il formato M4A (MPEG-4 Audio) (estensioni: .m4a o .mp4). Si tratta di uno degli ambiti di utilizzo del formato contenitore *MPEG-4 Part 14*, che può essere utilizzato per archiviare sia contenuti audiovisivi che solo audio³⁴⁹. In quest'ultimo caso, il contenitore può

³⁴⁸ Per ulteriori informazioni sul progetto Vorbis, si veda <www.xiph.org/vorbis>.

³⁴⁹ Dato che l'unica estensione ufficiale per il formato "MPEG-4 Part 14" è .mp4 e, trattandosi di un formato contenitore, i documenti prodotti secondo tale formato possono contenere tracce sia video che audio (e anche sottotitoli), è di fatto impossi-

accogliere un flusso audio codificato sia con il *codec lossy* AAC che con il *codec lossless* ALAC. Per ciò che concerne l'audio, il M4A ha una maggiore efficienza di compressione rispetto all'MP3 consentendo, dunque, di ottenere documenti sonori dalle dimensioni più piccole a parità di qualità sonora³⁵⁰.

Tra i formati specificatamente pensati per la produzione di documenti sonori contenenti la sola voce (il cosiddetto "parlato") va ricordato l'AMR (*Adaptive Multi Rate*) (estensione: .amr) che utilizza un algoritmo di compressione audio di tipo *lossy* con frequenza di campionamento piuttosto bassa (8 kHz) ma ideale per la voce. Anche il *bitrate* (variabile da 4.75 a 12.2 kbps) è basso e consente di ottenere documenti sonori di dimensioni contenute. È utilizzato nella telefonia GSM e UMTS e anche per memorizzare brevi registrazioni vocali in molti telefoni cellulari. Ovviamente non è adatto per altre fonti sonore come la musica.

Meritano una segnalazione alcuni formati che hanno eccellenti caratteristiche tecniche anche se non hanno conosciuto una grande diffusione: il formato AIFFC (*AIFF Compressed*) del quale esistono diverse varianti che possono ridurre le dimensioni dei documenti sonori di un terzo (AIFFC3) o di un sesto (AIFFC6) ma degradando notevolmente la qualità (per questo vengono utilizzati raramente); il MUSEPACK Lossy (estensione: .mpc), un formato basato su un algoritmo di compressione *open source* capace di fornire risultati decisamente migliori dell'MP3, soprattutto a *bitrate* elevati (oltre 192

bile, basandosi solo sulla loro estensione, determinare il tipo di dati in essi contenuto. Per cercare di ridurre l'incertezza, si utilizza generalmente la convenzione in base alla quale si utilizza l'estensione .mp4 nel caso in cui il contenitore accolga contenuti sia video che audio, mentre si utilizza l'estensione .m4a nel caso in cui il contenitore sia utilizzato per archiviare solo contenuti audio. Tuttavia, trattandosi di una convenzione non universalmente adottata, è possibile incontrare documenti sonori con estensione .mp4 anziché .m4a.

³⁵⁰ Oppure, equivalentemente, una migliore qualità a parità di dimensioni del documento sonoro.

kbps e oltre), mentre a bassi *bitrate* sono probabilmente preferibili formati quali OGG e AAC; infine il WAVPACK Lossy, versione *lossy* del più noto formato WAVPACK Lossless.

Per motivi storici va ricordato il formato REALAUDIO (estensione .ra). La prima versione di RealAudio venne realizzata nel 1995; l'ultima versione, RealAudio 10.5, venne rilasciata nel 2006. Il formato consentiva l'utilizzo di una grande varietà di *codec* audio, essendo così possibile produrre documenti sonori con caratteristiche diverse, da quelli a basso *bitrate*, capaci di raggiungere elevati rapporti di compressione e per questo ideali per la trasmissione attraverso le linee di comunicazione in *dial-up* (tramite modem), fino a quelli ad elevato *bitrate*, ideali per la musica in alta fedeltà. In passato, molte stazioni radio sul web (le cd. *web radio*) hanno utilizzato RealAudio per trasmettere in streaming su Internet la propria programmazione³⁵¹; tuttavia, negli ultimi anni, il formato è diventato meno comune e ha lasciato il posto a formati audio più popolari.

Infine, va segnalato l'emergente formato MQA (*Master Quality Authenticated*) sviluppato nel 2014 dalla società inglese Meridian. Si tratta di un formato *lossy* che si basa su un nuovo sistema di codifica digitale in grado di superare, in termini di qualità percepita, la tradizionale codifica PCM. Secondo la società che lo ha prodotto, il formato assicura una qualità superiore a quella di un CD-Audio pur avendo un *bitrate* inferiore; al momento è ancora relativamente poco diffuso, ma comincia ad essere proposto come formato alternativo per il *download* da alcuni negozi di musica on-line³⁵².

³⁵¹ Ad esempio, fino al 2009 la BBC (*British Broadcasting Company*) ha ampiamente utilizzato tale formato per trasmettere via web la propria programmazione; l'ultimo dei siti web della BBC ad utilizzare il formato RealAudio, il BBC World Service, lo ha dismesso nel 2011.

³⁵² Ad esempio, Tidal (www.tidal.com) dal 2017 consente l'acquisto e il *download* di musica in formato MQA.

6. Quali formati per la conservazione?

Come si è visto, i formati audio sono numerosi e a volte risulta difficile comprendere appieno il loro campo di applicazione; le stesse estensioni dei nomi dei file a volte si sovrappongono, creando non poca confusione. Ma quali sono i formati più adatti per la conservazione a lungo termine? Su questo tema la comunità scientifica internazionale si sta interrogando da parecchio pur senza giungere ancora a risultati condivisi, anche se tutti sono concordi nel raccomandare l'utilizzo di formati aperti, non proprietari, interoperabili, standard (possibilmente *de jure*), ampiamente adottati. La Library of Congress, nella versione aggiornata al 2020-2021 del suo "*Library of Congress Recommended Formats Statement*"³⁵³, uno dei riferimenti più autorevoli a livello internazionale, raccomanda la scelta dei formati WAVE (44.1 kHz/16 bit o superiore) e Broadcast WAVE (quest'ultimo per la sua capacità di memorizzare i metadati nell'intestazione del documento sonoro). La *Library Digital Initiative* dell'Università di Harvard³⁵⁴ aggiunge il formato AIFF, largamente utilizzato dagli utenti Apple, poiché è funzionalmente equivalente al formato WAVE (in particolare nella versione AIFF_LPCM basata sulla *Linear Pulse Code Modulation*). In Italia, utili indicazioni sono state fornite dall'Agenzia per l'Italia Digitale (AgID) che ha recentemente³⁵⁵ pubblicato le *Linee Guida sulla formazione, gestione e conservazione dei documenti informatici* insieme con una serie di sei Allegati. In particolare, l'Allegato 2 *Formati di file e riversamento* racco-

³⁵³ Disponibile sul sito web della Library of Congress all'indirizzo <<https://www.loc.gov/preservation/resources/rfs>>.

³⁵⁴ Cfr. Harvard University Libraries, Library Digital Initiative, <hul.harvard.edu/ois/Idi>, attualmente disponibile sulla Wayback machine di Internet Archive.

³⁵⁵ Le *Linee guida sulla formazione, gestione e conservazione dei documenti informatici* sono state pubblicate sul sito dell'AgID il 9 settembre 2020; il Comunicato relativo all'adozione delle Linee guida è stato pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 259 del 19 ottobre 2020. Le Linee guida ed i relativi Allegati sono disponibili all'indirizzo <https://trasparenza.agid.gov.it/archivio19_regolamenti_0_5385.html>.

manda come formati idonei per la formazione e la conservazione dei documenti sonori tutti quei formati che sono interoperabili ed aperti, come il WAVE (con codifica PCM non compressa) e «tutti i formati “raw” senza ausilio di compressione»³⁵⁶. Nei casi in cui non si possa evitare l'uso di formati compressi, l'Allegato considera adottabile anche il formato FLAC. Non è, invece, considerato idoneo il formato AIFF in quanto legato al mondo proprietario Apple. Come si vede, la riflessione critica su questi temi deve ancora proseguire al fine di raggiungere risultati condivisi.

³⁵⁶ Cfr. Allegato 2 *Formati di file e riversamento* alle *Linee guida sulla formazione, gestione e conservazione dei documenti informatici*, cit., p. 92.

Conservazione e condizionamento dei supporti sonori

LEONARDO BORGIOLI – MARCO ERBETTI

Per la corretta conservazione di un bene culturale di qualsiasi tipologia, oltre che provvedere ad un adeguato condizionamento dell'oggetto, è fondamentale controllare i parametri ambientali del luogo in cui viene collocato.

Particolarmente, i beni archivistici sonori sono caratterizzati da un'intrinseca fragilità dovuta alle proprietà fisico-chimiche degli eterogenei materiali di cui sono costituiti; inoltre, il loro degrado causa la perdita dell'informazione in essi contenuta e ciò rende impossibile, se non il restauro materico, il ripristino funzionale.

Anche il normale uso per la fruizione del contenuto o la riproduzione, particolarmente se accompagnato da una manipolazione errata, può causare danni fisici al supporto.

È, pertanto, importante impedire o, quantomeno, rallentare il più possibile il loro naturale degrado usando per la loro archiviazione materiali adeguati per la conservazione a lungo termine e controllare che le condizioni ambientali siano compatibili con essa.

Le condizioni ottimali per la conservazione di un bene culturale sono indicate nella norma UNI I0829 del 1999 che fornisce linee guida per il rilevamento dei parametri ambientali e l'elaborazione dei dati raccolti. Tra i suoi contenuti troviamo tabelle che riportano, per ogni categoria di beni, i *range* di temperatura e umidità relativa che garantiscono la sicurezza degli oggetti e l'oscillazione massima giornaliera di questi parametri, nonché indicazioni quantitative sulle fonti di illuminazione. Nello specifico, possiamo soffermarci su due particolari tipologie contemplate nell'elenco della suddetta norma: i dischi fonografici e i nastri magnetici.

I dischi hanno un *range* ottimale di conservazione che va da 10 a 21°C di temperatura e da 40 a 55% di umidità relativa (RH), mentre per i nastri magnetici le condizioni ottimali sono da 5 a 15°C e RH da 40 a 60%. Per entrambe le categorie di beni è raccomandata un'escursione giornaliera di temperatura e umidità relativa prossima allo zero. Inoltre, questi tipi di oggetti non devono essere esposti a fonti dirette di illuminazione, sia essa naturale o artificiale. Ciò significa che l'ideale ambiente conservativo sarebbe quello con garanzia di temperatura e umidità relativa costanti e totalmente buio.

I principali fattori di degrado per questo tipo di beni sono valori di temperatura e umidità relativa fuori dall'intervallo di sicurezza, attività biologica di micro e macroorganismi, illuminazione diretta, presenza di agenti inquinanti nell'ambiente di conservazione.

Temperatura e umidità relativa sono i fattori più importanti in quanto influenzano direttamente o indirettamente tutti gli altri processi di degrado e sono strettamente correlate: al variare dell'una corrispondono variazioni dell'altra, pertanto anche se una delle due rimane all'interno di un intervallo accettabile, il suo fluttuare può portare l'altra ad uscire dalle condizioni di sicurezza. Per questo devono essere controllate continuamente e contemporaneamente.

In particolare non si devono verificare quelle condizioni di temperatura e umidità relativa (punto di rugiada), in cui si può raggiungere la saturazione con conseguente condensa del vapore in eccesso, fenomeno molto pericoloso perché può favorire la crescita di microrganismi e indurre il degrado chimico di ossidazione ed idrolisi. Infatti, i materiali organici sia naturali che artificiali contengono acqua, pertanto con l'aumentare dell'umidità relativa il materiale si espone ad un maggior degrado biologico dato dall'attacco di muffe, funghi e parassiti in generale.

Il variare della temperatura porta anche a cambiamenti di fase e variazioni di volume; pertanto, alcuni materiali risultano rigidi a basse temperature e morbidi a temperature più alte; inoltre, i cicli di

espansione e restringimento, possono creare stress fisici nei punti di contatto tra materiali diversi che, a causa delle loro proprietà anisotropiche, hanno differenti comportamenti lungo differenti direzioni. I beni archivistici sonori, caratterizzati da eterogeneità compositiva, sono pertanto assai predisposti a questo tipo di degrado fisico. Con l'aumentare della temperatura aumenta anche la velocità di reazione che comporta un maggior degrado chimico e biologico.

Un altro importante fattore di degrado può essere rappresentato da un'illuminazione non corretta in quanto la radiazione elettromagnetica induce processi foto-ossidativi e altera le caratteristiche meccaniche dell'oggetto. Inoltre, un'illuminazione diretta e troppo forte fa aumentare la temperatura, con tutto ciò che ne consegue.

I beni archivistici sonori, solitamente, non sono toccati da questo tipo di degrado in quanto solitamente conservati in contenitori riposti a loro volta in classificatori o armadi, tuttavia è opportuno ricordare che non devono essere esposti ad una fonte diretta di luce.

Anche un non corretto immagazzinamento può portare ad un rapido degrado del supporto, come in caso di un'aerazione non adeguata o in presenza di polvere e altri agenti inquinanti; è pertanto opportuno che i supporti siano conservati in contenitori realizzati con materiale inerte, privo di acidi e che garantiscano un'opportuna ventilazione, in modo da evitare il deposito di polvere e la rimozione dell'acidità che può formarsi con conseguenze talvolta pericolose non solo per il bene in oggetto ma anche per l'ambiente circostante.

Nel caso particolare delle pellicole in acetato di cellulosa, queste devono essere conservate a bassi valori di temperatura e umidità relativa, per la già citata problematica relativa al generarsi di processi di idrolisi: con il distacco dei gruppi acetile si ha la formazione di acido acetico che, oltre a rilasciare il caratteristico odore, contribuisce a causare ulteriore degrado mediante aumento dell'acidità.

È altresì importante prevedere periodiche sessioni di normale manutenzione e rimozione della polvere e di tutti quei materiali

estranei che possono compromettere l'integrità dei supporti.

I dischi fonografici sono generalmente realizzati in vinile, pertanto presentano tutte le peculiarità ed hanno il tipico degrado dei polimeri sintetici di questa classe: temperatura, umidità relativa, luce creano i problemi già descritti in precedenza, ma non è da sottovalutare il degrado indotto dai plastificanti, ossia quelle particolari sostanze che, nella fase di fabbricazione, vengono aggiunte alle materie prime per facilitare il processo di lavorazione. Ancora una volta per questa classe di sostanze possono verificarsi i suddetti fenomeni di idrolisi e ossidazione con conseguente rilascio di perossidi e acidi.

I nastri magnetici sono composti da particelle magnetiche, generalmente ossidi di Ferro o Cromo, disposti su una pellicola di supporto tramite un legante polimerico; questi materiali, oltre a manifestare le problematiche delle pellicole, subiscono il degrado per ossidazione e idrolisi del legante.

Un compact disk è composto da uno strato protettivo, uno strato riflettente di alluminio, un disco di policarbonato che contiene i dati. Il raggio laser legge lo strato di policarbonato, viene riflesso dallo strato di alluminio ed è rilevato dal lettore, che lo riproduce. L'Ozono e l'Ossigeno attivo provocano la rottura delle ripartizioni di alluminio sui CD. Quando l'alluminio in strato sottile si ossida non è più in grado di riflettere l'impulso laser che tenta di leggere il CD.

In base a quanto descritto, risulta evidente l'importanza di un'efficace azione di prevenzione: data la natura fragile di questo particolare tipo di beni archivistici, predisposti ad un veloce decadimento che, nella quasi totalità dei casi, rende impossibile un'opera di restauro, è necessario adottare tutte le possibili precauzioni nell'attività di consultazione e, soprattutto, tenere sempre sotto controllo le condizioni ambientali del luogo di conservazione.

Esperienze in Piemonte

Dentro e fuori l'archivio IStoRETo: percorsi di valorizzazione dei documenti sonori

BARBARA BERRUTI – ANDREA D'ARRIGO

Risultato per lo più di progetti di ricerca finalizzati alla restituzione di aspetti significativi della storia della prima metà del Novecento, i fondi sonori acquisiti nel corso del tempo dall'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea – IStoRETo constano principalmente di registrazioni di interviste a donne e uomini che hanno vissuto in prima persona le tragiche vicende di quel periodo.

Il corpus più antico è rappresentato dalle interviste realizzate, a partire dal 1967, da Claudio Dellavalle, Romolo Gobbi e Carla Gobetti nell'ambito di una ricerca sul movimento operaio torinese nella Resistenza. A incrementare immediatamente la nuova sezione d'archivio si aggiungono quelle registrate dalla professoressa Laura Perino Sette tra il 1971 e il 1972 su episodi della Resistenza nelle Valli di Lanzo e le testimonianze raccolte da Bianca Guidetti Serra che, trascritte, hanno costituito il contenuto del libro *Compagne. Testimonianze di partecipazione politica femminile*, uscito in due volumi da Einaudi nel 1977.

Sulla scia di quest'ultima esperienza, segnata dall'«esigenza di riannodare il femminismo delle giovani generazioni» alle storie di vita di alcune militanti antifasciste e operaie³⁵⁷, gli anni Ottanta conoscono la produzione quasi pionieristica di due rilevanti fondi: l'Archivio della deportazione piemontese (Adp), costituito da 219 interviste a sopravvissuti ai *Lager* nazisti registrate tra il 1982 e il

³⁵⁷ BIANCA GUIDETTI SERRA con SANTINA MOBIGLIA, *Bianca la rossa*, Einaudi, Torino 2009, p. 233.

1986³⁵⁸, e le testimonianze aggregate sotto il titolo di «Donne, guerra e memoria», frutto del lavoro sul campo di un gruppo di studiose impegnate nella ricerca «Storia e memoria femminile nella seconda guerra mondiale» tra il 1988 e il 1992³⁵⁹.

All'arricchimento costante dell'archivio, che annovera tra i vari nuclei anche le registrazioni su bobine magnetiche Philips del ciclo di lezioni organizzato nel 1960 da Franco Antonicelli e intitolato «Trent'anni di storia italiana (1915-1945)»³⁶⁰, per lungo tempo non corrisponde un'agevole modalità di accesso alla consultazione. I limiti gestionali, determinati prevalentemente da una carenza di strumenti per l'ascolto, trovano un superamento con l'adozione del sistema di descrizione archivistica Archos, applicativo *web* realizzato da Carlo Pischetta e Filippo Rocca nel 2006³⁶¹, che ha permesso all'ISTORETO di svolgere significative attività di valorizzazione dei documenti sonori nell'ultimo decennio.

I documenti in rete

Tra il 2000 e il 2001 l'Associazione nazionale ex deportati politici nei campi nazisti – ANED di Torino deposita all'ISTORETO le audiocassette registrate negli anni Ottanta, custodite fino a quel momento nella sede dell'ente in via della Consolata³⁶². Il

³⁵⁸ Una selezione antologica di queste interviste è stata pubblicata in *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, a cura di ANNA BRAVO e DANIELE JALLA, Franco Angeli, Milano, 1986.

³⁵⁹ Una breve sintesi delle tappe che hanno caratterizzato il lavoro di ricerca si trova in «Mezzosecolo», [annali 1990-1992], n. 9, pp. 455-456.

³⁶⁰ Le lezioni furono tenute da personaggi di spicco dell'antifascismo e della guerra di Liberazione e si svolsero a Torino tra aprile e giugno. Gli interventi furono pubblicati nel volume *Trent'anni di storia italiana (1915-1945): dall'antifascismo alla Resistenza. Lezioni con testimonianze presentate da Franco Antonicelli*, Einaudi, Torino, 1961.

³⁶¹ Cfr. ANDREA D'ARRIGO, *Dieci anni di Archos: dal Piemonte ai Balcani un'esperienza di «laboratorio archivistico» condiviso*, in «La Gazette des archives», a. 2018-I, n. 249, pp. 81-87.

³⁶² La raccolta delle interviste, realizzata dagli Istituti storici della Resistenza del Piemonte e dall'Università di Torino, era stata promossa dall'ANED con il finanziamento del Consiglio regionale del Piemonte.

versamento era stato concordato all'inizio degli anni Novanta per decisione di Bruno Vasari, allora presidente dell'associazione. Si avvia così, grazie a un finanziamento della Regione Piemonte, un intervento di salvaguardia del materiale versato, a serio rischio di deterioramento, caratterizzato dalla digitalizzazione dei supporti analogici. In un primo tempo sono prese in considerazione le 27 donne intervistate, le cui voci sono riversate su cd-rom audio. Nel frattempo una complessa ricerca bibliografica e documentale, grazie alla quale si giunge alla redazione di un articolato profilo biografico di tutte le testimoni, rende possibile la costituzione di un insieme omogeneo di materiali di corredo al fondo sul tema della deportazione femminile.

Nel 2007 l'inserimento in Archos dell'audio digitalizzato, riconvertito in formato utile alla fruizione in modalità *streaming*, e l'opera di indicizzazione dei contenuti in esso rilevati, avvenuta direttamente *on-line* tramite l'uso di specifiche parole-chiave configurate come strumenti di collegamento tra schede descrittive, modificano profondamente l'approccio alla consultazione. Sfruttando la dinamica relazione tra gli ambienti del sistema (gli inventari, la collezione degli oggetti digitali, il dizionario delle voci d'indice, le biografie), l'utente in remoto ha contemporaneamente la possibilità di ascoltare la testimonianza, leggerne la trascrizione o accedere a note bio-bibliografiche relative all'intervistata (nella figura di seguito ci si riferisce a Lidia Beccaria Rolfi, deportata nel campo di Ravensbrück).

Tra il 2008 e il 2010, grazie a un finanziamento della Compagnia di San Paolo, un analogo lavoro investe le testimonianze rilasciate dagli uomini, permettendo così l'elaborazione definitiva di una banca dati sulla deportazione piemontese (<http://intranet.istoreto.it/adp/default.asp>), strettamente connessa ad Archos e integrata da un glossario sul tema, una mappa che indica i *Lager* in cui sono transitati i testimoni dell'Adp, l'elenco dei trasporti individuati da Italo Tibaldi nel corso delle sue ricerche sui depor-

tati piemontesi.³⁶³ Proprio attraverso la numerazione di Tibaldi, tradotta in una parola-chiave dedicata, è possibile ricostruire quali testimoni dell'Adp condivisero il viaggio verso il *Lager*.

The screenshot shows the ArchoS website interface. At the top, the logo 'ArchoS' is displayed next to the title 'Archivi della Resistenza e del '900'. Below the logo, there is a navigation menu with options like 'Home', 'Metarchivi', 'Biografie', and 'Strumenti'. A search bar is visible with the text 'SONORO: Registrazione intervista a Lidia Roth Beccaria'. The main content area shows a breadcrumb trail: 'Posizione nella struttura d'archivio' > 'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti"' > 'Archivio della deportazione piemontese' > 'Beccaria in Roth Lidia' > 'Registrazione intervista a Lidia Roth Beccaria'. Below this, there is a section for document details: 'Codice documento: 000/00012/00/00/00019/000/0002', 'Titolo: Registrazione intervista a Lidia Roth Beccaria', and a descriptive paragraph: 'Descrittivo: Si tratta della registrazione dell'intervista avvenuta il 6 giugno del 1983 in casa della testimone. L'intervista ha una durata di 180 minuti e avviene in due momenti: nella mattinata e nel primo pomeriggio dopo la pausa del pranzo. La intervistano Federico Cenja e Brunello Mantelli. Trascrive Brunello Mantelli. Estremi cronologici: 06/06/1983; Nota archivistica: La registrazione originale si sviluppa su due cassette. Nota bibliografica: Consultazione: Non Accessibile. Disponibilità: presente in archivio. Diritti d'uso: Archivio Istituto'.

L'accesso all'ascolto delle registrazioni è regolato dal vaglio di una richiesta formale presentata dagli utenti interessati, ai quali viene assegnata una *password* a tempo. Da aprile 2010 a oggi sono oltre 250 gli utenti che hanno consultato il fondo. Nei dieci anni precedenti all'inserimento dei documenti in rete solo 15 persone avevano preso visione o ascoltato le testimonianze. Risulta particolarmente significativo non solo il numero di ricercatori stranieri, ma anche di parenti e familiari che ignoravano che il proprio congiunto avesse lasciato traccia audio e scritta della propria vicenda. Molti sono inoltre gli insegnanti che ricorrono alla banca dati per organizzare percorsi didattici sul tema della deportazione³⁶⁴.

³⁶³ Cfr. ITALO TIBALDI, *Compagni di viaggio. Dall'Italia ai Lager nazisti i "trasporti" dei deportati 1943-1945*, prefazione di DANIELE JALLA, Consiglio regionale del Piemonte, Aned, Franco Angeli, Milano, 1994.

³⁶⁴ La banca dati della deportazione piemontese è a cura di Barbara Berruti, Bruno Maida, Lucio Monaco, che hanno lavorato in collaborazione con Carlo Pischedda, Cristian Pecchenino, Susanna Braccia, Serena Manfredi, Silvia Inaudi, Andrea D'Arrigo.

Censimenti, convegni e buone pratiche

L'interesse pluriennale verso le fonti sonore ha indotto l'ISTORETO a promuovere nel 2016 un censimento degli archivi sonori in Piemonte, in stretta collaborazione con la Soprintendenza archivistica e bibliografica del Piemonte e della Valle d'Aosta. L'iniziativa si pone indubbiamente in continuità con esperienze precedenti, tra cui il primo censimento relativo al territorio piemontese realizzato in preparazione di un seminario sul tema degli archivi sonori, tenutosi a Vercelli nel gennaio del 1993³⁶⁵. L'obiettivo finale – i lavori si sono conclusi nel 2018 – era quello di aggiornare le informazioni raccolte in passato, con particolare attenzione alla rilevazione di tempi e modalità di acquisizione, dell'attuale stato di conservazione e dei livelli di fruizione, in modo da poter ricostruire un quadro complessivo per la valutazione di interventi di tutela e di valorizzazione del materiale censito e di sensibilizzazione dei soggetti conservatori.

Con il sostegno della Regione Piemonte e, in una prima fase, della Compagnia di San Paolo, si è scelto di censire materiale non edito, prodotto sia a fini di ricerca scientifica sia per scopi meramente pratici, e di coinvolgere i più diversi ambiti: oltre a quelli umanistici (storia orale, scienze linguistiche, antropologiche, etnomusicologiche ecc.), anche quelli tecnico-scientifici e naturalistici, quali ad esempio la bio-acustica, l'ingegneria del suono, lo studio del paesaggio sonoro. La scheda di rilevazione, elaborata sia prendendo spunto dalle domande presenti nel questionario degli anni Novanta sia considerando le più recenti innovazioni tecnologiche nella produzione audio, è stata pertanto inviata non solo a singoli

³⁶⁵ I risultati della campagna di rilevazione a cura di Franco Castelli e Alberto Lovatto, elaborati sulla base di 92 risposte, furono pubblicati nel volume *Archivi sonori: atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999.

ricercatori ed enti di ricerca, ma anche a comuni e uffici statali, a biblioteche, musei, aziende imprenditoriali, radio e televisioni, istituti religiosi. I destinatari sono stati suddivisi per aree territoriali: in una prima fase (con la collaborazione dell'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nel Biellese, nel Vercellese e in Valsesia) il censimento ha coinvolto Torino, Biella e Vercelli e le rispettive province; in un secondo momento sono stati presi in considerazione i territori del Cuneese, dell'Alessandrino, dell'Astigiano, del Novarese e del Verbano Cusio Ossola.

In alcune circostanze gli invii, oltre 1.800, sono stati preceduti da contatti diretti con i potenziali detentori di documenti sonori. I risultati del censimento sono stati presentati da Elisa Salvalaggio durante il convegno «*Recordare i suoni*», organizzato dall'ISTORETO e tenutosi a Torino il 26 ottobre 2018 presso il Polo del '900³⁶⁶. In precedenza i contenuti del progetto erano stati illustrati in occasione del seminario nazionale «Patrimoni sonori italiani negli archivi, nelle fonoteche, nelle mappe», organizzato da FKL (Forum Klanglandschaft – Forum per il paesaggio sonoro), nell'aprile 2017, e al Salone internazionale del libro di Torino nel maggio 2018.

La restituzione di un centinaio di questionari compilati, provenienti da tutte le province piemontesi e dai più diversi ambiti di attività, determina positivamente il bilancio dell'iniziativa, sulla scia della quale si inserisce l'importante accordo siglato tra l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi – ICBSA e l'Ufficio nazionale CEI per i Beni culturali ecclesiastici, per un censimento a livello nazionale dei beni sonori e audiovisivi ecclesiastici.

La maggior parte delle risposte – oltre il 60% – è stata fornita da istituzioni culturali e associazioni, negli archivi delle quali

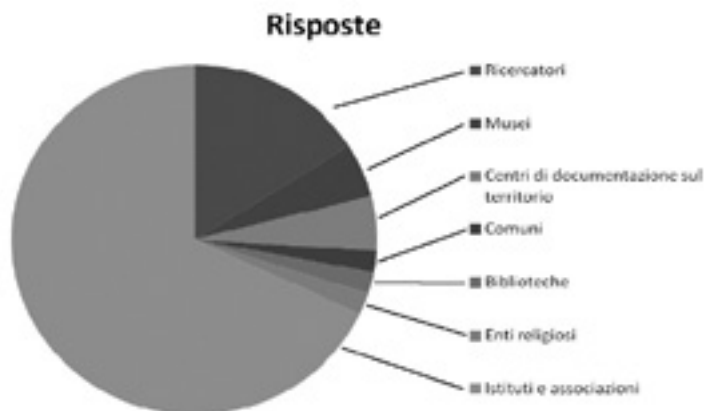
³⁶⁶ Cfr. il resoconto di Piero Cavallari e la relazione di Elisa Salvalaggio sul sito dell'Associazione italiana di storia orale (Aiso): <http://aisoitalia.org/il-convegno-recordare-i-suoni-a-torino-un-resoconto-di-piero-cavallari-e-la-relazione-di-elisa-salvalaggio/>.

risulta rilevante la presenza di unità sonore sia su supporti analogici, sia in digitale. La disponibilità di registrazioni su *files* o su cd e dvd audio – riscontrata diffusamente in questi enti – non sembra soltanto rispondere a finalità di natura conservativa o a esigenze di maggiore fruibilità del patrimonio, che hanno certamente indotto un progressivo incremento dei riversamenti di formato, ma riflette anche l'ormai consolidato ricorso alle più recenti modalità di acquisizione delle fonti sonore. È quanto si osserva – per fare qualche esempio in grado di attestare altresì la varietà delle provenienze – nel patrimonio sonoro originale appartenente all'Archivio delle Donne in Piemonte (ArDP), che risulta per 2/3 in digitale, oppure presso la Fondazione Scuola di alto perfezionamento musicale di Saluzzo, che conserva la parte più cospicua delle registrazioni su *files*, o ancora facendo riferimento a quello dell'Arpa Piemonte, acquisito tra il 2010 e il 2012 con un registratore digitale Zoom mod. H4n.

L'elenco degli enti conservatori censiti, più ampio rispetto a quello prodotto dall'indagine effettuata negli anni Novanta, rivela senza dubbio un panorama composito ed estremamente ricco, seppure caratterizzato da significative assenze: inaspettatamente non è pervenuta alcuna risposta positiva dagli enti radiofonici e televisivi contattati (nel censimento precedente figurava invece Radio Gold Valenza). Nell'insieme, un posto tutt'altro che marginale è occupato da alcuni centri di documentazione legati a specifici contesti territoriali (dal Biellese alla Val Varaita), delle cui storie e tradizioni si fanno depositari attraverso la costituzione o il recupero di raccolte sonore, per un ammontare di circa 4.000-4.500 ore di registrazione rilevate. In tale contesto spicca il Centro Etnologico Canavesano di Bajo Dora (Borgofranco d'Ivrea) che, al momento della restituzione del questionario (giugno 2017), era in possesso di quasi 2.700 ore di registrazione.

Di notevole interesse risultano anche i materiali sonori – ancorché esigui – di alcune, particolarissime, realtà museali come l'Eco-

museo delle Guide Alpine «Antonio Castagneri» di Balme (valli di Lanzo) o il Museo etnografico «C'era una volta» di Alessandria (più conosciuto come Museo della Gambarina), che rimandano ad aspetti poco noti o dimenticati della cultura materiale locale. Nella scheda relativa all'ente alessandrino è inoltre emblematico trovare la segnalazione di due registratori a valvole Geloso (mod. 268 e mod. 257) tra le apparecchiature possedute.



Il 16% delle risposte ricevute appartiene infine alla categoria dei singoli ricercatori: un dato sensibilmente inferiore rispetto a quanto rilevato nel precedente censimento³⁶⁷, che riesce tuttavia a restituire una gamma pressoché completa dei più diffusi filoni di ricerca affrontati nell'ambito della storia orale.

Nel 2019 l'ISTORETO conferma ulteriormente il proprio impegno nell'attivazione di percorsi di valorizzazione dei documenti sonori, promuovendo il convegno «Fonti orali in Italia. Archivi e

³⁶⁷ In quell'occasione erano stati quarantacinque i ricercatori che avevano compilato il questionario, pari a quasi il 50% del totale.

ri-generazioni» – svoltosi a Torino il 25 e il 26 ottobre in prossimità del World Day for Audiovisual Heritage dell'UNESCO –³⁶⁸ e partecipando al tavolo di lavoro avviato per la realizzazione di un *Vademecum* nazionale per il trattamento delle fonti orali, presentato poi al pubblico il 27 ottobre 2020³⁶⁹.

Nell'ambito delle attività seguite figura infine l'opera di coordinamento – svolta insieme all'Istituto nazionale Ferruccio Parri di Milano, all'Associazione italiana di storia orale e alla Fondazione ISEC di Sesto San Giovanni – relativa al censimento degli archivi sonori e audiovisivi presenti all'interno della rete nazionale degli Istituti storici della Resistenza, dettata dall'esigenza di conoscere in modo più approfondito – per una valorizzazione più efficace – l'entità e gli aspetti gestionali di uno dei più rilevanti patrimoni nel panorama archivistico italiano.

³⁶⁸ Sull'evento si rimanda all'articolo di Diego Robotti in www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/in-italia/78I-fonti-orali-in-italia-archivi-e-ri-generazioni.

³⁶⁹ Cfr. www.aisoitalia.org/vademecum-per-il-trattamento-delle-fonti-orali/.

I beni sonori al Polo del '900

MARCELLA FILIPPA³⁷⁰

Nell'aprile del 2016 è stato inaugurato a Torino il *Polo del '900*, un innovativo centro culturale, inedito in Italia per le sue caratteristiche, e tra i pochi in Europa, che ospita nei due Palazzi juvariani dei Quartieri militari diciannove istituti culturali e associazioni, tra le più rappresentative e importanti nel panorama culturale del capoluogo piemontese³⁷¹. Un luogo capace di valorizzare la memoria e la storia del Novecento, attraverso il suo consistente e significativo patrimonio, e guardare all'oggi con spirito critico, e tra i cui scopi si propone di formare i cittadini di domani attraverso l'accessibilità e la condivisione democratica del sapere. Una grande biblioteca che ospita oltre 300.000 monografie, un archivio consultabile che raccoglie, conserva e propone un patrimonio straordinario composto da 53.000 audiovisivi, 130.000 fotografie, 21.000 manifesti, 900 fondi archivistici, 650 mq di depositi, ovvero 5.000 metri lineari di documenti, in crescita costante, che presto non potrà più essere ospitato in questi spazi, e dovrà quindi trovare un adeguato luogo di deposito, che potrebbe essere condiviso con altri archivi e istituti culturali della nostra città, e costituire in tal modo un patrimonio significativo tra i più importanti a livello nazionale e internazionale, che ha come focus il secolo da poco concluso.

Uno breve sguardo al passato. Oltre venti anni fa veniva realizzato un primo censimento dei beni sonori nella nostra regione che fotografava caratteristiche, dimensioni dei patrimoni depositati in

³⁷⁰ Il contributo è stato trasmesso dall'autrice nel 2018.

³⁷¹ www.polodel900.it.

archivi pubblici, in istituti culturali e in altri ancora, alquanto significativi, presso privati e singoli ricercatori. Il seminario tenutosi a Vercelli nel gennaio 1993³⁷² al quale molti di noi parteciparono, rappresentava con dovizia di particolari e approfondimenti tematici, la situazione a partire dai grandi fondi, e soprattutto da coloro che avevano nel nostro paese contribuito alla nascita della storia orale, partecipando al dibattito costitutivo sin dai suoi esordi. Certamente allora come oggi la nostra regione e la nostra città rappresentava e rappresenta tuttora uno dei centri propulsori di dibattito, raccolta e conservazione di tale patrimonio. A tal proposito la bibliografia di riferimento è rilevante, corposa, complessa e fonte di ispirazione ancor oggi per le giovani generazioni di ricercatori e studiosi italiani e non solo. Un punto di riferimento riconosciuto e richiamato negli incontri internazionali a cui siamo chiamati a partecipare. Il patrimonio depositato al Polo del '900, costituito dalle singole raccolte degli istituti e ad essi e solo ad essi afferenti, ma consultabili in buona parte attraverso la biblioteca e l'archivio centralizzato del Polo stesso, rappresenta uno spaccato significativo delle tematiche via via consolidatesi nel tempo, e caratteristiche della *mission* costitutiva dei singoli istituti conservatori, promotori di ricerche e campagne di raccolta più o meno sistematiche condotte lungo decenni.

Un censimento dei patrimoni sonori è stato realizzato, sostenuto dall'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte e dalla Compagnia di San Paolo, in collaborazione con la Soprintendenza archivistica e bibliografica del Piemonte della Valle d'Aosta, affidato all'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea «Giorgio Agosti» di Torino, con l'obiettivo

³⁷² *Archivi sonori del Piemonte. Archiviazione, gestione ed uso di documenti sonori in quarant'anni di audio registrazioni*, edito in *Archivi sonori. Atti del seminario di Vercelli (22 gennaio 1993)*, Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999.

di aggiornare e ampliare, rispetto alle precedenti caratteristiche e categorie, quello a cui si è testé accennato. Non entrerò quindi nel merito di singoli patrimoni, ma proverò a delineare sinteticamente alcune linee di fondo e problematiche ad esse attinenti. I risultati del censimento stesso sono stati presentati a fine 2018 anche relativamente al patrimonio afferente al Polo del '900.

Molti degli istituti residenti oggi al Polo³⁷³ sono segnati, sin dagli esordi, da una specificità che ha caratterizzato i temi e il metodo di raccolta delle fonti orali nel nostro paese. Una storia cosiddetta dal basso, che a partire dagli anni Settanta, veniva portata avanti principalmente al di fuori dall'accademia e da ricercatori che coniugavano spesso la militanza politica di base alla ricerca. I temi erano quindi fortemente segnati da quell'imprinting: raccolte di storie di vita di coloro che non avevano avuto voce: contadini, operai, donne in primo luogo, militanti politici e sindacali di base, seguiti da coloro che avevano partecipato ai grandi eventi della storia del Novecento, dalla guerra alla Resistenza, all'esperienza traumatica dell'internamento ai movimenti migratori, dalle lotte sociali e sindacali per affermare nuovi e vecchi diritti.

Mi permetto di fare alcuni esempi, assolutamente esemplificativi e non esaustivi, per meglio definire i contenuti patrimoniali e tematici.

L'Istituto di Studi storici Gaetano Salvemini ad esempio possiede tra i suoi fondi sonori, un interessante *corpus* di testimonianze di donne imprenditrici e professioniste piemontesi, raccolte nei primi anni Duemila, e solo in parte conferite in una pubblicazione su tali temi³⁷⁴, segno dell'apertura a temi che in quegli anni apparivano nuovi alla ricerca e alla storia orale nel nostro paese.

³⁷³ L'elenco completo degli istituti si trova sul citato sito del Polo del '900.

³⁷⁴ Cfr. *L'imprenditoria femminile in Italia. Il caso emblematico del Piemonte*, a cura di ADRIANA CASTAGNOLI, Franco Angeli, Milano, 2007; alcune di queste testimonianze sono riprese e altre ex novo citate su una storia al femminile nella nostra città, in Marcella Filippa, *Donne a Torino nel Novecento. Un secolo di storie*, Edizioni del Capricorno, Torino, 2017.

La Fondazione istituto piemontese Antonio Gramsci, oltre al patrimonio legato alla storia del Partito comunista torinese, dei suoi militanti e dirigenti, conserva un notevole *corpus* di testimonianze orali raccolte negli anni da Giorgina Arian Levi, attiva raccoglitrice a sapiente saggista, a personaggi della vita politica e sindacale torinese, ma anche a testimoni del Novecento, relativamente al tempo libero e alla storia dell'associazionismo laico, impegnati nell'attività politica e culturale della città.

La Fondazione Vera Nocentini conserva tra l'altro, e ha recentemente implementato in maniera significativa, oltre settanta testimonianze relative agli anni del cosiddetto terrorismo, realizzate solo in parte con video interviste, anche per il costo non sempre sostenibile dall'istituto, a testimoni del tempo, in particolare sindacalisti e sindacaliste che nelle fabbriche proposero la loro visione di partecipazione democratica e dal basso, per contrastare e combattere quella della violenza terroristica che aveva segnato la storia di alcune importanti fabbriche torinesi. Per quanto riguarda coloro che parteciparono a azioni violente e di terrorismo, il *corpus* di memorie raccolte in carcere da esponenti di Prima Linea e delle Brigate Rosse nei primi anni Ottanta, in seminari coordinati tra l'altro da Luisa Passerini, sono depositate sotto vincolo, previa richiesta di consultazione e verifica della tipologia di utilizzo, per la delicatezza dei temi trattati, presso l'archivio dell'istituto, trascritte nella loro totalità, accanto a corrispondenza inedita che talvolta venne attivata tra di loro e i ricercatori che seguivano quel progetto. Tali *corpus* costituiscono pertanto uno sguardo a 360 gradi su quegli anni, anticipando il dibattito, fortemente innovativo e di grande impatto etico, della cosiddetta giustizia riparativa, che ha messo in discussione anche l'uso delle parole per dire quei tragici eventi³⁷⁵,

³⁷⁵ Cfr. GUIDO BERTAGNA, ALFONCO CERETTI, CLAUDIA MAZZUCATO, *Il libro dell'incontro. Vittime e responsabili della lotta armata a confronto*, Milano, il Saggiatore, 2015; mi permetto inoltre di rimandare a MARCELLA FILIPPA, *Per una storia del terrorismo: fonti e memorie negli*

e nominare i protagonisti di quel tempo doloroso, ancora carico di ferite, superando ad esempio la dicotomia vittima/carnefice o vittima/terrorista. I fondi citati sono tra l'altro tra i più consultati non solo da studiosi italiani, ma anche da ricercatori europei e non solo che negli anni hanno lavorato e approfondito tali temi, in un'ottica di comparazione.

Il Centro studi Piero Gobetti conserva invece documentazione sonora registrata sin dai primi anni Sessanta, anni della sua fondazione, riferita certo allo svolgimento della propria attività, per la loro significatività, come quasi tutti gli istituti afferenti al Polo, ma anche depositario di fondi personali di eminenti figure di intellettuali del capoluogo torinese, come Bianca Guidetti Serra e Norberto Bobbio.

Il Centro Internazionale di studi Primo Levi conserva documentazione relativa allo scrittore torinese, con l'archivio audiovisivo della famiglia Levi donato al Centro nel 2012, e materiali riferiti agli eventi nazionali e internazionali che negli anni si sono realizzati, conferenze, trasmissioni radiofoniche e televisive, spettacoli teatrali, per citare alcuni esempi.

E qui evidenziamo il secondo *corpus* consistente e caratteristico di molti istituti: le registrazioni di incontri, convegni, manifestazioni, seminari sui temi che hanno segnato la vita dell'istituto stesso nel tempo. Un caso a sé è costituito dalla consistente documentazione depositata presso l'archivio audiovisivo e filmico dell'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, che raccoglie film, documentari, produzioni realizzate nel tempo a partire dal proprio archivio. È il caso del recente film di Rossella Schillaci, *Libere* (Italia, 2017, 76'), uscito in occasione del 25 aprile del 2018, che utilizza materiale d'archivio prevalentemente inedito, per affrontare il tema della Resistenza al femminile con lo sguardo privilegiato sui percorsi di emancipazione delle donne negli anni di guerra.

Negli anni poi alcuni degli istituti hanno realizzato interviste non più solo orali, ma accompagnate da riprese video, il cui maggior costo ha reso necessario uno specifico sostegno finanziario e che hanno contribuito a realizzare diversi prodotti, non più solo pubblicazioni e saggi, ma video, documentari financo film. Tra i tanti segnalo *Radio Singer*, realizzato dalla Fondazione Nocentini e da Deriva Film nel 2009, vincitore del Premio Ucca come migliore docufilm italiano al 27.mo Torino Film Festival, uno dei più importanti appuntamenti internazionali degli ultimi decenni. Una scommessa vinta: un istituto culturale promuoveva, tra i primi nella nostra città, la realizzazione di un documentario a partire dalla propria documentazione e dal proprio archivio, acquisendo nel contempo nuova e inedita documentazione, che avrebbe poi costituito nuovi progetti storici e culturali. La motivazione del premio credo dia conto di un progetto realizzato con l'intento di raccontare la storia attraverso le testimonianze orali e filmiche. Il premio è stato assegnato «per aver brillantemente restituito, con un sapiente lavoro di montaggio di materiale di repertorio e nuove immagini, una importante pagina della nostra storia, di un'epoca così lontana e così vicina, di particolare fermento sociale culturale». Un esempio che potrebbe essere reiterato dagli istituti del Polo, a partire da quelli che ho definito in più occasioni "giacimenti preziosi", e in taluni casi più di altri "in viaggio" per far conoscere non solo la nostra città ma il nostro paese tutto all'estero. In effetti devo dire che ad esempio il documentario citato ha partecipato a presentazioni, proiezioni, convegni, iniziative europee e non solo, financo in università brasiliane, permettendo di far conoscere una storia, quella degli anni Settanta, particolarmente complessa e drammatica, ma anche fonte di nuove e inedite esperienze culturali e artistiche che negli anni sono state confrontate in diversi contesti culturali e accademici. Ovviamente il problema della lingua è stato superato in quanto presentava i sottotitoli in inglese e poteva essere compreso

più o meno universalmente. La restituzione inoltre poteva essere più facilmente fruibile in quanto esso coniugava l'utilizzo di fonti edite e inedite a una storia di finzione, che faceva in un certo qual senso da collante narrativo all'intera storia presentata.

Qui si innesta l'importante riflessione che negli anni ho condotto in più circostanze, sull'importanza fondamentale di quella che ho definito la memoria dei volti nella ricostruzione storica. Le testimonianze raccolte negli ultimi anni hanno facilitato tale attenzione alla ricostruzione, in quanto ritengo sia sempre più indispensabile affiancare alla voce e al ricordo riproposto come elaborazione del passato alla luce dell'oggi – perché questo è sostanzialmente il valore di una testimonianza orale – un volto preciso, i tratti, i lineamenti, lo sguardo, che restano accanto alla voce a testimonianza di un percorso, di una storia di vita, di un essere e di un agire nella storia, in un costante rapporto tra storia pubblica e privata.

Certamente il Polo del '900 dovrà a breve, dopo il suo sostanziale assestamento e la sua definizione più precisa di compiti e ruoli, investire in nuovi progetti di implementazione del proprio patrimonio sonoro e video, rivolgendosi a nuovi soggetti, i giovani e gli immigrati fra tutti, per documentare i cambiamenti e le nuove modalità di narrazione, così come dovrà valorizzare il patrimonio consistente rimasto, per mancanza di fondi e risorse, sostanzialmente dormiente nei depositi. Un patrimonio che deve essere sempre più vivo e proposto nelle tante forme di restituzione, accessibili a un pubblico non di specialisti, ma alla cittadinanza tutta. Il gioco di squadra, la capacità di far rete e sinergia, la capacità di valorizzare le tante competenze e sensibilità interne agli istituti stessi, può permettere di accreditarsi a progetti su scala nazionale ed internazionale, anche frutto di relazioni e reti che negli anni molti degli istituti presenti hanno saputo pazientemente costruire.

Le sei proposte per il nuovo millennio, che abbozzò Italo Calvino in maniera straordinariamente lungimirante nelle *Lezioni america-*

ne che avrebbe dovuto tenere ad Harvard nel 1984, sembrano essere per noi un monito e un esempio da percorrere nel nostro progetto articolato e prossimo futuro, un progetto che deve contenere: *leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità*, insieme alla capacità di *saper cominciare e finire*. Con la consapevolezza che le storie che si conservano nella memoria collettiva, richiamandoci ancora una volta a Calvino, «costituiscono anche un universo di casi singolari, di destini possibili con tutte le loro specificazioni».

Inspirandosi al saggio famoso di Walter Benjamin, *Il narratore*³⁷⁶, fondamentale nella nostra formazione di storici e ricercatori, lo scrittore affermava che attraverso le storie noi possiamo – io aggiungerei ieri come oggi – ritrovare il senso della vita. «È qualcosa che noi possiamo cogliere soltanto nelle vite degli altri che, per essere oggetto di narrazione, ci si presentano come compiute, sigillate dalla morte. Il racconto (...) parla della vita e nutre il nostro desiderio di vita, ma proprio perché questa vita contiene implicita la presenza della morte, cioè ha per sfondo l'eternità»³⁷⁷.

In conclusione, quello che più volte ho definito costituire un prezioso giacimento, caratterizzato da specificità e unicità, dobbiamo saper farlo fruttare, con originalità; le competenze non mancano, dobbiamo saper disseppellire talvolta il patrimonio rimasto silente per troppo tempo, farlo parlare attraverso linguaggi differenti e originali, in un'ottica multidisciplinare, sapendo trarre dagli insegnamenti e dai dibattiti degli esordi, lezioni e insegnamenti e modelli teorici, rivisitandoli e riformulandoli alla luce dell'oggi. Farci promotori di iniziative di confronto anche a livello nazionale, intercettando i luoghi e le competenze che negli anni si sono accumulate. Riconoscendo che abbiamo bisogno, oggi più che mai, di narrazioni per fare storia, di costruire storie europee e rifondative

³⁷⁶ Cfr. in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1981.

³⁷⁷ ITALO CALVINO. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano, 1993, p. 145.

che possano dialogare fra loro, secondo le recenti suggestioni di Ágnes Heller, che auspica la necessità di fare e costruire storie per rafforzare le nostre identità e il progetto europeo³⁷⁸, oggi troppo debole e fortemente messo in crisi dagli sviluppi relativi soprattutto ai nuovi processi migratori nel nostro continente. Giacimenti, che come affermavo all'inizio, possono essere in viaggio e viaggiare con le storie che sapremo raccogliere.

³⁷⁸ ÁGNES HELLER, *L'Europa e la responsabilità verso l'intero pianeta*, in «Vita e pensiero», n. 2, 2016.

IL CREO

(ex CREL – Centro regionale etnografico linguistico)

FLAVIO GIACCHERO – EMILIO JONA

Il Centro regionale etnografico linguistico – CREL nasce nel 1992 a Torino per iniziativa di Emilio Jona, Franco Lucà e Michele Luciano Straniero. Il Centro viene costituito con atto pubblico, come ente con personalità giuridica privata riconosciuto dalla Regione Piemonte, e si pone come scopo l'obiettivo di acquisire, tutelare e divulgare il patrimonio di materiali appartenenti alla tradizione popolare regionale, italiana e internazionale. In origine la struttura era formata dal presidente Franco Lucà; un consiglio direttivo di tre membri, Emilio Jona, Franco Lucà e Michele Straniero; un comitato scientifico di nove studiosi, Angelo Agazzani, Fausto Amodei, Gian Luigi Beccaria, Cesare Bermanni, Franco Castelli, Emilio Jona, Adriana Lai, Renato Monteleone, Michele Straniero. Il Centro ha avuto sede presso l'ampio complesso della *Maison Musique* a Rivoli, sino alla chiusura della sua attività nel 2015.

Le sue principali attività sono state la digitalizzazione e schedatura di documenti sonori, la schedatura dei fondi cartacei, la raccolta e catalogazione di una biblioteca, una emeroteca e una discoteca e relativa possibilità di fruizione pubblica. Le schedature dei fondi cartacei sono state affidate a tre archiviste, Marinella Bianco, Rosanna Cosentino e Teresa Torricini mentre la digitalizzazione e la schedatura di libri, riviste e dischi era affidata a volontari o ragazzi durante il servizio civile. Dal 2003 vi subentrò Flavio Giacchero, inizialmente come tirocinante dell'Università degli Studi di Torino per il corso di laurea in etnomusicologia, in seguito assunto con un contratto a tempo indeterminato, che si occupò di organizzare,

analizzare e schedare i fondi sonori in modo sistematico e con metodologie scientifiche supportato dal tecnico per la digitalizzazione Andrea Di Gennaro. Entrambi hanno lavorato al CREL fino al 2013, anno in cui è cessata l'attività del Centro per mancanza di fondi.

Gli archivi CREL sono, per importanza documentaria ed entità, tra i maggiori in Italia. Si tratta di documenti di carattere etnomusicologico, musicologico, antropologico, politico, storico e sociale, costituiti per la parte più consistente da fondi sonori, frutto di ricerche sul campo, dei quali sono state realizzate le digitalizzazioni in formato audio su CD e le relative schedature dettagliate. Il passaggio degli audio su hard disk è stato realizzato in buona parte e si è interrotto con la cessazione dell'attività del Centro. Per quanto riguarda i depositi cartacei i più consistenti e sistematici sono quelli comuni di Emilio Jona e Sergio Liberovici, di Michele Straniero e Sergio Liberovici nella sua qualità di musicista.

Fondo Emilio Jona – Sergio Liberovici

Il fondo rappresenta la vasta ricerca sul campo in Italia e all'estero frutto del lungo sodalizio culturale dei due ricercatori, ha carattere etnografico, etnomusicologico, antropologico, storico, socio-politico, linguistico ed è stata realizzata tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, si tratta di uno dei maggiori fondi sonori del genere in Italia e comprende alcune delle prime campagne di ricerca italiane sul campo.

Molto è stato registrato in Piemonte e Toscana, ma campagne di ricerca sono state effettuate in quasi tutte le regioni italiane, nonché in Spagna, Francia, Svizzera, Tunisia, Algeria, Senegal, Kenya, Nepal.

L'entità del fondo è di circa 600 nastri, per un totale di oltre 480 ore di registrazione digitalizzate in 607 CD audio, mentre il fondo cartaceo consta di 583 unità archivistiche, con estremi cronologici dal 1953 al 1991, suddivise in 45 faldoni. Particolare

importanza rivestono per la loro eccezionalità le registrazioni sul campo di canti della rivoluzione algerina effettuati in Tunisia e Algeria nel 1960 e di canti antifranchisti in Spagna nel 1961, da cui sono stati tratti dischi e libri.

In estrema sintesi le registrazioni riguardano: il canto di monda, il canto della tradizione popolare contadina e urbana, il canto politico-sociale nelle sue varie componenti: socialista, anarchiche, di protesta, sulle guerre dal Risorgimento alla Grande Guerra, sino a quelle fascista e della Resistenza, e poi la cultura operaia, il movimento studentesco e le manifestazioni e le proteste di piazza nel secondo dopo guerra, nonché spettacoli teatrali (realizzati dagli stessi ricercatori con l'utilizzo di materiali di ricerca e testimonianze dirette); registrazioni di musica di tradizione popolare (contadina e urbana); carnevali alpini; sacre rappresentazioni; paesaggi sonori, documenti storici vari.

L'archivio sonoro comprende inoltre il fondo *Cantacronache*; copia di alcune registrazioni di Ernesto de Martino, tra cui le lamentazioni funebri lucane; il fondo Antonio Ayala (1901-1963), costituito da rare e importanti registrazioni sul campo nella Sicilia degli anni Cinquanta, riguardanti canti e musiche di tradizione orale religiosa (compresi i canti della Passione); il fondo Pier Paolo Sancin e Claudio Noliani sul canto tradizionale friulano, registrato tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. Comprende inoltre le ricerche sul campo che Liberovici, a volte accompagnato da Jona, ha realizzato per la RAI e il Centro nazionale di studi di musica popolare – CNSMP, oggi Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. Esse sono la Raccolta 028 in Valle d'Aosta nel 1956, la Raccolta 100 nel Monferrato astigiano e alessandrino nel 1966; la Raccolta III nel biellese e canavese del 1967, la Raccolta 113 in Valle Grana (CN) nel 1967, sempre nel 1967 la Raccolta 114 sull'Altopiano di Asiago e la 115 di nuovo in Piemonte e la Raccolta 117 in Polesine nel 1968.

Nella introduzione storica di descrizione dell'archivio, nel 2001 Emilio Jona scriveva:

«Sergio e io avevamo pochi anni di differenza (3 per l'esattezza) e ci conoscevamo, fin da bambini, negli anni '40, perché, cacciati entrambi dalle scuole fasciste del Regno, frequentavamo a Torino la stessa scuola privata ebraica; ci ritrovammo poi, casualmente, molti anni dopo nel 1958, quando insieme ad altri amici (Fausto Amodei, Michele L. Straniero, Giorgio De Maria, a cui si aggiunsero Italo Calvino e Franco Fortini), scendemmo in guerra contro la canzone di Sanremo e creammo con Cantacronache, una canzone non gastronomica, che si proponeva di "evadere dall'evasione". Essa ebbe un certo successo e una qualche importanza nel nostro paese per la nascita di una nuova canzone, quella dei cantautori. (...) Da quell'impegno nacque il nostro sodalizio culturale di cui questo archivio reca la traccia. Infatti ciò che ci interessò e ci colpì in quegli anni, scrivendo canzoni e cantandole in giro per l'Italia in circoli, associazioni culturali, *meetings* politici, feste popolari della sinistra, fu la restituzione, da parte del pubblico operaio e contadino a cui ci rivolgevamo, di altre canzoni che emergevano dalla memoria, sollecitate dalle nostre e in loro risposta. Imparammo così a frequentare e a conoscere un mondo, quello dell'oralità popolare poco seguito dai colti, in questa sua parte così intrisa di vissuto, così poco evasiva e così legata alla storia politica e sociale delle classi subalterne nel momento in cui esse, sul finire dell'800, avevano cominciato a prendere coscienza di sé e a battersi per una maggiore giustizia sociale e un'effettiva uguaglianza. Cominciammo allora a studiare quel mondo, a collaborare alla sua emersione, a rimmetterlo in circolazione in quelli che erano i suoi valori espressivi, lingua, dialetti, storie. Ciò avvenne su due versanti quello del suo studio antropologico-letterario, storico-sociologico e musicale, traducendo, tramite il registratore, l'oralità in scrittura e nella sua lettura critica e quello della riappropriazione di quell'espressività popolare facendola diventare una sorta di contemplazione e di autorappresentazione drammaturgica e spettacolare. (...). Da qui sono nati saggi, libri, dischi non solo sul canto popolare sociale italiano, ma anche su canti di altri paesi del mondo (la Spagna, l'Algeria, Cuba, l'Angola) nonché testi radiofonici (su Giacomo

Matteotti e Gaetano Bresci) e testi teatrali, alcuni dei quali ebbero una certa fortuna negli anni '70 e molte rappresentazioni qua e là per il paese. Cito quelli più importanti *Il 29 luglio del 1900*, che è un testo su Gaetano Bresci e la storia del regicidio (da lui commesso) di Umberto I, attraverso un *puzzle* di documenti e interviste, ci fa scoprire e raccontare una storia diversa di quegli eventi, più veritiera di quella ufficiale; *Per uso di memoria*, che è un'azione drammaturgica e un percorso sulla Resistenza in Toscana, non agiografico, che anticipava per certi versi la pavoniana ricerca sulla moralità della Resistenza; *L'ingiustizia assoluta*, che è un cammino attraverso la condizione operaia torinese, tra i grandi scioperi dell'autunno caldo e le morti per cancro all'Ipca di Ciriè, in un confronto serrato tra i fatti e i grandi testi teorici del marxismo; *È arrivato Pietro Gori, anarchico pericoloso e gentile*, che è una ricostruzione della vita del celebre avvocato e dirigente anarchico tra Otto e Novecento, mettendo a confronto linguaggi e punti di vista diversi, quello della memoria popolare del personaggio, quello della sua autorappresentazione e quello della burocrazia amministrativa e poliziesca che lo perseguitava».

Fondo Sergio Liberovici

Il fondo va dagli anni Cinquanta ai primi anni Novanta del secolo scorso ed è costituito da circa 700 nastri che corrispondono a circa 390 ore di registrazione, digitalizzate in 526 CD audio. Il fondo cartaceo consta di 927 unità archivistiche con estremi cronologici dal 1945 al 1996, suddiviso in 150 faldoni più alcune cartelle fuori misura con spartiti manoscritti.

L'archivio sonoro comprende gran parte della poliedrica attività artistica e di ricerca sulla musicalità popolare ed infantile, e sulla didattica musicale di Liberovici: ricerche sul campo di carattere etnomusicologico, tra cui un'importante campagna in alcuni paesi ungheresi; musiche e spettacoli realizzati per radio, televisione e cinema; opere teatrali; musica contemporanea, musica classica, musica antica, musica sperimentale, jazz, musica leggera e cantautorato, folk revival; colonne sonore, musiche per il teatro, musiche

di scena, musica elettronica, documenti sul teatro, materiali sonori didattici, specie la pionieristica ricerca di Liberovici sulla musicalità infantile, pedagogia, laboratori scolastici, conferenze, convegni, dibattiti, assemblee di fabbrica, paesaggi sonori, effetti sonori, registrazioni ambientali.

Fondo Michele Straniero

Il fondo va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta del secolo scorso, con alcune sporadiche registrazioni negli anni Novanta. Il fondo sonoro è costituito da 130 nastri per un totale di circa 90 ore di registrazioni digitalizzate in 130 CD audio. L'archivio cartaceo consta complessivamente di 2.183 unità archivistiche, che si estendono dal 1942 al 1997, suddivise in circa 110 faldoni e riguarda il materiale documentario prodotto e raccolto da Michele Luciano Straniero durante la sua attività di studioso, giornalista e scrittore.

L'archivio sonoro comprende registrazioni sul campo di ricerca etnomusicologica sul canto popolare e socio-politico; cantautorato, folk, folk-revival, canti di protesta, canti politici, musica tradizionale-popolare edita; musica leggera, musica classica, musica religiosa, musica antica, musica contemporanea, musica sperimentale, jazz; teatro, libretti d'opera e trasmissioni radiofoniche, conferenze; interviste a personalità politiche, artisti, intellettuali e dibattiti culturali.

Fondo Franco Castelli

L'archivio sonoro di proprietà di Franco Castelli comprende registrazioni effettuate tra il 1967 e il 1977 ed è depositato presso il Centro di cultura popolare «Giuseppe Ferraro» dell'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea – ISRAL di Alessandria, che Castelli ha contribuito a fondare nel 1977.

Si compone di 180 bobine e 90 audiocassette e al CREL sono

conservate le digitalizzazioni, per un totale di circa 200 CD audio, e le relative schedature di gran parte del fondo, lavoro che è stato interrotto a causa della chiusura del Centro.

Si tratta della ricerca sul campo di Castelli avviata nel 1967 sul territorio alessandrino allo scopo di documentare i molteplici aspetti del patrimonio folklorico locale (canto popolare, ritualità contadina, forme drammatiche popolari, narrativa di tradizione orale, credenze e religiosità, vita quotidiana e cultura materiale ecc.), nonché i modi di trasmissione orale di una memoria e di una storia legata alle classi popolari, alle loro condizioni di vita e di lavoro, alla loro identità culturale.

Fondo Antonio Adriano

Il fondo va dal 1970 al 1990 ed è costituito da 51 nastri che corrispondono a circa 60 ore di registrazione, digitalizzate su 84 CD audio.

Si tratta di un'interessante ricerca sul campo nei territori piemontesi del Roero, Langa e Monferrato sulla cultura orale e le tradizioni popolari di carattere etnomusicologico, storico, antropologico, linguistico con la presenza di paesaggi sonori e comprende canti e musiche tradizionali, riti, feste e cerimonie, carnevali, fiabe e favole, racconti; aneddoti; interviste su lavoro, vita contadina, architettura popolare, attrezzi, magia, medicina popolare, strumenti musicali, mestieri, giochi, la guerra, la lotta partigiana, il fascismo, e il teatro popolare. Numerose registrazioni documentano inoltre l'attività del Coro spontaneo di Magliano Alfieri, fondato dallo stesso Adriano.

Fondo Gian Luigi Beccaria

Il fondo è costituito dalla digitalizzazione di 42 nastri originali, confluiti in 55 CD audio.

Si tratta della ricerca sul campo sul canto popolare, condotta negli anni Settanta e Ottanta da Gian Luigi Beccaria e collaboratori in Piemonte, nelle Valli Tanaro, Belbo e Bormida che delimitano l'area delle Langhe. Di particolare interesse oltre quelli della tradizione folklorica piemontese, sono i canti nella Grande Guerra.

Fondo Gustavo Buratti

Il fondo sonoro Buratti è costituito da 17 nastri, digitalizzati in 23 CD audio. Si tratta della ricerca sul campo condotta tra gli anni Settanta e Ottanta da Buratti in Piemonte, in particolare nel biellese di canti della tradizione epico lirica e delle registrazioni di alcuni convegni, dibattiti, concerti di interesse linguistico e storico.

Fondo sonoro del Museo delle arti e tradizioni popolari di Roma in copia

Si tratta della digitalizzazione in 624 CD audio delle registrazioni originali di carattere etnomusicologico, antropologico, storico, socio-politico e linguistico realizzate da vari ricercatori tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta in Italia (soprattutto regioni meridionali e isole) e negli Stati Uniti (immigrati italiani) e depositate al Museo di Roma. Esso rappresenta circa la metà dell'intero fondo museale.

Fondo Magliano Alfieri

Si tratta della digitalizzazione in 89 CD audio dei nastri originali che riguardano una ricerca sul campo, realizzata tra gli anni Settanta e Ottanta nel Comune di Magliano Alfieri (CN), con testimonianze di reduci di guerra.

Fondo Teatro stabile Torino

Si tratta dell'archivio sonoro del Teatro digitalizzato in 516 CD audio.

Fondo Donatella Cane

Si tratta della digitalizzazione in 13 CD audio delle registrazioni originali relative alla ricerca sul campo condotta da Donatella Cane e collaboratori tra gli anni Settanta e Ottanta nella Valle di Viù, Valli di Lanzo (TO). Riguarda principalmente aspetti della vita e della tradizione orale della cultura montana di minoranza linguistica storica francoprovenzale: fiabe e narrazioni, musiche, canti e interviste.

Fondo Emilio Tron

Le registrazioni riguardano gli anni dal 1959 al 1962 e sono raccolte in 7 CD audio che conservano la copia digitale dei nastri originali relativi all'importante ricerca sul campo di Emilio Tron riferita ai canti valdesi e, in particolare, ai canti di monda.

Fondo Istoreto

- Sono circa 300 CD audio che comprendono:
- Archivio della deportazione
Digitalizzazione in 214 CD audio. Si tratta delle copie delle interviste realizzate in Piemonte e Valle d'Aosta nei primi anni Ottanta a deportati.
 - Archivio Bianca Guidetti Serra
Digitalizzazione in 55 CD audio delle interviste realizzate tra il 1975 e il 1976
 - Lezioni di storia al Teatro Alfieri del 1960: «Trent'anni di storia italiana», per un totale di 32 CD audio

Fondo Unione Culturale Franco Antonicelli,

Sono circa 50 CD.

- Nel suo insieme la consistenza totale degli archivi CREL comprende:
- 3.200 ca. CD audio inerenti la digitalizzazione dei fondi sonori di ricerca sul campo

- 6.000 ca. CD di musica edita
- 2.900 ca. MC (cassette audio di musica edita)
- 9.000 ca. dischi di musica edita
- 6.500 ca. libri
- 3.000 ca. riviste
- 300 ca. faldoni contenenti i fondi cartacei dei fondi Straniero, Liberovici, Jona-Liberovici
- 1.400 ca. bobine originali dei fondi Straniero, Liberovici, Jona-Liberovici

Il lavoro svolto negli anni di attività del CREL è stato notevole. L'analisi dei documenti, la schedatura dettagliata e la digitalizzazione hanno permesso innanzitutto di preservare dal degrado e di consentire la fruibilità pubblica di questo straordinario contenitore di memorie immateriali.

Su questi materiali così organizzati sono nati numerosi lavori tra cui tesi di laurea, documentari, ricerche, pubblicazioni.

Dallo studio e dall'analisi dei documenti sonori sono nati importanti lavori di documentazione sul canto di monda, sul canto urbano degli operai, sulla ballata epico-lirica, sui canti della Grande Guerra e sulle campagne di ricerca in Spagna, Tunisia ed Algeria. In particolare Sergio Liberovici e Michele Straniero curarono per Einaudi nel 1962 i *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961*, che causarono una persecuzione giudiziaria agli autori e all'editore ed ebbero vasta risonanze e traduzioni in varie lingue; Emilio Jona pubblicò da Longanesi nel 1962 *Le canzonette che fecero l'Italia*; Emilio Jona, Franco Castelli e Alberto Lovatto, con la collaborazione di Flavio Giacchero per le documentazioni sonore, pubblicarono per l'editore Donzelli nel 2005 *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, con allegato un CD audio, e nel 2008 *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, con un CD audio allegato. Gli stessi autori, Jona, Castelli e Lovatto, sempre con la collaborazione di Flavio Giacchero, nel 2009 curano per Einaudi (poi Neri

Pozza, Vicenza 2020) una nuova edizione critica dei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra, che conteneva, per la prima volta nei due CD allegati, le registrazioni di 151 lezioni di canti raccolti da Nigra. Nel 2018, degli stessi autori, esce *Al rombo del cannon. Grande guerra e canto popolare*, pubblicato dall'editore Neri Pozza con allegati numerosi documenti sonori originari, raccolti in due CD audio sempre con la collaborazione di Flavio Giacchero. Inoltre Flavio Giacchero ha scritto il saggio *Uno sguardo sonoro: arte, ricerca e pensiero di Sergio Liberovici per Musiche tradizionali in Polesine. Le registrazioni di Sergio Liberovici (1968)* a cura di Paola Barzan, edito da Squilibri e Minelliana nel 2015. Non va dimenticato, per conoscere le origini del nuovo canto di protesta e cantautorale, il volume *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, scritto da Emilio Jona e Michele Straniero edito nel 1995 e ristampato nel 1996 da Scriptorium-Paravia, e l'analisi di una esperienza didattica e delle culture degli immigrati in una fabbrica torinese, scritta Marina Berra, Emilio Jona, Francesca Rol e pubblicata nel 2000 dall'editore romano Meltemi col titolo *Sono arrivato e la figura c'era di me. L'impegno sociale divulgativo attraverso la drammaturgia nato dal sodalizio tra Emilio Jona e Sergio Liberovici* continua con la messa in scena di spettacoli musicali costruiti a partire dalle pubblicazioni e dai documenti sonori originari: dal libro sui canti della Grande Guerra è nato *Sento il rombo del cannone* e dalla nuova edizione del 2020 dei *Canti popolari del Piemonte* del Nigra *Donne, gentil galant, principi e re, nella ballata popolare*. Spettacoli scritti dagli stessi autori e affidati al gruppo musicale *Blu L'azard*.

Da alcuni anni, cessati i finanziamenti pubblici, il Crel ha sospeso la sua attività, ma fortunatamente nel 2020 tutto il suo patrimonio cartaceo e sonoro è passato ad una nuova associazione culturale, il Centro Etnomusica e Oralità (CREO), costituitosi nello stesso anno per atto pubblico e formato da Franco Castelli come presidente, Anna Paola Olivetti come vicepresidente, entrambi anche nel consiglio direttivo insieme a Emilio Jona,

Flavio Giacchero e Alberto Lovatto. Fanno inoltre parte dell'associazione Gian Luigi Beccaria, Andrea Liberovici, Giulia Lucà, Maria Laura Panti, Carlo Pestelli. Tutto il materiale è stato depositato a Torino, via del Carmine 13, presso il Polo del Novecento, nei locali dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza (ANCR) che ha messo a disposizione del CREO gli spazi necessari perché esso potesse riprendere e sviluppare la stessa attività già posta in essere dal CREL.

La Biblioteca civica musicale «Andrea Della Corte»

DAVIDE MONGE

La Biblioteca civica musicale «Andrea Della Corte» fa parte del Servizio biblioteche della Città di Torino.

Per data di fondazione e per patrimonio documentario è la prima e più importante biblioteca civica italiana specializzata in musica. Svolge funzioni di servizio informativo e di diffusione della cultura musicale, rivolgendosi a studiosi e appassionati di musica italiani e stranieri. Dispone inoltre di locali idonei a ospitare manifestazioni a carattere musicale, culturale e didattico.

Fu fondata nel 1946 come sezione indipendente della Biblioteca civica (l'attuale Centrale, il cui edificio di corso Palestro era stato gravemente danneggiato durante i bombardamenti dell'8 agosto 1943), quando i fondi della Banda civica, della Scuola municipale di canto corale e della Società dei concerti del Teatro regio furono riuniti in una sede autonoma. A questi si aggiunsero in seguito il cospicuo lascito dell'avvocato Giacomo Sacerdote, una collezione di libretti d'opera sei-settecenteschi, partiture e saggi musicali donati dalla case editrici cittadine.

La prima sede fu nell'antico edificio del Conservatorio, in via Rossini 8. Nel 1956 la necessità di spazi più ampi per la fruizione del patrimonio documentario portò al trasferimento della sede in due appartamenti di via Roma 53 (al terzo piano); qui venne costituita la Fonoteca per l'ascolto dei documenti sonori. Nel 1964 il fondo di 78 e 33 giri si ampliò notevolmente grazie alla donazione dei vinili appartenuti alla sede torinese della Biblioteca U.S.I.S. del Consolato statunitense.

Il lascito che rivoluzionò la sezione musicale ebbe luogo nel 1968, quando la famiglia del critico e musicologo Andrea Della

Corte (Napoli 1883 – Torino 1968) donò alla Città di Torino l'archivio e i quasi 15.000 volumi della sua biblioteca.

Nel 1981 si rese necessario un nuovo trasloco: la Biblioteca trovò sistemazione all'interno della Villa Tesoriera. Nel 1992 fu trasferito presso la Biblioteca il «Centro per la danza, documentazione e ricerca», nato intorno a due importanti fondi (Alberto Testa e Sara Acquarone).

Il patrimonio audiovisivo consta (a fine 2017) di 46.755 CD, 24.391 vinili e 1.348 DVD e abbraccia quasi ogni genere musicale. La musica maggiormente rappresentata è quella cosiddetta classica: dall'obiettivo iniziale di testimoniare la produzione del maggior numero di compositori si è passati all'offerta di esecuzioni differenti delle medesime opere. In tempi recenti l'acquisizione per dono di tre raccolte private ha ampliato l'offerta musicale: i CD di Andrea Triberti (fruitore appassionato e instancabile di musica dal vivo), Marinella Venegoni (critico musicale e giornalista de «La Stampa») e Marco Mathieu (bassista del gruppo Negazione e giornalista de «La Repubblica») hanno garantito la copertura, seppur parziale, di altri generi musicali, dal pop al rock ai cantautori.

La catalogazione di questo materiale è tuttora in corso: è adoperato lo standard internazionale ISBD(NBM), che ne permette il recupero attraverso gli OPAC delle Biblioteche civiche torinesi e del Servizio Bibliotecario Nazionale. Per la sua conservazione sono utilizzati cassettiere e armadi specifici, che ottimizzano l'uso degli spazi e la movimentazione. A sua tutela le tracce sonore sono convertite in formato FLAC (Free Lossless Audio Codec), quelle audio-video in formato *full disc* e conservate su hard-disk.

Tutto il materiale audiovisivo è fruibile presso l'area multimediale tramite lettori CD, DVD e Blu-ray Disc; inoltre, con la sola esclusione dei vinili e del materiale distribuito da meno di 18 mesi, se ne può richiedere il prestito.

L'esperienza delle Teche RAI: dalle registrazioni audio al Catalogo multimediale

MARGHERITA SCANAVINO

La RAI – Radiotelevisione Italiana spa è la società concessionaria in esclusiva del servizio pubblico radiotelevisivo italiano; realizza canali televisivi, radiofonici, satellitari, su piattaforma digitale terrestre. Nel 1924 nacque a Torino, l'Unione radiofonica italiana – URI, e nel 1927, l'URI venne trasformata in Ente italiano per le audizioni radiofoniche – EIAR). Il 26 ottobre 1944 nacque la Radio audizioni italiane – RAI, in seguito all'avvio il 3 gennaio 1954 delle trasmissioni televisive la Radio audizioni italiane spa si trasformò in RAI – Radiotelevisione Italiana spa. Nel 2004 è avvenuta la fusione della RAI holding spa con la RAI spa formando l'attuale società. La RAI ha 21 sedi regionali, 14 canali televisivi e 5 radiofonici (anno 2020) più il web. *Le Teche RAI* è una struttura nata negli anni Novanta la cui missione è «gestire e valorizzare il patrimonio audio-video del Gruppo RAI sviluppando modelli di archiviazione, interrogazione ed utilizzo in logica digitale e multimediale e servizi di assistenza che massimizzino la possibilità e la facilità di utilizzo da parte di tutti gli utenti interessati; costituire il punto di riferimento unico per tutte le attività di registrazione, archiviazione e catalogazione del trasmesso RAI, assicurando l'integrazione di tutti i sistemi di archiviazione e documentazione sui prodotti RAI».

L'esperienza della RAI nella conversione dalle registrazioni storiche su nastro al formato digitale è iniziata circa alla fine del 1998 con la prima versione del Catalogo multimediale delle Teche RAI,

progetto riguardante la salvaguardia e la fruizione degli archivi radio televisivi.

La RAI possiede un patrimonio storico audio suddiviso in due grandi famiglie, le nastroteche e le discoteche. Le Teche RAI si occupano della salvaguardia e della conservazione delle nastroteche i cui contenuti riguardano programmi radiofonici, prosa, teatro, notiziari e musica. Il maggior numero di supporti audio dell'archivio da convertire in formato digitale è conservato a Roma e a Torino, volumi minori sono presenti presso le sedi regionali RAI e vi sono fondi speciali come quello della Fonologia Musicale di Milano, del fondo Archivi sonori del folclore italiano (Lomax-Carpitella), del fondo Toscanini di Venezia e altre importanti raccolte, alcune già disponibili sul sito delle Teche³⁷⁹.

Con l'avvio del Catalogo multimediale realizzato in collaborazione con l'Information Communication Technology RAI ad oggi sono conservate su file le registrazioni quotidiane delle ventiquattro ore dei programmi delle tre reti radiofoniche Radio I, Radio 2 e Radio 3, e quelle del canale parlamentare pari a circa 1 milione di ore e sono state digitalizzate e documentate circa 750.000 ore di materiale storico.

La tipologia dei supporti prevalente negli archivi sonori RAI è costituita da bobine e in minor percentuale da altri formati quali DAT e CD. A Torino sono conservati i 25.000 nastri dei concerti delle 4 orchestre e dei tre cori RAI a partire dal 1958 ad oggi e le circa 70.000 bobine dei Giornali Radio con trasmissioni ed inchieste e servizi giornalistici dal 1943 al 2000.

Il processo di conversione in formato digitale ha sinora consentito di recuperare per gli archivi nazionali il trasmesso delle ventiquattro ore dei canali radio a partire dal 1977 sino al 1988 e parte dei materiali storici presenti nell'archivio a Roma mentre è in essere

³⁷⁹ www.teche.rai.it.

il recupero dei restanti 160.000 nastri. Interamente digitalizzate, sono le bobine dei concerti e dei cori RAI della nastroteca a Torino e parzialmente quelle delle nastroteche di Bolzano e Trieste.

Per consentire la lavorazione di una così grande mole di nastri, di ore e di contenuti di questi preziosi materiali è operativo un articolato e complesso sistema informatico e tecnologico, gestito in sinergia fra i vari settori aziendali che oltre alla digitalizzazione vera e propria consente l'integrazione con i sistemi interni dell'azienda e controlla ed effettua il monitoraggio puntuale dell'intero ciclo produttivo, sino alla fruizione dell'audio.

Il cuore del sistema è la stazione di digitalizzazione realizzata dal Centro Ricerche RAI di Torino funzionalmente inserita e integrata all'interno del flusso produttivo. Il software di questa stazione consente la migrazione su supporti informatici, previa conversione in formato digitale del segnale audio contenuto su supporti analogici, il recupero di metadati esistenti da differenti banche dati e la totale integrazione con i principali sistemi quali la gestione di file audio, la documentazione multimediale, la ricerca e la fruizione dell'audio in alta e bassa qualità. A corredo dei nastri sono presenti schede cartacee con dati tecnici e di catalogazione dei contenuti: tali scansioni vengono fornite successivamente al sistema di documentazione come valido aiuto al documentatore, trattandosi di audio storico. Per ottimizzare il più possibile i tempi di digitalizzazione e ridurre i costi, la stazione di digitalizzazione consente il controllo indipendente e contemporaneo di quattro apparati di riproduzione (studer), la relativa acquisizione dei flussi audio digitali prodotti dai convertitori A/D e il controllo di tutti i processi hardware e software. I file audio generati sono di tipologia FLAC, WAVE e MP3. La fase di acquisizione dell'audio da nastri registrati richiede una lavorazione manuale effettuata da tecnici audio e la fase di trasferimento dei file generati dalla stazione di digitalizzazione prevede l'invio dei file in banche dati aziendali differenti in

base alla qualità dell'audio. Per maggior sicurezza i file sono anche conservati su supporti fisici ad alta capacità.

Rilevante è stato il recupero e la messa in produzione degli studer, apparati degli anni 70 non sempre facili da reperire in buono stato e funzionanti. In molti casi è stato necessario effettuare un censimento e inventario dei materiali con recupero dei metadati da banche dati vetuste e differenti fra loro ed effettuare la normalizzazione dei metadati ove presenti. Inoltre è stato necessario procedere ad una mappatura dello stato fisico dei supporti per privilegiare il recupero dei nastri in serio pericolo di conservazione al fine di assicurare l'integrità delle preziose collezioni. Attualmente sono operative per il recupero del materiale diverse stazioni di digitalizzazione presso la sede di Roma e Torino. Una rilevanza non solo funzionale merita il processo di controllo di qualità (*quality control*) dei file ottenuti dalla digitalizzazione, questa viene effettuata da tecnici audio esperti che controllano la buona qualità del file digitale prodotto. Quest'attività se non effettuata con le dovute attenzioni rischia di vanificare l'intero lavoro in quanto risulta difficile e molto oneroso riprendere i supporti originali per una loro eventuale ri-digitalizzazione quando questi siano stati ormai depositati in altri luoghi per la sola conservazione storica. Per i nastri digitalizzati è prevista la documentazione multimediale utilizzando i file nel formato MP3 (con la generazione automatica della forma d'onda) che consente d'identificare le entità editoriali presenti, avvalendosi per alcune tipologie di contenuti quali news di un sistema automatico realizzato da RAI quale ausilio alla documentazione vera e propria effettuata da documentatori, per la trascrizione del parlato, l'analisi semantica, la segmentazione automatica parlato-musica e il riconoscimento dei parlatori. Il sistema di documentazione è stato interamente sviluppato dalla RAI ed ha una unica interfaccia web sia per la documentazione che la ricerca. La fase di pubblicazione e fruizione consente a tutti gli utenti aziendali di poter ricercare con-

tenuti tramite il Catalogo multimediale delle Teche RAI e con un sistema di carrelli richiedere direttamente i file per il loro utilizzo.

La RAI considerando l'alto valore dei contenuti conserva i supporti originali digitalizzati depositandoli presso appositi siti che ne garantiscono la buona conservazione. L'esperienza sin qui acquisita dalla RAI per il recupero dei materiali audio ha consentito di creare un sistema organizzato, flessibile, adattabile e personalizzabile ai diversi fondi e tipologie di supporti audio.

La RAI, per problematiche riguardanti i diritti e i vincoli presenti nei vari contenuti, ha attivato il servizio presso le varie sedi regionali denominato «Teca aperta» che consente al pubblico di accedere alla consultazione e alla visione del Catalogo Multimediale delle Teche RAI, nel quale sono contenuti programmi televisivi e programmi radiofonici che si possono vedere e ascoltare mediante un PC collegato alla rete aziendale (Intranet). Inoltre si possono ricercare gli estremi di altra documentazione (foto, manifesti, libri, spartiti, copioni ecc.).

La collezione di dischi
del Museo Nazionale del Cinema:
un'esperienza di recupero, catalogazione
e promozione della memoria audio-cinematografica

SILVIO ALOVISIO – DONATA PESENTI CAMPAGNONI

Identità di una politica culturale (e di una raccolta)

La politica archivistica e culturale di Maria Adriana Prolo si ispira sin dai primi anni Quaranta a una concezione delle fonti cinematografiche in largo anticipo sui tempi. Per la fondatrice del Museo Nazionale del Cinema nessun documento è più importante di un altro: tutto ciò che si collega in qualche modo al cinema – inteso come fenomeno non solo estetico ma anche come esperienza sociale condivisa – è rilevante e quindi merita di essere salvato e conservato: non soltanto le pellicole, allora, ma anche i manifesti, i memorabilia, i libri, le riviste, le fotografie, le macchine, i documenti cartacei, persino i biglietti delle sale³⁸⁰. Il suo Museo dimostra ancora oggi, nella ricca eterogeneità delle proprie collezioni sempre in aggiornamento, la modernità e la fecondità di tale visione.

Non sorprende, quindi, l'importanza che Prolo attribuisce da subito ai rapporti tra la musica e il cinema. Tale attenzione non si

³⁸⁰ Per un approfondimento su Maria Adriana Prolo e le sue politiche museali e culturali si rimanda agli studi di Donata Pesenti Campagnoni, in particolare: *À contre-courant: portrait de Maria Adriana Prolo, fondatrice du Musée National du Cinéma de Turin* (atti del convegno «Patrimoine et patrimonialisation du cinéma», Parigi, École nationale des chartes, 10-11 ottobre 2019), in via di pubblicazione; *Di una "piccola provinciale e del suo museo per il "glorioso cinema muto" torinese*, in *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, a cura di CARLA CERESA e DONATA PESENTI CAMPAGNONI, Il Castoro, Milano, 2007, pp. 114-125; *Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 2002.

concretizza solo nell'interesse per la musica cinematografica manoscritta e a stampa (di cui il Museo conserva una consistente raccolta dai kolossal muti degli anni Dieci ai musicarelli degli anni Sessanta³⁸¹) ma anche e soprattutto nella creazione di una vera e propria fonoteca museale. Nel corso degli anni "la signorina del cinema", come la chiamavano al Balôn e nei mercatini di Torino e dintorni, acquisisce, con il prezioso aiuto di uno dei suoi più qualificati collaboratori, il colto e raffinato bibliotecario Roberto Radicati, oltre duemila dischi: dai pesanti 78 giri in ceralacca degli anni Venti e Trenta ai più classici 33 giri, successivi agli anni Cinquanta.

La collezione di dischi del Museo, ancora oggi in costante crescita grazie alle donazioni di studiosi e appassionati, raccoglie un insieme di documenti sonori (circa 4.700 pezzi fisici) molto eterogenei, riconducibili a diverse tipologie. A prevalere sono ovviamente le colonne sonore di centinaia di film: dai classici hollywoodiani (Hitchcock, Preminger, Huston, Hawks ecc.) ai capolavori del cinema d'autore italiano (Bertolucci, Fellini, Visconti, Taviani ecc.) passando per le diverse stagioni del cinema di genere, soprattutto italiano (dal western al musical, dal thriller al poliziottesco). Sono presenti quasi tutti i grandi musicisti della storia del cinema, sia internazionali (Georges Delerue, Jerry Goldsmith, Luis Enriquez Bacalov, Bernard Hermann, Maurice Jarre, Nelson Riddle, Elmer Bernstein ecc.) sia, naturalmente, italiani (Nino Rota, Ennio Morricone, Carlo Rustichelli, Angelo Francesco Lavagnino, Armando Trovajoli, Piero Piccioni, Mario Nascimbene, Riz Ortolani ecc.).

Proprio la scena italiana è particolarmente rappresentata nel fondo, grazie anche alla presenza di rare colonne sonore firmate

³⁸¹ La consistente collezione di documenti musicali (in maggioranza a stampa, ma anche manoscritti) conservati presso l'Archivio storico e la Bibliomediateca del Museo Nazionale del Cinema è quasi interamente censita nella banca dati on line del «Progetto Cabiria», realizzata dall'Università di Torino in collaborazione con la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Piemonte (www.progetto-cabiria.eu/index.php).

da compositori che meriterebbero un'attenta rivalutazione, come Stelvio Cipriani, il compositore chiave del cinema di genere italiano degli anni Settanta, come Gianni Ferrio, il compositore della celebre canzone *Parole parole*, i mitici fratelli Guido e Maurizio De Angelis o l'indimenticato jazzista Piero Umillani (nel fondo è conservato il rarissimo disco della colonna sonora di *Smog*, con la tromba del suo amico Chet Baker). Consistente anche la presenza di brani di musica classica, da Bach per Olmi (*L'albero degli zoccoli*), a Schubert, Mozart ed Händel per Kubrick (*Barry Lindon*), da Bizet per Preminger (*Carmen Jones*), a Vivaldi per Benton (*Kramer contro Kramer*) ecc.

Nelle colonne sonore è ampia, naturalmente, la presenza dei più celebri artisti e delle più rinomate orchestre della canzone italiana tra gli anni Trenta e Cinquanta (da Alberto Rabagliati a Gino Del Signore, da Luciano Tajoli a Gino Latilla, dall'Orchestra Durium all'Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza). Non mancano inoltre i casi di registi che compongono personalmente le musiche dei loro film (celebri i casi di Chaplin, Jodorowsky e Carpenter). Importante anche la presenza, in molte colonne sonore di film, di canzoni interpretate da nomi celebri del pop e del rock internazionale e italiano: da Elvis Presley a Ringo Starr (che firma le musiche di *Son of Dracula* di Freddie Francis, 1974), da Sonny and Cher a Giorgio Gaber (che nella soundtrack di *Bubù* di Mauro Bolognini, del 1971, interpreta una splendida canzone di Leo Ferré), da John Denver a Elton John, da Fred Bongusto a Barbra Streisand. Moltissime le curiosità: la canzone – interpretata da Gabré – del primo film sonoro italiano (*La canzone dell'amore*, 1930), una colonna sonora psichedelica scritta da Maurizio Vandelli, leader dell'Equipe 84, per l'ultima regia di Giuseppe De Santis (*Un apprezzato professionista di sicuro avvenire*, 1972), un memorabile duetto tra Peter Sellers e Sophia Loren, Jerry Lewis che canta *Cinderfella*. La collezione documenta anche una variante discografica non molto diffu-

sa ma significativa della tradizionale colonna sonora: l'audio-film, costruito con brani di dialoghi originali o doppiati e integrato da parti musicali (si veda il caso di *20000 leghe sotto i mari*, prodotto dalla Disney nel 1954). Nel fondo sono inoltre conservate anche altre performance canore, magari non legate a film ma interpretate da attori e attrici celebri: da Jeanne Moreau a Catherine Spaak, da Marlene Dietrich a Totò. Meritano attenzione, inoltre, anche le canzoni che trattano temi cinematografici: da segnalare, in questa singolare tipologia, *A morte è Rodolfo Valentino*, interpretata dal tenore Giuseppe Milano in ricordo del grande divo di origini pugliesi.

Ma la collezione di dischi del Museo Nazionale del Cinema non è composta solo da colonne sonore e da canzoni: altrettanto interessanti sono i dischi che conservano la memoria delle voci recitanti di grandi attori, da Walter Chiari (con le registrazioni dei principali sketch del suo famoso "Teatrino" televisivo) a Orson Welles che annuncia l'invasione aliena in *War of the Worlds*, recita Dracula o legge Pericle e Zola, da Greta Garbo (con un florilegio delle sue migliori performance hollywoodiane per la MGM) ai Fratelli Marx, da Laurence Olivier che interpreta l'*Amleto* a Eduardo De Filippo che racconta la favola di *Pierino e il lupo*.

Il progetto Di.Do.S. e le politiche di accessibilità

Nel biennio 2011-2012, grazie al progetto Di.Do.S. (Digitalizzazione Documenti Sonori), è stata realizzata un'importante campagna di recupero e valorizzazione della collezione di dischi. Il progetto, nato dalla collaborazione tra il Museo Nazionale del Cinema e Punto Rec Studios, con il supporto di due aziende partner, HUB e Zero DB, e con la collaborazione dell'Università degli Studi di Torino (DAMS), ha portato non solo alla catalogazione analitica del nucleo storico del fondo (circa 2.100 unità fisiche), ma anche al restauro e alla digitalizzazione di 300 dischi accuratamente selezionati (i più preziosi o in parte ancora fuori dal mercato digitale).

Il processo di preservazione e digitalizzazione si è articolato in fasi distinte: analisi approfondita dello stato di mantenimento e di degrado del supporto fisico; identificazione dell'anno di registrazione e pubblicazione della casa discografica; dettagliata progettazione dell'intervento (scelta dei prodotti per la pulizia fisica, della puntina per la lettura del solco, e del tipo di equalizzazione da utilizzare al fine di rispettare le caratteristiche acustiche originali dei contenuti), pulizia con agenti chimici antimuffa e antipolvere non aggressivi e asciugatura della lacca; riversamento (lettura del disco per mezzo di un giradischi broadcast e conversione in file audio), restauro digitale (eliminazione dei difetti acustici acquisiti, ottimizzazione della qualità timbrica, creazione di un nuovo master); esportazione nei vari formati digitali e inserimento dei meta-data (comprensivi di immagini relative al centrino del vinile, alla copertina, al retro di copertina e al booklet, poi utilizzati per la gestione all'interno del database).

Per la catalogazione dei dischi è stata realizzata dall'azienda torinese RWX un'apposita banca dati informatica con software open source. La scheda della descrizione catalogografica, messa a punto dal Museo Nazionale del Cinema tenendo conto degli standard internazionali e realizzata in collaborazione con una équipe di docenti di musica e cinema dell'Università di Torino, ha previsto la compilazione di numerosi campi: tra questi, Titolo disco, Titolo brano, Compositore, Interprete, Etichetta/Editore, Altezza, Inventario, Collocazione, RPM, Mono/stereo, Disponibilità di mercato, oltre al Titolo del film eventualmente legato a un brano o a un intero disco.

Il lavoro di catalogazione, restauro e digitalizzazione è stato naturalmente funzionale alla promozione del fondo, e quindi della sua accessibilità (una condizione prioritaria in tutte le campagne di riordino e catalogazione condotte dal Museo negli ultimi venticinque anni). Per soddisfare questa esigenza, è stata creata un'interfaccia pubblica di ricerca on line nel catalogo della fonoteca sul sito

istituzionale del Museo Nazionale del Cinema, con possibilità di ricerca semplice (full text) e di ricerca avanzata (con interrogazione per Compositore, Interprete, Titolo disco o brano, Etichetta/Editore, RPM, Titolo film italiano e originale, Regista).

Sempre sul sito del Museo Nazionale del Cinema gli oltre 3.000 brani presenti nei 300 dischi digitalizzati sono disponibili parzialmente (per evidenti ragioni legate al diritto di autore) all'ascolto, con un estratto – accortamente selezionato – di 30 secondi. Gli stessi estratti si possono ascoltare integralmente presso la Bibliomediateca Mario Gromo.

L'Archivio Storico del Teatro Regio

SIMONE SOLINAS

Inquadramento generale

Edificato tra il 1738 e il 1740, il Teatro Regio di Torino è una delle più antiche istituzioni operistiche tuttora in attività. Sin dall'origine costituì un punto di riferimento, anche Oltralpe, per la programmazione offerta e per le caratteristiche architettoniche e acustiche dell'edificio, progettato da Benedetto Alfieri, primo architetto dei Savoia. Di quell'edificio l'Archivio Storico del Regio conserva, tra i suoi beni più preziosi, il volume pubblicato nel 1761 contenente le incisioni delle planimetrie, delle sezioni e dei prospetti, con descrizione delle caratteristiche e delle innovative pratiche costruttive finalizzate a garantirne un'ottima acustica. Diverse di queste tavole vennero poi ripubblicate, con un ricco apparato di note, nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert nel 1775 (tomo anche questo custodito dall'Archivio), che contribuì a diffondere la conoscenza del Regio e a collocarlo tra le mete dei Grand Tour dell'epoca.

L'attività del Teatro ha seguito le vicende politiche dei secoli, dominazione napoleonica e Restaurazione incluse, per poi divenire, dopo l'unificazione dell'Italia e il definitivo trasferimento della capitale a Roma, di proprietà della Città di Torino dal 1° gennaio 1870. Nei decenni a cavallo del 1900 il Teatro raggiunse straordinari vertici musicali, in particolare sotto la direzione di Arturo Toscanini, e vi si tennero diverse prime rappresentazioni assolute, fra tutte *Manon Lescaut* (1893) e *La bohème* (1896) di Giacomo Puc-

cini. Al Regio furono rappresentate per la prima volta in Italia e in lingua italiana *La Walkiria* (1891) e *Il crepuscolo degli dei* (1895), mentre nel 1906, sotto la direzione di Richard Strauss, alla sua prima apparizione in questa veste nella Penisola, vi si tenne la prima rappresentazione italiana di *Salome*.

Nella notte tra l'8 e il 9 febbraio 1936 un incendio distrusse il Regio Teatro a quasi duecento anni dalla sua edificazione. L'immediata determinazione a ricostruirlo si scontrò prima con la guerra e poi con ampi dibattiti e numerosi progetti, sinché la Città incaricò definitivamente l'architetto Carlo Mollino e l'ingegnere Marcello Zavelani Rossi. In attesa di vedere ricostruito il Teatro, nel 1961 venne fondata l'Associazione Museo del Teatro Regio, di cui fecero parte personalità come Massimo Mila e Andrea Della Corte, con l'obiettivo di dar vita a un luogo che testimoniassero la storia secolare del Regio; il segretario Guglielmo Berutto collazionò materiale proprio e numerose donazioni pervenute all'Associazione, un corpus documentale che venne a costituire il primo nucleo dell'Archivio Storico, formalmente istituito nell'anno dell'inaugurazione del nuovo Teatro Regio, avvenuta il 10 aprile 1973.

La natura "collezionistica" delle origini contraddistingue tuttora questo Archivio, che nel tempo ha aggregato oltre 130 fondi provenienti da eredi di artisti, associazioni, enti, mercato antiquario e collezionisti privati, e comprendenti numerosissime tipologie di materiali, ivi incluse edizioni discografiche dagli albori del vinile in avanti. Tale attività ha consentito di recuperare tasselli importanti della storia anteriore e di costituire corpus di tutto rilievo come quello formato da circa 6.000 libretti d'opera e di balletto datati dal 1728 – tra cui molte edizioni relative alle prime assolute al Teatro Regio – cui vanno aggiunti altrettanti programmi di sala datati dalla seconda metà del Novecento, che fanno parte della non piccola biblioteca specialistica di musica, teatro, danza, costume e scenografia, anch'essa afferente l'Archivio Storico.

Nel corso di questi ultimi decenni l'Archivio ha ovviamente provveduto a conservare il materiale relativo a tutta l'attività svolta – in sede e fuori sede, tournée incluse – con continuità a partire dal 1945 (ma in forma più esaustiva dal 1973). Accanto ai documenti stampati figurano i bozzetti e i figurini, i costumi, decine di migliaia di foto su vari supporti, oltre alle registrazioni sonore e audiovisive di oltre 40 anni di concerti e spettacoli.

Nel 2013, in concomitanza con la ricorrenza del 40° anniversario della rinascita, la Soprintendenza archivistica ha effettuato il censimento del patrimonio custodito dal Teatro nelle sue sedi, elaborando la relativa scheda per il SIUSA. Nello stesso anno, precedenti forme di descrizione del materiale, così come la cronologia delle manifestazioni dal 1973, sono confluite nel portale internet *Archivi* (<http://archivi.teatroregio.torino.it>) basato su software Collective Access.

Edizioni discografiche nelle collezioni storiche

L'Archivio Storico conserva circa 6.500 dischi, comprese alcune incisioni del primo Novecento: la ricchezza delle registrazioni in termini di contenuti e di testimonianze storiche è dunque di rilievo.

Le edizioni discografiche provengono da diverse donazioni, nel dettaglio:

- Fondo Alberto Bornati (1980): 46 dischi 78 giri e 105 dischi 33 giri, non solo di musica operistica e strumentale, ma anche di canzoni napoletane interpretate da Caruso, Schipa e Gigli;
- Fondo Alberto Testa (1982 e segg.): 400 dischi 78 giri e 33 dischi 33 giri editi tra il 1943 e il 1990, con particolare attenzione alla musica per balletto, ma anche a jazz, operetta, canzone napoletana, musica da intrattenimento e riviste;
- Fondo Famiglia Passerelli (2000): oltre 4.600 dischi 33 giri di musica operistica, sinfonico-corale e da camera;
- Fondo Carlo Gabriele Gribaudo (2005): 800 dischi di musica sinfonica, operistica, da camera e sacra, editi tra il 1908 e il 1998;

- Fondo Giovanni Maccagno (2005): circa 500 dischi (78, 33 e 45 giri), 58 musicassette e 36 compact disc, prevalentemente di musica operistica e sinfonica.

Uno dei documenti più rari fa poi parte del Fondo Francesco Tamagno (che contiene la più grande collezione di costumi, cimeli e corrispondenza dedicata a un cantante lirico): si tratta di 22 dischi (per un totale di 25 brani) registrati a fine carriera dal celebre tenore nato a Torino, primo Otello verdiano, tra il 7 e l'11 febbraio del 1903 nella villa di sua proprietà a Ospedaletti e nel 1904 a Milano. Il tenore ottenne un contratto stratosferico e, per la prima volta nella storia, l'assegnazione di una percentuale sulla vendita dei dischi, pubblicati in un'apposita collana denominata «Special Tamagno Records» dalla casa discografica The Gramophone and Typewriter Company. Questi dischi sono stati donati nel 2007 dall'Associazione Museo «Enrico Caruso», in concomitanza con l'acquisizione della grande collezione di costumi e reperti appartenuti a Tamagno, operazione svolta con il contributo della Compagnia di San Paolo.

Per carenza di spazio nella sede principale, gran parte dei dischi (Fondi Gribaudo, Maccagno, Passerelli e Testa) è conservata nei magazzini dei Laboratori di scenografia situati in Strada Settimo; questo rende attualmente molto difficoltoso l'accesso per una catalogazione esaustiva. La restante parte del patrimonio discografico è custodita in Teatro (Fondo Bornati e parte del Fondo Testa, oltre al Fondo Tamagno) ed è invece facilmente accessibile in termini logistici, ma non usufruibile per mancanza di strumenti per la riproduzione.

Registrazioni sonore e audiovisive

Il comparto audio-visivo dell'Archivio Storico conserva le registrazioni delle esecuzioni musicali e delle rappresentazioni effettuate dal 1971 a oggi: si tratta di materiale originale e sostanzialmente inedito, che documenta l'attività del Teatro, e dunque la

presenza delle molte personalità del mondo musicale internazionale – direttori, cantanti, strumentisti e orchestre – che hanno solcato il palcoscenico del Regio.

Gli anni dal 1971 al 1998 sono documentati con circa 700 bobine di nastri da ½ pollice registrati con apparecchiature Revox. La serie contiene spettacoli realizzati nell'ambito delle stagioni d'opera e dei concerti del Teatro Regio, ma anche nell'ambito di eventi collaterali e collaborazioni istituzionali. Le condizioni di conservazione sono ottimali e i nastri appaiono in buono stato; il Teatro non dispone però di strumenti per il riversamento e sussiste pertanto il problema di come garantire la sopravvivenza di questa importante testimonianza sonora.

Accanto alle registrazioni appena menzionate, a partire dall'anno 1973 il Teatro ha provveduto a registrare anche in video le rappresentazioni d'opera e di balletto, utilizzando il circuito interno di ripresa a telecamera fissa. Queste riprese sono conservate su diversi supporti a seconda della tecnologia progressivamente disponibile: U-Matic, Betacam, Betamax, S-VHS, DV Cassette e DVD. Oltre agli spettacoli sono documentate anche alcune interviste, conferenze, mostre ed esposizioni.

In diverse occasioni sono state realizzate riprese con regia televisiva, in particolare tra il 1980 e il 1995, quando vennero realizzate circa 30 produzioni dalla società Delta Vision; di queste il Teatro conserva i master su nastri da 1 pollice, con l'eccezione di tre titoli pubblicati a distanza di anni dall'editore Hardy Classic: *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini del 1985, *Manon Lescaut* di Puccini del 1985 e *L'ajo nell'imbarazzo* di Donizetti del 1984. Molti dei master video documentano produzioni di valore storico e artistico, sia per gli interpreti coinvolti, sia per il fatto di costituire autentiche rarità, come *Maria d'Alessandria* di Giorgio Federico Ghedini (1984), *Gargantua* di Azio Corghi (1984, prima rappresentazione assoluta), *Ulisse* di Luigi Dallapiccola (1986).

A partire dal 2008, inoltre, gli spettacoli d'opera del Regio sono stati trasmessi in diretta radiofonica su Rai Radio 3: il Teatro conserva copia d'archivio di queste trasmissioni in circa 120 compact disc e, dalla stagione 2017-2018, su file audio. Infine, sono da rimarcare la partecipazione del Regio al progetto cofinanziato dall'Unione Europea che ha reso possibile una "stagione d'opera d'Europa" ad accesso libero, attraverso i portali web *TheOperaPlatform.com* e *OperaVision.eu*, e la sua presenza nel mercato discografico, con numerose produzioni audio-video e diverse incisioni discografiche (circa 30), il cui elenco aggiornato è disponibile sul sito internet (www.teatroregio.torino.it).

MITO SettembreMusica

LAURA TORI – GIANCARLO BIRELLO – ANNA PERIN

Sviluppando ed estendendo la trentennale e prestigiosa esperienza torinese, il Festival Torino Settembre Musica è diventato nel 2007 MITO SettembreMusica grazie al gemellaggio culturale tra Torino e Milano. Con un'offerta di grande musica a prezzi popolari, per tutto il mese di settembre gli appuntamenti del Festival invadono teatri, auditorium, chiese, cortili e piazze, trasformando Torino e Milano in un immenso palcoscenico. Il numero di iniziative proposte ogni anno nel mese di settembre ha, nelle ultime edizioni, raggiunto il centinaio per ciascuna città, con una media di tre appuntamenti giornalieri tanto a Torino quanto a Milano.

Nato nel 1978 per iniziativa dell'assessore per la cultura della Città di Torino Giorgio Balmas, originale e indimenticato promotore culturale, il Festival Settembre Musica ha avuto il primato di portare la musica colta fuori dalle sale da concerto e di attrarre, con programmi ricchi e originali, un pubblico totalmente nuovo. Nel 1986 la direzione artistica del Festival è stata affidata a Roman Vlad e Enzo Restagno, che congiuntamente ne hanno tracciato le linee guida fino al 2006, anno in cui Enzo Restagno se ne è assunto l'intero onere. Dal 2007 al 2015 Enzo Restagno è stato Direttore artistico del Festival. Nel 2016 la Direzione Artistica è stata affidata a Nicola Campogrande.

L'offerta musicale del Festival ha spaziato nel tempo dalla musica colta – antica, classica e contemporanea, con concerti sinfonici e da camera – alla musica jazz, rock e pop, e alla canzone d'autore, spesso con progetti esclusivamente pensati per il Festival³⁸².

³⁸² A seguire una sintetica panoramica di alcuni degli artisti ospitati dal 1978 e rappresentativa dei contenuti del Festival: Claudio Abbado, Roberto Abbado, Salva-

Dal 2016 invece il focus principale del festival è tornato ad essere la musica classica, individuando un tema per ogni edizione.

Dal 1982 sono state realizzate pionieristiche e significative rassegne monografiche dedicate ai principali compositori contemporanei³⁸³. Dal 1985 al 2011 le rassegne sono state affiancate dalla pubblicazione di libri monografici in collaborazione con importanti case editrici italiane³⁸⁴.

Dagli anni Novanta fino al 2012, il Festival ha rivolto particolare attenzione alla musica etnica con importanti rassegne dedicate alle tradizioni musicali del Centrafrica, della Cina, della regione himalayana, di Giava, della Cambogia, dell'indiano Kerala, dell'Iran, del Vietnam, della Corea, dei territori di tradizione gitana, del Giappone, della Turchia, di Haiti, del Marocco e di Bali.

Fin dalla fondazione il Festival è stato organizzato dalla Città di Torino, con il concorso, in seguito, della Fondazione Teatro Regio di Torino e dell'Unione musicale. Dal 2007 è promosso congiun-

tore Accardo, Africa Unite, Laurie Anderson, Marta Argerich, Vladimir Ashkenazy, Chet Baker, Daniel Barenboim, Franco Battiato, Stefano Bollani, Goran Bregovic, Alfred Brendel, Dee Dee Bridgewater, Mario Brunello, Khatia Buniatishvili, Uri Caine, Vinicio Capossela, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Ornette Coleman, Paolo Conte, Chick Corea, Franco D'Andrea, Colin Davis, Francesco De Gregori, Dave Douglas, Eugenio Finardi, Ivan Fischer, Ivano Fossati, Richard Galliano, Severino Gazzelloni, HK Gruber, Natalia Gutman, Herbie Hancock, Gidon Kremer, Ute Lemper, Nikolai Lugansky, Lorin Maazel, Fiorella Mannoia, Mau Mau, Kurt Masur, Neville Marriner, Bobby McFerrin, Brad Mehldau, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Gianandrea Noseda, Antonio Pappano, Murray Perahia, Michel Petrucciani, Maria João Pires, Maurizio Pollini, Gregory Porter, Massimo Ranieri, Enrico Rava, Lou Reed, Vadim Repin, Mstislav Rostropovic, Daniel Rustioni, Fazil Say, Jordi Savall, Hanna Schygulla, Toni Servillo, David Sylvian, Uto Ughi, Cassandra Wilson, Yuri Temirkanov, McCoy Tyner, Toquinho, Ornella Vanoni, Krystian Zimerman ecc.

³⁸³ Thomas Adès, Louis Andriessen, George Benjamin, Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Pierre Boulez, Elliot Carter, Luis De Pablo, Franco Donatoni, Henry Dutilleux, Luca Francesconi, Beat Furrer, Sofja Gubajdulina, Hans Werner Henze, György Kurtág, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Peter Maxwell Davies, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Arvo Pärt, Goffredo Petrassi, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Alfred Schnittke, Salvatore Sciarrino, Toru Takemitsu, Isang Yun, Iannis Xenakis, Fabio Vacchi.

³⁸⁴ www.mitosettembremusica.it/festival/mito-edizioni.html.

tamente dalle città di Torino e di Milano. Dal 2007 al 2015 l'organizzazione del Festival a Milano è stata affidata all'Associazione per il Festival internazionale della musica di Milano e a Torino alla Fondazione per la cultura. Dal 2016 l'organizzazione del Festival a Milano è passata alla Fondazione I pomeriggi musicali, mentre a Torino è rimasta in capo alla Fondazione per la cultura.

MITO SettembreMusica presenta sul proprio sito l'archivio dell'attività svolta; in seguito dell'evoluzione dei sistemi di archiviazione online la raccolta di tutti i concerti è divisa in due sezioni. La prima dal 1978 al 2006, quando il festival aveva luogo esclusivamente a Torino³⁸⁵, e la seconda dal 2007 al 2019, che comprende l'elenco completo dei concerti svoltisi nelle due città³⁸⁶.

Nel 1997, in occasione della ventesima edizione del Festival, è stato pubblicato un volume edito da Umberto Allemandi che raccoglieva il primo embrione di archivio di tutti i concerti e alcuni saggi di musicologi sull'evoluzione del festival³⁸⁷.

A partire dal 2016, grazie alla collaborazione con l'Istituto di ricerca sulla crescita economica sostenibile – IRCRES-CNR di Moncalieri (TO), è iniziato un corposo lavoro di inserimento dei materiali del Festival sul repository Byterfly³⁸⁸.

L'architettura software di conservazione, completamente open source, è basata su Fedora Repository, ampiamente usato per la gestione di oggetti digitali e che annovera tra le sue caratteristiche il supporto di grandi quantità di dati, l'assegnazione di identificatori persistenti, API per l'ingesting programmabile, la descrizione semantica delle relazioni tra gli oggetti e la loro gestione basata su modelli.

³⁸⁵ www.comune.torino.it/settebremusica/.

³⁸⁶ www.mitosettebremusica.it/archivio/archivio.html.

³⁸⁷ *Settembre Musica 1978-1997*, a cura di ENRICO CIRIGNANO, Umberto Allemandi editore, Torino, 1997.

³⁸⁸ www.byterfly.eu/

A questo componente è stato affiancato SOLR, un altro software open source, che fornisce una piattaforma di indicizzazione e ricerca dalle ottime prestazioni e alta efficienza. Completano il backend BlazeGraph per la gestione delle triple e un image server Cantaloupe per fornire l'accesso alle immagini tramite lo standard IIIF.

Dal punto di vista dell'utente, il software di presentazione è costituito da due principali applicazioni installate su un server Apache: il CMS Drupal che ospita al suo interno il framework open source Islandora. Islandora mette a disposizione pacchetti specifici che consentono di gestire diversi tipi di oggetti ad esempio libri e immagini. Islandora include una serie di strumenti che dialogano direttamente con Fedora Repository, permettendo di accedere agli oggetti e ai loro metadati e consentendo di renderli visibili all'utente in forma organizzata.

L'architettura hardware si sviluppa su una piattaforma virtualizzata che ospita la macchina virtuale del repository, il server IIIF e il front-end con relativa interfaccia utente di accesso ai dati. A complemento delle macchine virtuali uno storage (SAN) ad alta affidabilità per la memorizzazione degli oggetti digitalizzati ed il backup dei componenti software.

Tutto il materiale contenuto nel repository è open access. È possibile consultare, scaricare o leggere online i programmi di sala di tutte le edizioni del festival, una prima selezione dei volumi monografici pubblicati nel corso degli anni, molte fotografie scattate durante gli eventi, materiali video e le rassegne stampa.

Particolare cura è stata posta alla redazione dei metadati (Dublin Core) per permettere di trovare non solo gli eventi ma anche i titoli dei brani, gli autori, i nomi dei direttori d'orchestra e dei luoghi dove si sono svolti. Le singole voci dei metadati sono linkate tra loro per permettere ricerche incrociate avanzate con un click. Sono inoltre presenti dei filtri che creano relazioni tra differenti oggetti fornendo a studiosi e utenti la possibilità di scegliere il pro-

prio percorso esplorando il repository con una semplice interfaccia grafica direttamente dal web.

Sul portale Byterfly sono disponibili le policies relative ai dati e ai metadati degli oggetti depositati e al loro riutilizzo. Le policies sono state preparate seguendo gli standard Open Access consigliati da OpenDOAR (The Directory of Open Access Repositories).

Dal punto di vista dei materiali sonori il festival ha curato in proprio o grazie alla media partnership con Radio RAI la registrazione di alcuni concerti: le registrazioni sono ora depositate presso la Biblioteca civica musicale «Andrea Della Corte»: dove ne è possibile l'ascolto presso l'area multimediale.

Invece per una fruizione del materiale più attualizzata e mediata dai social media, sulle piattaforme Youtube³⁸⁹ e Flickr³⁹⁰ sono disponibili i video e le immagini dal 2007 ad oggi, catalogati e raggruppati per anno e per giorno, oltre ad alcuni materiali storici.

³⁸⁹ www.youtube.com/user/mitosettembremusica.

³⁹⁰ www.flickr.com/photos/mitosettembremusica.

Il Fondo coralità alpina del CAI e gli spartiti musicali del Museo Nazionale della Montagna

ALESSANDRA RAVELLI

L'Area Documentazione del Museo Nazionale della Montagna è un centro culturale tematico che dal 2003 riunisce la Cineteca e Videoteca storica, il Centro documentazione, la Fototeca, il Centro italiano studio documentazione alpinismo extraeuropeo e la Biblioteca nazionale del Club alpino italiano – CAI. L'integrazione delle raccolte museali, bibliografiche e archivistiche offre al pubblico uno strumento fondamentale per conoscere la montagna da tutti i punti di vista e in tutte le epoche. Le collezioni del Museo hanno iniziato a formarsi nel 1874 e ora consistono in circa 400.000 documenti in corso di catalogazione.

La Biblioteca nazionale (BN CAI), fondata nel 1863, cataloga, aggiorna e promuove il patrimonio librario del Club Alpino Italiano, consistente in circa 40.000 monografie e 1.638 testate di periodici; conserva inoltre cartografia, fondi archivistici e manoscritti.

Dal 2000 cura il coordinamento BiblioCAI e dal 2014 supporta le biblioteche sezionali nella partecipazione al Sistema documentario CAISiDoc gestito con il sw Clavis³⁹¹. Aderisce al Coordinamento delle biblioteche speciali e specialistiche torinesi – CoBiS.

Il Centro nazionale coralità – CNC, fondato nel 2015, è una struttura operativa del CAI e raggruppa 77 cori che conservano e tramandano il canto popolare di montagna. Cura pubblicazioni,

³⁹¹ OPAC: <https://caisidoc.cai.it>

organizza concerti e manifestazioni³⁹² e ha affidato alla BN CAI la gestione della documentazione presente in vari archivi di sezioni e corali per renderla fruibile da studiosi e appassionati.

Grazie a un progetto finanziato dal CAI centrale, la BN e il CNC nel 2017 hanno avviato la catalogazione e la digitalizzazione della musica corale, iniziando dalla donazione del presidente delegato Gianluigi Montresor e da una raccolta già presente in biblioteca.

Il progetto comprende la catalogazione analitica, la riproduzione dei documenti sia cartacei che sonori, con relativi metadati, l'abbinamento dei file alle schede di catalogo e la pubblicazione sull'OPAC e su un portale dedicato con possibilità di accesso diversificate. Sarà predisposta un'area riservata a scopo didattico e di documentazione per i presidenti dei cori CAI che potranno utilizzare le partiture e i brani registrati, previa liberatoria dai detentori dei diritti. L'utente comune potrà fare ricerche, aprire e scaricare le notizie bibliografiche, leggere online i pdf della musica a stampa edita da più di 70 anni, ma non ascoltare le registrazioni sonore, nel rispetto della normativa sul diritto d'autore. La consultazione integrale e l'ascolto delle registrazioni sarà possibile presso una postazione dedicata nella sede della Biblioteca.

Per la catalogazione si fa riferimento alla *Guida alla catalogazione in SBN Musica*³⁹³; per i metadati si segue lo schema METS/Mag- 2.0.I.

Inizialmente la catalogazione è stata curata dalla bibliotecaria

³⁹² *La montagna e la sua gente, 99 canti, dal repertorio dei cori CAI*, a cura di GIANLUIGI MONTRESOR, Milano, Club alpino italiano, 2018. La pubblicazione raccoglie i testi dei brani incisi da quarantuno cori CAI su cinque CD editi tra il 2012 e il 2016, tre intitolati *La montagna e la sua gente* e due *Armonie tra le montagne*. Come scriveva il compianto presidente del CNC Gabriele Bianchi nella prefazione «non è una raccolta statica ma in continua evoluzione, grazie agli autori degli ultimi decenni, che con il canto propongono motivi nuovi per raccontare, pensare e meditare sulle trasformazioni in atto nell'ambiente e nella società montanara». Si segnala anche la più recente pubblicazione del CNC: *Cordate vocali. I cori CAI si raccontano*, Milano, Club Alpino Italiano, 2020.

³⁹³ *Guida alla catalogazione in SBN Musica, musica e libretti a stampa, registrazioni sonore, video e risorse elettroniche musicali*, Roma, ICCU, 2012.

esperta di musica Silvia Caratti; successivamente l'incarico per la realizzazione del progetto complessivo è stato affidato alla ditta Astramedia di Enrico De Maria.

Finora sono state catalogate e digitalizzate 80 pubblicazioni a stampa con 5.150 spogli, per un totale di circa 6.600 pagine, oltre a un test su 42 cd con circa 700 brani disponibili per ora in locale.

Nella prossima fase si tratteranno registrazioni audio³⁹⁴ su vari supporti, compresi vinili e nastri con le relative componenti sonore e grafiche; si procederà poi all'archiviazione di filmati, fotografie, locandine. Si realizzerà inoltre l'anagrafica dei gruppi corali e la classificazione per macro temi come l'alpinismo, il lavoro, l'amore, la guerra. Sia i nomi che il vocabolario controllato per i soggetti più specifici sono gestiti con l'authority file di Clavis.

La catalogazione della documentazione musicale è complessa per la varietà di supporti, generi e responsabilità. Ogni brano contenuto in una raccolta è descritto analiticamente, collegato alla notizia superiore e agli autori della musica, delle parole, dell'armonizzazione e agli esecutori.

Uno degli obiettivi del lavoro è la creazione di un repertorio di titoli controllati, a cui collegare quelli varianti e gli incipit testuali per facilitare lo studio di un patrimonio musicale particolare, in cui sono presenti linee melodiche tradizionali oggetto di diverse armonizzazioni artistiche. La fluidità tipica del canto popolare in continua mutazione rallenta e si canonizza con l'affermarsi di istituzioni corali stabili che fissano i repertori³⁹⁵.

Il genere musicale di cui si occupa il CNC comprende elaborazioni corali di canti sia di tradizione orale che d'autore, ispirati alla vita in montagna e all'alpinismo. Si distingue dal canzoniere

³⁹⁴ I file audio per la conservazione sono ad alta risoluzione in formato WAV, con risoluzione di 44,1 kHz a 16 bit; quelli per la consultazione a bassa risoluzione sono in formato MP3 con compressione di 256 Kbit.

³⁹⁵ ANDREA GHERZI, *Montagna in musica*, Scarmagno, Priuli&Verluccha, 2010, p. 202.

degli Alpini, nonostante connessioni e intersezioni con l'immenso repertorio militare; in particolare quello della prima guerra mondiale è oggetto di molte raccolte e studi, tra cui le opere di riferimento di Savona e Straniero del 1981³⁹⁶, e recentemente di Lovatto, Castelli e Jona autori della ponderosa pubblicazione *Al rombo del cannon*³⁹⁷.

Le prime canzoni ispirate all'alpinismo sono il *Canto degli alpinisti italiani* musicato da Paolo Manica con testo di G. Regaldi, dedicato al fondatore del CAI Quintino Sella, pubblicato a Milano da Vismara nel 1875 e *l'Inno popolare degli alpinisti* con musica di Adolfo Cavagnaro su una poesia di Giuseppe Corona, stampato a Roma nel 1877, con una riedizione di Ricordi nel 1882 da cui il Museo nel 2013 ha tratto una ristampa anastatica. Nel primo Novecento sono numerosi anche i canti ispirati allo sci³⁹⁸.

L'interesse del CAI nei confronti del canto corale si è manifestato fin dai primi decenni, per il suo valore sociale e aggregativo, ma la prima iniziativa strutturata risale al 1925 quando il Consiglio direttivo il 7 marzo accolse la proposta «presentata dai soci Umberto Balestreri, Edoardo Monney e Pietro Ravelli della Sezione di Torino, [e] deliberò che la Sede Centrale del C.A.I. si faccia iniziatrice di una raccolta di canti di montagna, curandone l'armonizzazione e la pubblicazione in un volumetto da diffondere fra i soci per divulgare la conoscenza dei più caratteristici canti di tutte le regioni d'Italia fra le masse alpinistiche; e nominò un'apposita Commissione nelle persone dei tre soci proponenti, del maestro Ferrara e di Piero Jahier, affidandole

³⁹⁶ *Canti della Grande Guerra*, ANTONIO VIRGILIO SAVONA – MICHELE STRANIERO, Garzanti 1981. Degli stessi autori si segnala *La montanara*, Milano, Mondadori, 1987. Entrambe le pubblicazioni sono frutto di uno studio sistematico.

³⁹⁷ FRANCO CASTELLI – ALBERTO LOVATTO – EMILIO JONA, *Al rombo del cannon: Grande Guerra e canto popolare*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

³⁹⁸ Per esempio *l'Inno degli sciatori*, musica di VITTORIO BARAVALLE, versi di CORRADO VENINI, Torino, Sgallari, 1908, di cui il Museo conserva diverse edizioni. Nasce come spartito per voce e pianoforte, viene poi inserito in vari repertori per cori.

l'incarico della raccolta e cernita dei canti, e della loro composizione armonica»³⁹⁹.

Sulle orme di Costantino Nigra e Leone Sinigaglia, nel 1919 Piero Jahier aveva realizzato un repertorio destinato a divenire il cuore della tradizione corale trentina⁴⁰⁰. Seguì un decennio particolarmente fertile. Per convenzione si fa risalire la nascita della coralità di montagna al concerto del coro SOSAT del 24 maggio 1926 al Castello del Buonconsiglio. Nato per iniziativa di Nino Peterlongo, raccolse subito il consenso del pubblico e si distinse per una cifra artistica elevata grazie alle armonizzazioni di musicisti come Luigi Pigarelli e Antonio Pedrotti.

Nel 1927 Toni Ortelli compose *La montanara*, il più celebre fra i canti di montagna, tradotto in 148 lingue; secondo Andrea Gherzi⁴⁰¹ «speciale... anche per il fatto di essere nata in area piemontese diffusa dal trentino... caso esemplare di rifolklorizzazione, fenomeno rilevabile non di frequente: succede a quei canti che, inventati da una persona ben precisa dal punto di vista anagrafico, diventano patrimonio comune e la cui popolarità è tale da far dimenticare l'autore».

È una caratteristica del canto popolare di montagna variare con le generazioni e recepire varianti locali e caratteri tipici regionali.

Non sempre considerata in ambito culturale la musica corale ha tuttavia suscitato l'interesse di musicisti e critici come per esempio Massimo Mila⁴⁰² che scrisse nella prefazione a *Sui monti Scarpazi*,

³⁹⁹ In: «Rivista mensile», 1925, n. 3, p. XXIV. La raccolta è *I canti della montagna* armonizzati da LUIGI ERNESTO FERRARIA, raccolti e ordinati da UMBERTO BALESTRERI, EDOARDO MONNEY, PIETRO RAVELLI, Milano, G. Ricordi e C., 1929.

⁴⁰⁰ COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*. 1888; LEONE SINIGAGLIA, *Vecchie canzoni popolari del Piemonte*, Breitkopf, 1914; PIERO JAHIER, *Canti di soldati*, armonizzati da VITTORIO GUI, [Trento], Tip. I. Armata, 1919.

⁴⁰¹ *Spartiti delle montagne*, Ivrea, Priuli&Verluccha, 2014, p. 153.

⁴⁰² Mila scrisse più volte sull'argomento, in particolare è noto un articolo in risposta a Cesare Pavese su «L'Unità» del 24 ottobre 1948, pubblicato in *Scritti di montagna*, Torino, Einaudi, 1992.

Trento, 1973 che «Se Brahms avesse potuto ascoltare il Coro della SAT, lo avrebbe aggiunto nel numero delle gioie artistiche che gli dava l'Italia». Nella stessa occasione attribui al Coro la definizione di «Conservatorio delle Alpi»⁴⁰³.

Per il fondo musicale del Centro documentazione del Museo-montagna si rimanda al catalogo *Spartiti delle montagne, copertine di musica*, a cura di Aldo Audisio, Andrea Gherzi, Francesca Villa, edito da Priuli & Verlucca nel 2014.

La collezione è costituita da circa 250 pezzi scelti per le immagini di copertina, indipendentemente dal genere musicale, con prevalenza di musica per pianoforte e canto e di brani ballabili come valzer e mazurke. La raccolta è stata catalogata con digitalizzazione delle sole copertine. È caratterizzata da una notevole qualità e varietà di immagini: Alpi e monti lontani, poli e vulcani. Tra i temi rappresentati lo sci e l'alpinismo, la difesa della patria e le gioie alpestri. Il percorso inizia a metà Ottocento, con la diffusione del turismo alpino e la promozione delle località di villeggiatura. Le copertine illustrate avevano lo scopo di incantare il potenziale acquirente, facendo leva sull'immaginario alpino. Il fenomeno crebbe con la promozione commerciale del Monte Bianco operata da Albert Smith. Al suo noto spettacolo è dedicata *L'Echo du Mont Blanc. Polka des Polkas* di Louis Antoine Jullien, Paris, Choudens, [1851], con successive varianti e riedizioni.

Talvolta c'è un legame fra l'illustrazione e il brano musicale; per lo più si tratta di raccolte antologiche come i pianistici *Echoes of Switzerland* di Ricardo Linter, London, 1850, ispirati a melodie pastorali.

Alcuni brani furono composti per occasioni legate alla vita del CAI, come *l'Inno degli alpinisti*, con musica di Augusto Rotoli e versi di Giuseppe Corona per il 15° Congresso nazionale alpino di

⁴⁰³ *Sui Monti Scarpazi 50 canti popolari italiani e stranieri dal repertorio del Coro della Sat*, Trento, Pedrotti, 1973.

Biella, stampato da Ricordi nel 1882 o il canto *Per l'inaugurazione del rifugio Gavia, agosto 1899: canzonetta alpina per canto e pianoforte* di Giovanni Mori o per le grandi spedizioni come la marcia celebrativa *Rwenzori, two step* dedicata al Duca degli Abruzzi.

Gli spartiti più datati della raccolta sono *Les Adieux du Montagnard, romance* par Auguste Andrade, Paris, [1830] e *Twelve Favorite Songs by the Tyrolese Family Rainer*, London Jullien, 1828. Tra le varie produzioni della famiglia di cantori tirolesi Rainer si segnala *The Mountain's Maid's Invitation*, 1841, jodel intonato da un quintetto vocale⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Cantanti girovaghi che, come i fratelli Strasser dello Zillertal, ebbero successo in tutto il mondo. Furono fra i fondatori e fra i più noti rappresentanti del canto tradizionale tirolese della natura e della patria.

«Aspettate un momento, aspettate un momento,
non avete ancora sentito niente»:
il sonoro all'Archivio Nazionale Cinema Impresa

ELENA TESTA

«Aspettate un momento, aspettate un momento,
non avete ancora sentito niente»

Da *The Jazz Singer* di Alan Crosland, 1927

A 94 anni da queste emblematiche parole che sanciscono la nascita del cinema sonoro ci ritroviamo ad accettare una nuova sfida per trovare, restaurare, registrare e connettere tra loro materiali di varia provenienza e gerarchia come le colonne sonore, le immagini e le interviste, nel tentativo di creare una narrazione attendibile ed efficace del Novecento. Una storia che non può più essere raccontata senza gli archivi audiovisivi.

Negli ultimi anni si è assistito a un lento recupero del materiale filmico di repertorio di ogni provenienza: imprese, enti pubblici, famiglia, registi sperimentali e amatoriali. Un cinema invisibile che ha saputo registrare con discrezione e tenacia le evoluzioni sociali del Paese in ogni ambito. In questa prospettiva, l'Archivio Nazionale Cinema Impresa con le sue collezioni è diventato uno dei più importanti referenti di quello che viene comunemente definito il *non-theatrical cinema*⁴⁰⁵, costituendo un polo di conservazione e valorizzazione in Italia e all'estero, di queste produzioni che, per la

⁴⁰⁵ Nontheatrical Film; Dan Streible, Martina Roepke and Anke Mebold. *Film History* Vol. 19, No. 4, (2007), pp. 339-343. Indiana University Press

loro stessa “marginalità” rispetto al mainstream cinematografico, offrono spesso un punto di vista inedito sul mondo.

Il cuore dell’Archivio è costituito dai depositi sotterranei, realizzati secondo le norme della Fédération internationale des archives du film, dove oggi si conservano, a temperatura e umidità controllate, oltre 82.000 bobine di film provenienti dalle principali imprese italiane: Aem Milano, Aurora, Birra Peroni, Borsalino, Boscà, Breda, Edison, Fiat, Ferrovie dello Stato, GTT, Innocenti, Istituto per il Commercio Estero, Italgas, Martini & Rossi, Marzotto, Metropolitana Milanese, Montecatini, Montedison, Necchi, Nino Cerruti, Olivetti, Rancilio, Recchi, Menabrea, Venchi Unica, Veneranda Fabbrica del Duomo, enti di ricerca come l’Enea e l’Enea Antartide; case di produzione come Fargo Film, Frama Film, Documento Film, RPR, Buttafarro, Film Master e Rectafilm, associazioni culturali Art Doc Festival, FEDIC, privati come Edoardo Fardini, Giorgio Pisca, Filippo Paolone, Andrea Berbacchi, Ranuccio Sodi, Antonio Canevarolo e Corrado Farina; enti religiosi come la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e la Società Salesiana di San Giovanni Bosco.

Le collezioni conservate in Archivio comprendono oltre ai film realizzati, anche i materiali di lavorazione come i tagli, le copie lavoro e i girati – importanti documenti capaci di registrare in tempo reale i processi lavorativi, gli avvenimenti pubblici e le ricerche tecnologiche come i crash test per le autovetture –, a questi si aggiungono le colonne sonore ovvero la registrazione di parlato, musica, rumori ed edizioni in lingua straniera, poi miscelate in un’unica traccia ottica o magnetica, che viene unita alla copia finale del film.

Al *sound track* registrato in magnetico su pellicola in questi anni abbiamo rivolto un’attenzione particolare, ripagata dalla scoperta di autentiche rarità.

Dal 2008 ad oggi abbiamo preparato e digitalizzato 5.037 magnetici full track, pari a 1.511.100 metri di pellicola. Il lavoro

è stato realizzato dai colleghi Diego Pozzato, Stefano Landini e Alessio Robino, con la consulenza tecnica di Federico Savina, docente del Centro Sperimentale di Cinematografia e già fonico di mix musiche e consulente Dolby, che è stato fondamentale nella scelta della strumentazione adatta per il riversamento di questo materiale. Scelta che è caduta su un macchinario Gervasi capace di leggere tutte le tracce del supporto e di trasformarle in file digitali.

Le ragioni di questo impegno sono state di carattere pragmatico. La pellicola in triacetato di cellulosa e, in modo particolare, il magnetico sono soggetti ad aggressioni di muffe, funghi e a patologie come la «vinegar syndrome», che si manifesta con un odore di aceto progressivamente crescente e che porta alla decomposizione del supporto. Una volta in atto, la sindrome non può essere arrestata, ma si può rallentare tenendo le pellicole a una temperatura molto bassa. Un periodico ricambio d'aria ai depositi, il controllo della temperatura e dell'umidità e soprattutto la stabilità delle condizioni di conservazione rinviando l'insorgere della sindrome acetica, la quale, tuttavia, sul lungo periodo minaccia comunque le pellicole che vanno perciò trasferite in poliestere o in digitale.

Il magnetico convive naturalmente con il materiale sonoro ottico, di cui l'Archivio ha già schedato 2.607 pellicole, tra negativi e positivi, riversandone una parte con lettore ottico a luce rossa e luce bianca, in grado di produrre file audio WAV a 96000 hz.

Da questo lavoro di riversamento emergono straordinarie sorprese. Frammenti inattesi, inediti o ormai dimenticati che dimostrano l'importanza di un materiale considerato marginale, come ad esempio la registrazione della voce di Federico Fellini che dà indicazioni agli attori durante la lavorazione di tre spot realizzati nel 1993 per la Banca di Roma: un girato che costituisce un vero "scoop filologico" su uno dei nostri maggiori cineasti.

Di questi casi è piena la storia del cinema. Torniamo alla prima frase del cinema sonoro: «Aspettate un momento, aspettate un

momento, non avete ancora sentito niente». Pare fosse stata pronunciata perché si era cominciato a registrare il disco prima che il tecnico audio fosse pronto con i microfoni ed è poi rimasta nella copia finale inserita nel film.

La riscoperta di questi materiali sonori lascia emergere anche un gran numero di opere importanti come fonti per la ricerca storica o come supporto alla didattica. Se consideriamo gli archivi di impresa soltanto dal punto di vista dei materiali sonori, si può costruire, ad esempio, una mappatura dell'espansione delle aziende all'estero, ricostruendone le strategie attraverso le edizioni in lingue straniere di volta in volta realizzate: si arriva a complessive 39 lingue, tra cui l'urdu, l'esperanto e lo swahili; oppure le politiche culturali delle aziende che commissionavano la composizione delle musiche ad artisti come Ennio Morricone, Vittorio Gelmetti, Luciano Berio, Pier Emilio Bassi, Benedetto Ghiglia ed Egisto Macchi.

A partire dal 2007 l'Archivio Nazionale Cinema Impresa ha iniziato anche a registrare la storia orale legata al lavoro. Il progetto Voci di fabbrica ha raccolto circa 80 interviste capaci di tratteggiare la parabola delle aziende attraverso i ricordi di coloro che ci lavorarono.

Dirigenti e dipendenti hanno raccontato i processi industriali, i prodotti che realizzavano, i rapporti umani nell'ambiente di lavoro e nelle attività del Dopolavoro: una storia che non si traduce solo nel binomio operai-fabbrica, ma che travalica la vita di fabbrica e coinvolge la storia dell'intero Paese.

Il progetto Mi Ricordo va a completare questa storia corale: la raccolta (tuttora in corso) sul territorio nazionale dei film di famiglia in 9.5mm, 8mm e Super8 inizia nel 2015 a Ivrea e viene poi estesa a Torino, Biella, Cuneo, alla Chiesa Valdese e alla Comunità ebraica italiana. Conta oggi oltre 10.000 film, 1.500 ore di girato e 100 interviste che aggiungono racconti di vita che vanno ad arricchire di contenuti le singole collezioni di *home movie*.

Tra le qualità di un archivio andrebbero annoverate la caparbia e la costanza: grazie a queste si continua a procedere nonostante la memoria labile dei testimoni, i supporti fragili e il materiale irrimediabilmente deteriorato. Si va avanti, continuando a pensare che non abbiamo ancora visto e sentito nulla perché il meglio deve ancora venire.

Canti popolari a Torino e in Piemonte: archivi di ricerca / archivi per la ricerca⁴⁰⁶

ALBERTO LOVATTO

Quando con Emilio Jona e Franco Castelli ho iniziato a riflettere sul “prodotto di studio” che utilmente poteva accompagnare una riedizione dei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra è nata, immediata, l’idea di un “Nigra cantato” che documentasse non solo, come già era stato, alcune ballate emblematiche, ma offrisse un rendiconto sonoro della presenza nella memoria del canto di tradizione orale piemontese delle ballate pubblicate da Nigra nel 1888. Per far questo abbiamo contattato ricercatori e consultato archivi alla ricerca di documenti sonori in grado di “dare voce” ai testi di cui Costantino Nigra aveva dato ampio riscontro comparativo senza documentare la loro dimensione musicale e sonora. Per realizzare i due CD della riedizione del volume di Nigra⁴⁰⁷ «abbiamo ascoltato varie centinaia di registrazioni di ballate raccolte in Piemonte, (...) ed abbiamo estratto 155 esempi canori, volti a documentarne la melodia». Le registrazioni su cui abbiamo lavorato coprivano un arco temporale di raccolta che

⁴⁰⁶ Le riflessioni che seguono riguardano progetti editoriali che ho condiviso, negli ultimi quindici anni, con Emilio Jona e Franco Castelli. Collaborazione fitta che ha prodotto, oltre a saggi e contributi minori, alcuni volumi: il primo edito nel 2005, l’ultimo del 2020. Se è mia la responsabilità di questo scritto, le considerazioni da cui nasce sono anche loro e il “noi” che utilizzo li ricomprende. Trattandosi di una breve narrazione di “Esperienza”, ho ridotto all’essenziale i riferimenti bibliografici rimandando il lettore, per questi, ai volumi citati.

⁴⁰⁷ COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, a cura di FRANCO CASTELLI, EMILIO JONA e ALBERTO LOVATTO, con allegata *Antologia sonora* in 2 Cd e un saggio introduttivo *Costantino Nigra e la ballata popolare*, Vicenza, Neri Pozza, 2020.

andava dal 1954 al 1988 e facevano riferimento al lavoro di 24 ricercatori. Rinunciando ad un formato audio compresso e quindi misurandoci con i limiti di spazio imposti dai CD audio, nella scelta degli esempi sonori abbiamo seguito criteri simili a quelli che si utilizzano nella selezione delle parti musicali da trascrivere a stampa: «abbiamo optato per una campionatura di singoli documenti, scegliendo di dare le prime strofe, oppure, nel caso di più lezioni dello stesso canto, di creare un montaggio che mostrasse talora la diversità degli incipit musicali, talora lo sviluppo della storia cantata su melodie diverse o su melodie uguali ma con stili esecutivi diversi. Per alcuni canti più diffusi o significativi abbiamo offerto più lezioni per ognuno di essi, o ne abbiamo dato la lezione completa, per consentire all'ascoltatore di coglierne l'intero respiro narrativo». La documentazione sonora (neppure immaginabile ai tempi di Nigra) consentiva così, ad oltre centoventi anni dalla prima edizione in volume, di «poter finalmente ascoltare, contestualmente alla lettura del testo nigriano, le voci di coloro che sono stati in tempi recenti i depositari e i diffusori di quei canti, e quindi testimoni e nuovi protagonisti di un'antica vicenda sonora».

Mentre pensavamo a documentare la presenza viva delle ballate raccolte da Nigra, nell'Ottocento, stavamo concludendo la riedizione del volume sui *Canti degli operai torinesi* che Emilio Jona con Sergio Liberovici avevano pubblicato nel 1990. In quel caso, la documentazione sonora, significativa e per alcuni aspetti unica, riguardava, sia dal punto di vista archivistico che territoriale, un ambito chiaramente delimitato: le registrazioni di Jona e Liberovici realizzate a Torino fra il 1958 e il 1972 e dedicate alla memoria della esperienza operaia nella città. Il lavoro di riedizione del volume, in questo caso, ha lasciato intatto il saggio sonoro originale (che dava conto dei repertori dei singoli testimoni) operando una riorganizzazione del testo di partenza in grado di offrire a quel

materiale sonoro un aggiornato contesto di confronti⁴⁰⁸, sia sul piano storico e che su quello antropologico e musicale.

Con Castelli e Jona la mia collaborazione era iniziata con la realizzazione del volume *Senti le rane che cantano*⁴⁰⁹, che prendeva le mosse dalle registrazioni dei canti della monda raccolti in risaia nel Vercellese e in Polesine dallo stesso Jona con Sergio Liberovici (19 unità di registrazione, dal 1960 al 1977). Attraverso saggi di più ampio respiro e schede sintetiche dedicate ai singoli canti, abbiamo messo a confronto quel nucleo documentario (che il Cd allegato raccontava proponendo esempi di canto in risaia ancora in funzione di lavoro, con rumori di acqua e voci immerse nel paesaggio sonoro), con molto (tutto, almeno nelle intenzioni) il materiale edito, quello sonoro in particolare (dischi e compact-cassette), che documentava il canto delle mondine nel quadro più esteso delle ricerche sul (e della riproposta del) canto contadino, canto sociale e politico. Un confronto che ha riguardato più di centoventi edizioni sonore, unitamente ad una estesa bibliografia di carattere etnomusicologo e antropologico.

Il materiale sulla monda ascoltabile, perché edito o accessibile, è infatti assai esteso. Guardando al solo territorio piemontese, la prime registrazioni sul campo ascoltabili sono forse quelle inserite nella colonna sonora del film *Riso Amaro* di Giuseppe De Santis, girato nell'estate del 1948. Le prime registrazioni sistematiche di canti di monda le troviamo documentate dalle rilevazioni realizzate, per l'Ente Nazionale Risi, nel corso della campagna di monda del 1953 con magnetofono a nastro da Clemente Morbelli e Carlo Zanibelli in preparazione di 17 dischi a 78 rpm che l'Ente ha poi

⁴⁰⁸ EMILIO JONA – SERGIO LIBEROVICI – FRANCO CASTELLI – ALBERTO LOVATTO. *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi* (con CD audio), Roma, Donzelli editore, 2008.

⁴⁰⁹ FRANCO CASTELLI – EMILIO JONA – ALBERTO LOVATTO. *Senti le rane che cantano. Canti e vissuti popolari della monda* (con CD audio), Roma, Donzelli editore, 2005.

utilizzato per “sonorizzare” i propri *stand* in occasione di mostre e fiere. Nel 1954 Alan Lomax e Diego Carpitella, con la collaborazione del Centro nazionale studi di musica popolare di Roma, realizzano un’ampia campagna di registrazioni in tutta Italia, raccogliendo il 27 settembre 1954, a Rovasenda, canti contadini eseguiti da mondine. Alla fine degli anni Cinquanta e poi con maggiore continuità negli anni Sessanta si sviluppano ricerche sistematiche sul canto popolare condotte da ricercatori che, come noto, a Torino collaborano con Cantacronache (i cui esiti sono oggi conservati nell’archivio del Creo/Centro ricerca etnomusica e oralità in cui sono confluiti i materiali del Crel) e a Milano con il Nuovo Canzoniere italiano e l’Istituto Ernesto de Martino. Negli anni 1960 e il 1961 Emilio Tron registra mondine a Veneria di Lignana e a Busonengo. Cesare Bermanni raccoglie canti di monda nel Novarese. Franco Coggiola, nel 1967, in provincia di Vercelli registra canti di mondine durante la campagna di monda di quell’anno a Veneria, Trino, Casanova Elvo, San Germano Vercellese, sia in cascina che in funzione di lavoro. Franco Castelli, pochi anni dopo, registra a Olcenengo (Vc). Un panorama ampio e vario di documentazione sonora, nella maggior parte frutto di ricerche sul campo o collegata alle attività di cori (quelli di Trino Vercellese o della Cooperativa dei Cappuccini di Vercelli fra i più noti), che negli anni Settanta autoproducono edizioni sonore di loro esecuzioni con lo scopo di conservare e diffondere una tradizione di canto ormai de-funzionalizzata.

Nel 2018 ancora una volta attraverso un lavoro comune e condivisi pubblico con Jona e Castelli *Al rombo del cannon*, dedicato al canto nelle e della Grande Guerra.⁴¹⁰ La preparazione del volume, che prendeva le mosse dalla ricca documentazione raccolta da Castelli, Jona e Liberovici dalla fine degli anni Cinquanta al principio degli anni Settanta, ci ha visti impegnati in una estesa verifica della

⁴¹⁰ FRANCO CASTELLI – EMILIO JONA – ALBERTO LOVATTO, *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare* (con 2 CD audio), Vicenza, Neri Pozza editore, 2018.

documentazione sonora dei canti della Grande Guerra, edita e inedita, conservata in fondi archivistici di molti ricercatori, avviando un dialogo fitto con molti di loro. Il saggio sonoro in due CD che accompagna il volume propone in questo caso una scelta di questo materiale, raccolto principalmente nell'Italia Settentrionale, ma con la presenza anche di documenti registrati nel Sud.

Nella realizzazione di questo ultimo lavoro abbiamo potuto avere immediato accesso a documentazione bibliografica e, soprattutto, sonora interessante e varia, fosse anche solo per preliminari riscontri e confronti, in maniera molto più rapida che in passato attraverso la rete Web che offre l'accesso ad archivi sonori *on line* quali ad esempio, per il canto della Grande Guerra, l'Archivio provinciale delle tradizioni orali di Trento – APTO avviato da Renato Morelli, l'Archivio delle tradizioni orali del Veneto – ATOV ideato e curato da Gianluigi Secco in collegamento con Soraimar, La Rete di ArchivioSonoro.org, il sito del Centro studi musica e Grande Guerra di Reggio Emilia. Una nuova e diversa modalità di accesso alla documentazione sonora, che si sta gradualmente diffondendo e che arricchisce e per alcuni aspetti modifica il lavoro di ricerca, soprattutto quello preparatorio, sulla documentazione sonora negli ambiti di etnomusica e oralità.

Il Centro Etnologico Canavesano di Bajo Dora

RINALDO DORO

Il Canavese è un territorio di vaste proporzioni, compreso nella zona amministrativa della provincia di Torino. I suoi confini sono delimitati dalla Valle d'Aosta a nord, la Serra d'Ivrea che definisce verso est le province di Biella e di Vercelli, la Stura di Lanzo e il Po a sud, infine le Alpi Graie verso ovest. Il Canavese è composto da pianure, colline, laghi e montagne, i principali centri sono Ivrea, Castellamonte, Cuorné, Rivarolo, Chivasso, Ciriè. L'idioma locale parlato è una variante del Piemontese, con presenze piuttosto rilevanti del Franco-Provenzale (Valli Orco e Soana). Il lavoro di un tempo era legato soprattutto all'agricoltura e all'allevamento del bestiame, con il relativo artigianato dedicato agli attrezzi agricoli. Una cospicua parte della popolazione era impiegata nell'estrazione mineraria (Brosso, Traversella) e nella costruzione di strade o tetti in pietra e muri a secco. L'avvento dell'Olivetti in Canavese produsse una "rivoluzione" economico-sociale notevole che trasformò il tessuto umano residente, portando benessere, scolarizzazione e, al contempo, non intaccando troppo le consuetudini culturali tradizionali.

Nel 1969, Amerigo Vigliermo, appassionato di canto popolare, assunse la direzione del «Coro Bajolese», fondato nel 1966. Nato in Spagna, ma con la famiglia nativa di Bajo Dora, un piccolo paese frazione di Borgofranco situato ai piedi del monte Cavallaria, inizia da subito a cercare nuove vie nella riproposta del canto corale alpino, fino allora forgiato comunemente sugli stereotipi della corale della SAT (Società degli Alpinisti Tridentini). Le prime registrazioni "sul campo" sono del periodo natalizio del 1970 e

continuano sino ai giorni nostri. La prima intenzione era quella di creare un repertorio “nuovo” per il Coro, per distinguersi dai *cliché* che influenzavano gli altri gruppi simili, ma l’esperienza e la conoscenza delle consuetudini della tradizione, infonde in Vigliermo la volontà di perseguire in maniera sistematica e capillare sul territorio Canavesano la ricerca di testimonianze volte a documentare la vita passata e i profondi mutamenti in corso.

Si decide quindi di fondare un Centro di cooperazione etnologica tra i comuni del Canavese e il Coro Bajolese. L’idea iniziale è formalizzata dal notaio in questo modo:

Ivrea, 12 Novembre 1975. Il Coro Bajolese si fa promotore per istituire un Centro Etnologico Canavesano – con sede in Borgofranco d’Ivrea, fraz. Bajo Dora, Via dei Ribelli, 19 – allo scopo di raccogliere l’adesione dei Comuni e Comunità Montane dell’area Canavesana per ricerche in campo etnologico.

Finalità: Il Centro persegue scopi culturali. L’attività del Centro, imperniata sull’esperienza di ricerca del Coro Bajolese, si colloca nel quadro di una organizzata e sistematica indagine sul campo per acquisire e successivamente divulgare, informazioni sul patrimonio culturale della Gente Canavesana. In particolare si propone di:

- estendere su tutta l’area Canavesana le ricerche sulla cultura popolare rurale e urbana;
- raccogliere, inventariare e conservare testimonianze, documenti e oggetti caratteristici della realtà popolare;
- pubblicare e diffondere, nella modalità ritenuta più opportuna, le testimonianze già registrate e quelle che saranno acquisite;
- stimolare e favorire, specie nell’ambiente scolastico, la formazione di una coscienza culturale circa le attività di lavoro e le espressioni intellettuali della Gente Canavesana;
- servire ai Comuni come “strumento culturale” per analizzare problemi specifici;
- costituire un archivio con nastri magnetici, fotografie, films, videonastri, dischi e pubblicazioni specializzate;
- promuovere collegamenti e scambi culturali con altri gruppi e mettere a disposizione degli studiosi esperienze e materiali;

- occuparsi in maniera specifica circa l'uso e la riproposta delle testimonianze raccolte, collaborando eventualmente con la scuola;
- costituire un'anagrafe delle istituzioni culturali in Canavese;
- redigere un foglio informativo della propria attività.

Il primo presidente del consiglio di amministrazione è lo stesso Amerigo Vigliermo, affiancato da Paolino Daghetti, Gianpietro Dalmaso, Adriano Perotti Ghi, Mauro Usai, Gianpiero Venturini e Pier Giorgio Zampieri. Il direttivo tecnico, coordinato da Amerigo Vigliermo è piuttosto nutrito e si compone di Italo Vigliermo, Redi Godeas, Roberto Naretto, Gianpietro Dalmaso, Mauro Usai, Walter Usai, Adriano Perotti, Antonio Decaroli Paolo Daghetti, Giorgio Zampieri e Gianpietro Venturini, incaricati della raccolta di testimonianze orali tramite magnetofono; di Giovanni Torra, Giuseppe Guttauria per la documentazione fotografica; di Giovanni Torra per il film etnologico; di Maurilio Trovati per i disegni e gli schizzi⁴¹¹.

Con questi precisi punti di riferimento ha inizio dunque l'attività del Centro, a cui aderiscono i comuni di Alice Superiore, Andrate, Banchette, Bollengo, Borgofranco, Carema, Cascinette, Collettero Giacosa, Ivrea, Lessolo, Lugnacco, Montalto Dora, Parella, Piverone, Quassolo, Rueglio, Samone, Tavagnasco, le Comunità Montane della Dora Baltea Canavesana e della Val Chiusella. In un secondo tempo parteciperanno al progetto anche l'Azienda Autonoma di Turismo di Ivrea e il Comune di Montanaro.

Perché Centro Etnologico e non Etnografico? Lo stesso Vigliermo ci illustra il pensiero alla base del termine:

Etnografico, per me, significa una sorta di museo statico, dove il tempo si ferma all'acquisizione di un particolare oggetto, tipo il setaccio appeso al muro. Questo, può significare un impoverimento e una defunzionalizzazione dell'oggetto stesso, in quanto il setaccio in esempio ha una sua ben precisa funzione, una sua vitalità ancora presente nella cultura dei nostri luoghi,

⁴¹¹ www.cec.bajodora.it

e il fissarlo ad una parete vorrebbe significare che quella maniera di viverlo e di portare avanti un proprio peso culturale cesserebbe con la “musealizzazione” dell’oggetto stesso. Questo, oltre ad essere pregno di tristezza, significherebbe il non voler testimoniare in maniera obbiettiva e funzionale un tipo di Civiltà che, almeno qui in Canavese, è ancora ben vitale e reperibile presso la Gente, nonostante i tempi cambino velocemente e le consuetudini pure. Etnologico significa in movimento, non statico ed è proprio questo lo scopo del Centro: il suo archivio è sempre in divenire, si arricchirà di nuove testimonianze e informazioni, la ricerca nell’ambito popolare non si deve fermare ad un passato “cristallizzato”, ma deve essere attuale e conforme al momento presente. Insomma, essere “testimoni del proprio tempo”.

L’archivio del Centro Etnologico Canavesano conserva numerose tipologie di testimonianze sonore:

- Canti di ogni genere, compresi quelli religiosi in latino maccheronico e quelli, anche non religiosi, in lingua italiana. (Raccolta di tutte le versioni che si trovano di uno stesso canto)
- Filastrocche e conte dei bambini o recitate per i bambini.
- Giochi sia dei bambini che degli adulti. Giochi delle carte e loro varianti. Significato delle figure delle carte da gioco e relative interpretazioni per la lettura del destino. Lettura del destino attraverso i segni del palmo della mano. Interpretazione dei sogni, la cabala dei numeri da giocare al lotto.
- Personaggi dell’ambiente d’osteria o della piazza.
- Suoni ritmici legati a certi lavori: es. affilatura della falce, la torchiatura, ecc.
- Richiami del bestiame e dei cani che lo governano; nomi dati al bestiame; dialoghi che i pastori hanno con le bestie; suoni dei campanacci. Racconti sulla vita condotta negli alpeggi; lavorazione del latte.
- Erbe medicinali o ritenute tali; erbe commestibili; medicinali per le persone e per il bestiame.
- Vita nella stalla; racconti straordinari; magia; la “Fisica”; le “Masche”; indovinelli.

- Le usanze legate alla festa dei Coscritti, agli spozalizi, alle priorate, i Carnevali.
- Le feste patronali, i riti funebri e le veglie funebri con le preghiere, i salmi, le litanie e le usanze particolari.
- Le fantastiche storie dei tesori nascosti, i passaggi segreti nei castelli e nei conventi, le storie sull'oro e la sua ricerca.
- Le specialità culinarie, le ricette, le occasioni per cucinare di più e meglio. La festa dell'uccisione del maiale.
- Le feste calendariali e le feste legate ai raccolti.
- I balli, suoni e modalità. I suonatori e i loro strumenti.
- Le bande musicali, le cantorie di chiesa, le compagnie teatrali, le associazioni sportive.
- L'artigianato: falegnami, bottai, seggiolai, fabbri, spazzacamini, stagnari, battilastra, vetrai, ecc. Le loro tipiche grida d'annuncio.
- L'emigrazione di un tempo, l'immigrazione attuale, il cooperativismo, l'associazionismo politico, il clericalismo e l'anticlericalismo.
- I primi momenti di industrializzazione del Canavese.
- I minatori e le miniere.
- La Resistenza. I partigiani.
- Raccolta delle parlate locali.

Nei locali del C.E.C. sono presenti documenti audio-visivi, fotografie, materiale cartaceo (libri, lettere e spartiti), alcuni strumenti musicali e oggettistica varia (oggetti per la lavorazione del latte, ecc.). In particolare, il materiale audio è costituito da 1.243 nastrocassette della durata di 90 minuti circa l'una (BASF e TDK), 455 da bobine di nastro magnetico (BASF, Scotch e 3M), cassette DAT, Mini-Disc e memorie ZOOM per un totale complessivo di audio disponibile pari a 2.965 ore in costante crescita.

- 595 cassette registrate come Coro Bajolese (equipe di ricerca);
- 648 cassette registrate come *Centro Etnologico Canavese* (equipe di ricerca);

- 236 bobine del diametro di cm. 13 da un'ora e mezza cadauna;
- 88 bobine del diametro di cm. 15 da due ore cadauna;
- 131 bobine del diametro di cm. 18 da un'ora cadauna;
- 126 cassette DAT da un'ora cadauna;
- 13 mini-disc da un'ora e mezza cadauno;
- 12 memorie ZOOM (digital recorder) da due ore cadauna.

Il Centro conserva anche 483 cassette VHS (di cui 133 già digitalizzate), 1600 fotografie già catalogate, molte foto recenti, un centinaio di bobine da 1 pollice, circa 600 libri e spartiti musicali.

Le macchine usate per la registrazione sonora sono i registratori Grundig a bobine da 13 e da 15, velocità 4,7 e 9,5, il Revox A77 e B77 velocità 38 e 19; UHER a bobine, il Sony portatile (DAT e audiocassette), Mini-Disc Sony, Digital Recorder ZOOM H4 e H5. I microfoni usati sono stati Grundig, Sennheiser e Uher. Tutte queste macchine sono conservate nella sede del Centro e sono in ottimale stato di conservazione e funzionanti.

Il Centro Etnologico Canavesano ha pubblicato innumerevoli lavori discografici, audiovisivi ed editoriali, fra cui i più importanti sono la collana di 15 CD *Costantino NIGRA – Canti Popolari del Piemonte cent'anni dopo 1888 – 1988 – Vitalità e sopravvivenza della ballata epico – lirica in Piemonte*, con registrazioni sul campo, e la collana di audiocassette (circa una cinquantina) dedicata ai “gruppi spontanei” di canto e musica popolare presenti sul territorio Canavesano.

Oggi il Centro è impegnato nella digitalizzazione dell'intera raccolta di materiali e nella pubblicazione sul web dei contenuti via via disponibili⁴¹². Studiosi, università o semplici appassionati potranno così usufruire di un grande patrimonio di cultura immateriale, un archivio di storia sociale altrimenti non più riproducibile.

⁴¹² Il Direttivo del C.E.C. è attualmente composto da: Rinaldo Doro (Presidente), Roberto Vigliermo (Vice Presidente), Giancarlo Biglia (Archivio – Tesoriere – Segretario), Adele Dimitri (Segreteria), Giorgio Marengo (Responsabile Sito Internet), Marco Bergonzi e Redi Godeas (Rappresentanti del Coro Bajolese).

Gli archivi sonori delle Valli Valdesi

DINO TRON

Il territorio delle Valli Valdesi (piccola enclave protestante in provincia di Torino, costituita dalla Valle Pellice, dalla Valle Germanasca e dalla destra orografica della bassa Val Chisone, da Inverso Pinasca a Porte di Pinerolo) nell'ultimo secolo è stato indagato da una serie di ricerche di carattere storico, linguistico⁴¹³, antropologico ed etnomusicologico. Gli studi di carattere etnomusicologico, oggetto di queste brevi note, condotti in tempi, luoghi e con modalità differenti hanno spesso dato origine a archivi, nei quali coesistono documenti di natura eterogenea quali libri, manoscritti, immagini e fotografie e, naturalmente, documenti sonori.

Va premesso che in questa terra di frontiera, oltre alla specificità religiosa, si è conservata una situazione linguistica eccezionale⁴¹⁴ poiché coesistono e convivono, a livelli e in contesti d'uso

⁴¹³ Va segnalata la notevole rilevanza degli studi linguistici e dialettologici in essere presso l'Università di Torino dove, presso il Dipartimento di Studi Umanistici ha sede come centro autonomo di ricerca l'ALI (Istituto dell'Atlante linguistico italiano). Per maggiori dettagli si veda: www.atlantelinguistico.it

⁴¹⁴ Daniele Tron, studioso del canto popolare valdese, a proposito della situazione linguistica delle Valli nota: «Uno dei tratti culturali che hanno caratterizzato le Valli Valdesi è stato il plurilinguismo. Tipico anche della Savoia e della Valle d'Aosta, assume nelle Valli Pellice, Chisone e Germanasca dimensioni notevoli. I Valdesi, almeno a partire dagli inizi del secolo, e forse anche da molto tempo prima, furono locutori trilingui o persino quadrilingui, comprendendo e parlando con maggiore o minor dimestichezza, il francese, l'italiano, il patois occitanico e, in molti casi il dialetto piemontese della pianura. Per ogni lingua il suo ambito: l'occitano per l'intimità della casa e la vita di ogni giorno; il francese per la chiesa, la scrittura, l'emigrazione; l'italiano per gli atti civili e il servizio militare; il piemontese per il mercato di fondovalle, i commerci e l'emigrazione

diversificati, quattro idiomi: l'italiano, il francese, il piemontese e l'occitano (o *provenzale-alpino*), qui declinato come «patois». Questa condizione di crocevia linguistico e la forte presenza della religione protestante hanno favorito, ad esempio, la sedimentazione di un *corpus* cantato di proporzioni straordinarie (si parla di più di 600 canzoni, compiendo una stima ampiamente difettosa), di cui compaiono solo rade tracce nelle due grandi raccolte storiche di canti popolari del Piemonte e della regione francese della *Savoie-Dauphiné*: infatti né Costantino Nigra (diplomatico di origini canavesane, studioso e autore dei *Canti Popolari del Piemonte*⁴¹⁵), né Julien Tiersot (bibliotecario al Conservatorio di Parigi, estensore delle *Chanson populaires recueillies dans les Alpes Françaises – Savoie et Dauphiné*⁴¹⁶) presero in considerazione le Valli Chisone e Germanasca, dal momento che per entrambi, occuparsene avrebbe implicato un'uscita dal seminato (difficile, per Nigra, raggrupparlo insieme alle produzioni dialettali settentrionali⁴¹⁷ e, altrettanto arduo per Tiersot valicare il limite delle Alpi e andare fuori dei confini politici della sua ricerca sulla canzone francese).

Ciò premesso, tentare di descrivere o anche solo censire gli archivi sonori delle Valli Valdesi è un'impresa certamente non semplice: accanto ad alcuni, vere pietre miliari della ricerca sul canto e sulla musica tradizionale locale, dei quali parleremo diffusamente

stagionale», in DANIELE TRON, *Il Canzoniere delle Valli Valdesi di Emilio Tron*, in *La Musica - La Gente - I Monti (Tradizioni e presenze del canto popolare) - Atti del convegno*, a cura di SANDRO CAPPELLETTO e FRANCESCO PENNAIOLA, Torino, ed. Museo Nazionale della Montagna, 2001, pp. 31-39.

⁴¹⁵ COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, 2009 [1888].

⁴¹⁶ JULIEN TIERSOT, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises - Savoie et Dauphiné*, Grenoble, H. Falque et F. Perrin, 1903.

⁴¹⁷ La zona più prossima alle Valli sondata da Nigra fu la città di Pinerolo, dove lo studioso raccolse una variante della *Maledizione della tradita* (Nigra-24) da un'anonima contadina.

vi sono tutta una serie non meno importante di archivi privati, a carattere familiare, in qualche modo dispersi e parcellizzati, opera di associazioni⁴¹⁸, ricercatori non professionisti e di appassionati i quali, soprattutto a partire dal momento in cui la registrazione sonora divenne accessibile a un'utenza più vasta, fissarono su nastri e bobine le esecuzioni di suonatori, la voce dei cantori, le prove delle corali, di cori variamente organizzati, le cantate in osteria e ovviamente testimonianze di vita quotidiana, racconti di lavoro, di festa, di viaggio.

In questa sede, per ragioni di brevità e per la mancanza di un censimento esaustivo in materia, si riferisce più approfonditamente di quattro fondamentali esperienze di ricerca, i cui esiti, in un periodo compreso tra gli anni Trenta e la fine del secolo scorso hanno originato altrettanti importanti archivi sonori e a operazioni di riflessione critica sul materiale raccolto: l'archivio di Emilio Tron, l'archivio della Badia Corale Val Chisone, l'archivio de «La Cantarana» e l'archivio dei gruppi di canto spontaneo «Da Pare 'n Fieul» e «Mare Tera». Per inquadrare il discorso è tuttavia imprescindibile partire dai materiali conservati presso la Fondazione del «Centro Culturale Valdese» di Torre Pellice (TO)⁴¹⁹. Questa importante istituzione culturale detiene svariati fondi di carattere musicale dei quali, tre sono costituiti *in toto* o in buona parte da documenti sonori: il fondo del Centro di documentazione della Biblioteca Valdese costituito di quattro cassette e sedici CD di musica popolare e liturgica strettamente legati al mondo valdese, il già

⁴¹⁸ Tra le associazioni valligiane che detengono “documenti sonori”, particolare attenzione merita il GTA (Gruppo Teatro Angrogna), con sede a Torre Pellice (TO). Il GTA, diretto da Jean-Louis Sappé, lavora dal 1972 alla raccolta e alla conseguente elaborazione e riproposta della cultura, della storia e delle tradizioni di lotta della montagna valdese ed occitana.

⁴¹⁹ Per maggiori approfondimenti su questo aspetto vedi DOUGLAS DOCKER, *La catalogazione dei beni musicali del patrimonio valdese*, in «La beidana», n. 70, febbraio 2011, pp. 48-52.

ricordato fondo «Canzoniere Valdese» di Emilio Tron e il fondo «Duccio Gay»⁴²⁰ costituito da un'importante raccolta di registrazioni sonore di musiche e danze tradizionali di varia origine raccolte in un periodo compreso tra gli anni Ottanta e Novanta, su vari tipi di supporto (tra queste 283 cassette audio archiviate in 25 contenitori secondo la provenienza geografica e il genere musicale).

La prima ricerca che incluse una serie di registrazioni audio (quindi documenti sonori propriamente detti) risale agli anni Trenta del secolo scorso: si tratta proprio dello *Chansonnier des Vallées Vaudoises* – che per brevità indicheremo CdVV – del prof. Emile Tron, che avviò l'attività di studio in Valle Pellice e la estese gradatamente alle aree valdesi del Chisone e della Germanasca. Tron, docente di francese e appassionato studioso di folklore, a partire dagli anni Trenta del Novecento si dedicò alla raccolta di canti popolari nell'area valdese, stringendo proficue corrispondenze con intellettuali italiani, francesi e provenzali, e collaborando ai lavori del compositore e musicologo fiorentino Federico Ghisi⁴²¹. Negli

⁴²⁰ Riccardo “Duccio” Gay, insegnante di francese, studioso e ricercatore della storia e della tradizioni coreutiche dell'area occitana. Tradusse dal francese il testo di YVES GUILCHER, *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, vera opera di riferimento sulle danze popolari della Francia.

⁴²¹ Federico Ghisi, ispirandosi all'opera dell'ungherese Béla Bartók (compositore, pianista e pioniere dell'etnomusicologia), compose nel 1955 l'opera *Vieilles Chansons Vaudoises du Piémont* per soprano o baritono e piccola orchestra. Esistono, in verità non molto numerose, alcune sue registrazioni, depositate presso l'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato di Roma (attualmente incorporata nell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi). Si tratta della raccolta I23 M, costituita di 35 registrazioni effettuate nel 1972 in varie località delle valli Germanasca e Pellice, in provincia di Torino: Jourdan e Villa di Prali, Pomaretto, Bobbio Pellice, Tupiun e La Ferrière di Villar Pellice, L'Arpanot e Bonnetun di Torre Pellice. Nella scheda dedicata a questa raccolta, presente nel *Catalogo della musica di tradizione orale*, è erroneamente indicato nelle note il “dialetto provenzale”, benché tutti i canti siano in lingua francese. Si veda a tal proposito: *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, a cura di SANDRO BIAGIOLA, Roma, 1986, Cooperativa Editrice Il Ventaglio, pp. 11 e 33-34.

ultimi anni della sua vita, iniziò il riordino del materiale raccolto, con la verifica parallela di fonti scritte (34 *cabiers* e testi di canzoni in parte riprese dall'archivio del prof. Enrico Rivoire⁴²²) e fonti orali (una sessantina di informatori, sparsi su tutto il territorio delle Valli): compilò 462 titoli (dei quali 150, eccezionalmente, presentano anche la registrazione su nastro magnetico, effettuate con un registratore Geloso tra il 1959 e il 1961), ripartiti per generi, secondo una classificazione ispirata agli studi di Patrice Coirault⁴²³ e alle pubblicazioni di Julien Tiersot. Il Fondo Tron si compone di 3 bobine, una serie di cartelline di trascrizioni musicali manoscritte densamente annotate, appunti e diari che contengono, *in fieri*, i saggi pubblicati negli anni in Lares⁴²⁴ e nell'Annuario del Liceo Vittorio Alfieri di Torino, oltre all'apparato critico delle raccolte scritte a quattro mani con Federico Ghisi. I nastri originali, tuttora esistenti e di proprietà privata della famiglia, a partire dagli anni Ottanta furono oggetto di alcuni interventi a fini conservativi: un primo riversamento su audiocassetta, attraverso l'utilizzo di un registratore Revox, fu effettuato dai membri del gruppo di musica

⁴²² Nella raccolta di Emilio Tron è confluito un certo numero di canzoni trascritte (senza parte musicale) dal prof. Enrico Alberto Rivoire e passate successivamente a Tron, mentre altre sono state raccolte da entrambi oppure, la maggioranza, dal solo Tron. L'elenco lasciato da Rivoire dei manoscritti da lui utilizzati è introdotto dalla seguente nota: «Numerosissime sono le raccolte manoscritte di canzoni popolari francesi. Scritte nelle lunghe veglie invernali su quaderni grandi e piccoli, alcuni veramente voluminosi, esse sono una prova della passione del nostro popolo per il canto, e attestano la popolarità e la vitalità di certe canzoni, che si trovano con poche varianti nella maggior parte di essi. Quasi tutte scritte da persone umili, da autentici montanari, poco versati nell'ortografia, sono in generale molto scorrette. Ho potuto consultare una dozzina di questi manoscritti, di cui i più antichi hanno la rispettabile età di 150 anni e i più recenti sono di pochi anni fa» (in EMILIO TRON, *Chansonnier des Vallées Vaudoises*, inedito).

⁴²³ PATRICE COIRAULT, *Notre Chanson Folklorique – Etude d'information generale e Formation de nos chansons Folkloriques*, Paris, Ed. du Scarabée, 1942.

⁴²⁴ Rivista di studi demoetnoantropologici fondata a Firenze nel 1912, sotto la direzione dell'etnografo Lamberto Loris. Fu l'organo trimestrale della Società di Etnografia Italiana.

popolare *La Cantarana* di Pinerolo. Da questi supporti, all'inizio degli anni Duemila un'altra associazione pinerolese (la *Badia Corale Val Chisone*) incaricò uno studio di registrazione professionale di creare una copia in digitale. Una terza copia, effettuata direttamente dalla bobine originali, lette con un registratore Geloso ancora funzionante, fu realizzata nel corso del 2004 presso il C.R.E.L. piemontese (Centro regionale etnografico e linguistico) di Torino e risulta essere, qualitativamente, la migliore. Questo materiale è depositato e consultabile presso la Biblioteca della Società di Studi Valdesi di Torre Pellice (TO), dove, peraltro, sono conservati anche tutti i manoscritti originali del *Canzoniere* di Tron. Di questa porzione sonora del Fondo, attualmente, è disponibile un indice compilato in Excel, ordinato secondo la bobina, il titolo e il numero ordinale assunto all'interno dello CdVV.

Un altro archivio, di dimensioni più ridotte ma egualmente di grande interesse, è quello legato alle ricerche condotte dai membri della già ricordata *Badia Corale Val Chisone*⁴²⁵: il materiale fu raccolto principalmente da due giovani cantori-ricercatori Giovanni Bonino e Agostino Calliero nel periodo compreso tra il settembre del 1967 e il gennaio 1972 in alta Valle Germanasca, presso due informatori di Prali (Susanna Grill e Aldo Richard) e presso un gruppo di cantori che si riuniva nell'osteria di Troussan di Perrero. Il fondo originale è distribuito in otto bobine: la prima (dove si possono ascoltare i due amici che incontrano Aldo Richard al pascolo con la mucca e il relativo corollario di suoni d'ambiente) fu incisa con un pionieristico registratore a batterie preso in prestito dal parroco di Abbadia Alpina (don Granero) e poi riversata su un Geloso 68I. Le altre registrazioni, effettuate con lo stesso Geloso constano di

⁴²⁵ La Badia Corale Val Chisone (BCVC) è un coro tuttora in piena attività, che si esibisce vestendo gli abiti tradizionali delle valli pinerolesi. Reinterpreta con armonizzazioni a quattro voci, scampoli del materiale raccolto durante le ricerche.

cinque facciate su nastri Basf Magnetophonband e tre facciate su un nastro Geloso Ganciomatic, per un totale di circa otto ore e mezza di audio. Anche questo materiale, a fini conservativi e di maggiore praticità di utilizzo è stato riversato in digitale presso uno studio di registrazione professionale nel 2002, e raccolto in 7 CD, per complessive sei ore di ascolto.

Tra il 1977 e il 1989 ebbe luogo la terza e forse, la più significativa esperienza di ricerca sul repertorio popolare delle Valli Valdesi, condotta dall'Associazione culturale *La Cantarana*, già Gruppo di musica popolare di Pinerolo. Questa indagine, con fasi alterne, durò quasi quindici anni e comprese tutto il territorio della Valle Germanasca e la parte inferiore della Valle Chisone (da Perosa a San Germano) con qualche sconfinamento verso la vicina pianura; essa permise la costituzione di un'imponente raccolta di canti monodici, canti polifonici e brani strumentali, soprattutto danze tradizionali (curento, boureo, espouzino) e ballabili (polka, valzer) eseguite da solisti o da piccoli *ensembles* di estrazione bandistica.

L'archivio sonoro di questa associazione appare suddiviso in due sezioni; la prima che contiene i materiali registrati sul campo è costituita da 22 musicassette della durata di 60 min., 13 musicassette della durata 90 min., 1 bobina Revox della durata 128 min., 1 bobina Revox durata 90 min., 2 bobine Revox durata 180 min., 2 bobine Ampex 2500 durata 180 min. e 2 bobine Revox della durata di 120 min. contenenti i già menzionati riversamenti delle registrazioni di Emilio Tron del periodo 1958-1961. Questa parte, a fini conservativi, è stato digitalizzata dai membri del gruppo, utilizzando le macchine originali per la lettura dei nastri, un comune computer domestico e software appositi per il montaggio dei riversamenti.⁴²⁶ Questa sezione contiene una messe straordinaria di

⁴²⁶ La scrupolosa documentazione che accompagna le registrazioni originali (è stato redatto un sintetico "verbale" quasi per ogni seduta di ricerca), permette anche di

canti monodici, a due voci, a più voci organizzati secondo il tipico impianto alpino con due condotte per terze parallele sostenute da una linea elementare di basso. Il *corpus* cantato, raccolto da circa 60 informatori incontrati sul territorio delle due valli e nella zona di pianura immediatamente prospiciente è di dimensioni e qualità straordinarie e, a un primo ordinamento appare articolato in oltre 250 titoli (e relative varianti) per la cui classificazione paiono pertinenti, anche qui, le due opere di Nigra e Tiersot indicate in precedenza.

La seconda sezione è costituita da una serie di registrazioni su cassetta di concerti di musica folk, che documentano puntualmente e quasi interamente l'evoluzione di una serie di rassegne organizzate dall'Associazione stessa sul territorio delle Valli: *Cantavalli*, *TacaBanda* e *SetteSalti*. In questo caso non si tratta di registrazioni di cantori e suonatori popolari raccolte sul campo, ma di riprese (effettuate all'interno di teatri, sale concerto e altre strutture di vario genere) di *ensemble* spesso a vocazione professionale dediti alla musica *folk* (termine declinatosi poi in *etnica*, *world* ecc.), con orchestrazioni e arrangiamenti scritti e mediati da un impianto di amplificazione. Questa sezione comprende oltre 250 musicassette, allo stato attuale non riversate in digitale.

Le ultime attività di ricerca di cui si riferisce in questa sede, che hanno parzialmente interessato il territorio delle Valli Valdesi, sono quelle condotta dai gruppi di canto spontaneo *Da Pare 'n Fieul* (letteralmente: di padre in figlio) di Bagnolo Piemonte (CN) e successivamente dal gruppo *Mare Tera* di Barge (CN). *Da Pare 'n fieul* a partire dagli anni Settanta, intercettò un altro importante cantore

delinare la dotazione tecnica con la quale furono effettuate, che qui si elenca per completezza: registratore a cassette Sony TC-D5 con microfono stereo Sony ECM-990F, registratore a cassette Sony TC-I42 con microfono Aria UMC-7103; registratore a bobine Revox A77 Mk4 con microfono stereo Sony ECM-990F e con due microfoni Beyer M-69 e registratore a cassette TASCAM Portastudio 244 con microfono Sony ECM-990 F.

dell'area valdese: Robert *Le Diable* Tagliero di Villar Pellice, che con l'amico-allievo Enrico Gay (*Rico Gayot*) cantò e trasmise centinaia di canzoni in francese, italiano, patois e piemontese. L'attività di questa associazione, poi confluita nel gruppo *Mare Tera*, ha raccolto un archivio di 5 bobine e circa 70 musicassette, i cui lavori di riversamento, conservazione e riordino sono stati oggetto di una tesi di laurea magistrale in Antropologia della musica discussa presso l'Università degli Studi di Torino⁴²⁷.

Come già riferito all'inizio, entrare nel mondo degli archivi sonori delle Valli Valdesi, oltre a una mole di lavoro enorme, significa intraprendere un percorso dal profondo valore conoscitivo: oltre ai quattro casi più istituzionali qui ricordati sono decine, forse centinaia le piccole raccolte private, a carattere familiare, di piccoli enti e associazioni, che con finalità e per scopi diversi hanno ritenuto giusto e meritorio registrare, per raccogliere e preservare la memoria del passato o più semplicemente per tenere una traccia della propria attività. L'auspicio è che, con i mezzi che offre la moderna tecnologia essi possano riemergere dagli scaffali e dalle scatole polverose, per incontrare (o rincontrare?) tutti coloro che sapranno e vorranno riappropriarsi di questo immenso patrimonio culturale.

⁴²⁷ ELISA SALVALAGGIO, *Archiviare il canto. Descrizione e gestione di archivi sonori piemontesi in ambito etnomusicologico: il caso «Da Pare 'n Fieul e Mare Tera»*, tesi di laurea specialistica in Antropologia culturale ed etnologia, Università di Torino, a.a. 2016-2017.

«L'Archivio della mia vita» di Cesare Bermani

ANTONELLA DE PALMA

Una grande casa sulle rive del lago d'Orta letteralmente traboccante di libri (oltre 40.000, prevalentemente di storia e letteratura), quadri principalmente di pittori novaresi del Novecento (tra cui settanta quadri di Alessandro Bermani, che fu sindaco di Novara, senatore e parlamentare europeo, del quale sono anche conservati i manoscritti e i libri delle sue poesie, le lettere, le testimonianze politiche registrate e i libri da lui costruiti con ritagli di giornali e riviste; sessantasette quadri di Celestino Borotti e inoltre alcuni quadri di Dino Bottini, Franco Fizzotti, Franco Francese (due), Camillo Pasquali (sei), Edmondo Polletti (otto), Bruno Polver, Luigi Roncaglia, Enrico Settimo (tre). Inoltre manifesti, volantini, documenti, riviste, giornali e dischi di musica jazz e musica popolare di tutto il mondo (un migliaio di 78 giri, 455 45 giri, 108 33 giri 17 cm., 1025 Lp, 1347 CD).

Cesare Bermani, nato a Novara nel 1937, vive qui da oltre trent'anni e ha fatto di questa grande casa che si estende su tre piani, «l'archivio della mia vita».

Bermani si muove con disinvoltura in mezzo a quello che ad altri potrebbe sembrare messo a caso e sa esattamente cosa contiene la sua casa archivio e qual è il posto di ogni cosa negli armadi o sugli scaffali. Non c'è nulla di schedato se non nella sua testa, a parte un elenco dei contenuti delle cartelle, che sono quasi un migliaio, e un altro dei nastri registrati, per oltre la metà indicizzati e descritti, quando non integralmente dattiloscritti.

La parte forse più importante del suo archivio è costituita dalle registrazioni sonore: bobine magnetiche, audiocassette, nastri Dat,

CD: tutta la storia della registrazione audio, su cui sono registrate centinaia e centinaia di voci.

La sua prima registrazione, sulla stregoneria in Abruzzo, risale al 1959. Da allora Bermani ha registrato oltre 4.000 ore di narrazioni, manifestazioni di piazza, canzoni, riti religiosi e popolari, comizi politici e incontri culturali. Molta parte dei documenti conservati nel suo archivio sono complementari alle ricerche su campo che conduce tuttora e finalizzati alla stesura dei suoi libri e al suo lavoro politico.

Bermani è stato uno dei primi storici italiani a usare le fonti orali. Non si definisce però uno storico orale, ma «uno storico che fa uso anche delle fonti orali per non essere uno storico dimezzato».

Nel 1966, insieme a Gianni Bosio, Alberto Mario Cirese, Franco Coggiola e Michele L. Straniero, è stato a Milano tra i fondatori dell'«Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario», oggi riconosciuto come l'archivio che conserva il maggior numero di fonti orali sul territorio nazionale che, nelle intenzioni di Gianni Bosio, dovevano servire per precostituire le fonti per la storia di domani; ciò che vale anche per i materiali dell'Archivio Bermani.

Avviato alla ricerca sul campo dall'incontro con Roberto Leydi, etnomusicologo e ricercatore milanese, con cui collaborò alla redazione del libro *Canti sociali italiani*, pubblicato nel 1963 dalle Edizioni Avanti!, attorno a cui partì la prima grande ricerca sull'argomento e per il quale Bermani si era occupato di raccogliere i canti del novarese e del vercellese, con particolare riguardo al repertorio delle risaiole.

Da allora ha continuato ininterrottamente a registrare e, ai canti popolari, sociali e religiosi, ha affiancato ricerche sulle storie di vita e sulle narrazioni riguardanti soprattutto la Resistenza in Valsesia e Verbano-Cusio-Ossola (ne sono state per ora digitalizzate solo la metà, in 118 CD contenenti 150 ore di registrazione); i militanti

politici di base del novarese e vercellese; i lavoratori volontari in Germania durante il III Reich; le vicende della Volante rossa, una formazione armata comunista che operava nel milanese nel dopoguerra; i militanti anarchici, comunisti e socialisti con particolare riferimento al biennio rosso torinese; la storia del Novecento a Orta San Giulio ma anche il mondo magico, in territorio abruzzese (dove ha raccolto oltre 130 ore di narrazioni e canti), in valle Anzasca e fra gli immigrati pugliesi negli anni Sessanta a Novara. Accanto a questi, che sono gli argomenti più nutriti, ci sono molti altri filoni di ricerca, che Bermanni ha seguito in oltre 50 anni di attività, dalla storia della sua famiglia (dove alle registrazioni sono affiancati diari e lettere) a quella del piemontese bandito Biondin; dall'associazionismo operaio-agricolo nel Novarese-Vercellese-Biellese alle lotte degli anni Sessanta all'Istituto Geografico De Agostini di Novara; dai verbali registrati delle assemblee della sezione Carlo Manzini del PCI rione di porta Mortara a Novara nel 1965-1966 (32 CD contenenti 42 ore circa di registrazione) a quelli del circolo Rosa Luxemburg, il gruppo più agguerrito di contestazione delle istituzioni totali nella stessa città durante il 1969 (62 CD contenenti 82 ore di registrazione) e molto altro ancora.

Accanto agli argomenti più strettamente novaresi e piemontesi, che sono la maggioranza delle registrazioni, nell'archivio sono conservati nastri riguardanti l'attività del Nuovo canzoniere italiano e dell'Istituto Ernesto de Martino; la storia della rivista «Primo maggio» di cui Bermanni è stato uno dei direttori e ne conserva anche l'Archivio cartaceo; ricerche apposite condotte su importanti personaggi della cultura e della politica quali lo storico Gianni Bosio, lo storico e romanziere Giovanni Pirelli, il giornalista e poeta Ernesto Ragazzoni, l'etnomusicologo ante litteram e compositore Vito Fedeli, i politici Giacomo Matteotti, Giuseppe Di Vittorio, Antonio Gramsci, Corrado Bonfantini (fondatore delle

Brigate Matteotti), Emilio Colombo (il ministro della Repubblica dell'Ossola «Filopanti»), l'etnologo Ernesto de Martino (studiato soprattutto quale militante del Partito del Lavoro), la vittima dello stalinismo in URSS Giuseppe Rimola, la neuropsichiatra infantile Marcella Balconi fondatrice del Centro Medico Pedagogico di Novara, l'eretico di Cimamulera Francesco Grignaschi, l'indemoniata di Briga Novarese Teresa Strigini.

Lunghe interviste sono state fatte tra gli altri a importanti personaggi della politica e cultura quali Leda Rafanelli, Alfonso Leonetti e Pia Carena, Teresa Noce, Maurizio Garino, Battista Santhià, Michele Salerno, Giorgio Carretto, Andrea Viglongo, Giovanni Casale, Lidio Ettore. Carlo Boccardo, Giuseppe Frongia, Umberto Terracini, Camilla Ravera, Aldo Magnani, Nicola Cilla, Vincenzo Moscatelli, Carlo Venegoni, Michele Venanzi, Attilio Maffi, Cesare Musatti, Lelio Basso, Alessandro Bermani, Roberto Leydi, Dario Fo, Diego Carpitella, Franco Cagnetta, Laura Pariani, Carlo Dionisotti, Tullio Pericoli, Irwin Silber (fondatore con Pete Seeger della rivista «Sing Out»), e la cantante di blues e di canti di protesta Barbara Dane.

Numerose sono le registrazioni dal vivo di manifestazioni del 1968-1969 a Novara e Milano.

L'archivio sonoro è composto da: 1.026 bobine magnetiche registrate fra il 1959 e il 2000; 554 audiocassette; 238 nastri DAT. A partire dal 2007 Bermani ha utilizzato registratori digitali, archiviando le registrazioni direttamente su hard disk, il che rende difficile quantificarle con precisione.

Per quasi la metà delle registrazioni analogiche è stato effettuato il riversamento in digitale, sia su CD audio che su hard disk.

Il Fondo, che – come si è detto – riflette gli interessi culturali e politici di Cesare Bermani, può per comodità di descrizione essere suddiviso da un punto di vista geografico in:

- a) nastri registrati a Novara e provincia, con qualche puntata nel Vercellese

- b) nastri registrati a Milano, con qualche puntata nella provincia
- c) nastri registrati a Bergamo e provincia, con qualche puntata a Brescia, in Brianza, nel Comasco e in Valtellina
- d) nastri registrati in varie località della provincia di Teramo, ma prevalentemente nel comune di Castellalto, con qualche puntata in altre località abruzzesi della provincia di Chieti, della provincia de L'Aquila e della provincia di Pescara
- e) nastri registrati occasionalmente o per brevi puntate di ricerca in altre località d'Italia (Bolzano, Molino e Arzignano in provincia di Vicenza, Verona, Parma, Reggio Emilia, Modena, Chiavari e Cavi di Lavagna in Liguria, Torino, Tonco in provincia di Asti, Piombino, Roma, Tricase e Galatina in provincia di Lecce, Brindisi, Carrara, Pisa, Ravenna, Firenze, Reggio Calabria, San Demetrio, Venezia, Taranto)
- f) nastri appartenenti a ricerche monografiche che hanno richiesto un'estensione dell'indagine a disparate località del territorio nazionale
- g) relazioni a convegni e seminari (a volte integralmente registrati), dibattiti e conferenze, presentazioni di libri e lezioni di metodologia storica ecc.
- h) nastri con musica popolare di altri continenti o con musica jazz

Il fondo raggruppa quasi tutto quello che è stato registrato da Bermani, insieme a qualche decina di nastri dovuti ad altri ricercatori che hanno con lui collaborato (soprattutto Sergio Bologna, Primo Moroni, Diane Weill).

Oltre la metà del materiale è stato registrato in Piemonte e in particolare nella Provincia di Novara.

L'archivio sonoro di Nuto Revelli

SILVIA GIORDANO

La Fondazione Nuto Revelli Onlus nasce il 9 gennaio 2006, a due anni dalla scomparsa di Nuto Revelli – scrittore, partigiano e ricercatore della memoria contadina – nella convinzione che il modo migliore di ricordarlo sia di farne conoscere l'opera e, se possibile, di continuarla. La Fondazione si propone come scopi statutari la diffusione della cultura e degli ideali che mossero la Resistenza, nonché la valorizzazione dell'importante contributo apportato da Nuto Revelli alla conoscenza del mondo contadino; persegue esclusivamente finalità di solidarietà sociale, in particolare nell'ambito della tutela, promozione e valorizzazione del patrimonio storico e della ricerca storico-scientifica di particolare interesse sociale. Al momento la Fondazione sta eseguendo il riordino dell'ampio e variegato Archivio di Nuto Revelli (55 metri lineari giudicati di notevole interesse storico nazionale) e conduce da anni un laboratorio didattico per le scuole del territorio cuneese. Ha prodotto un film documentario sull'eredità de *Il mondo dei vinti (Il popolo che manca*⁴²⁸) che ha vinto il premio speciale della giuria al Torino Film Festival 2010 e il premio Emmer al Trento Film Festival.

La Fondazione ha realizzato il recupero della borgata di Parauloup, sede della prima banda G.L. comandata da Duccio Galimberti e Dante Livio Bianco, ora polo turistico-museale sede di un rifugio escursionistico. L'operazione ha ottenuto numerosi premi

⁴²⁸ Il volume *Il popolo che manca*, a cura di ANTONELLA TARPINO, Torino, Einaudi, 2013, è frutto di una ricomposizione per tematiche dei materiali de *Il mondo dei vinti* e de *L'anello forte* con l'aggiunta di materiali inediti tratti dall'Archivio di Nuto Revelli.

tra cui il Premio Gubbio per il Paesaggio, La Bandiera Verde di Legambiente e la menzione speciale del Premio Konstruktiv per l'architettura alpina sostenibile. In collaborazione con l'Associazione «Mai Tardi» ha inoltre varato due importanti iniziative che hanno avuto un ampio riscontro di pubblico a Cuneo: la Scuola per la Buona Politica e il premio per nuovi cittadini «Scrivere Altrove». È socio fondatore della Rete del ritorno ai luoghi abbandonati, per cui cura la Scuola del ritorno in montagna⁴²⁹.

Il fondo sonoro dell'Archivio di Nuto Revelli, conservato nei locali della Fondazione, comprende le interviste e le testimonianze raccolte dallo scrittore tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Ottanta nei territori della Provincia di Cuneo; una parte di queste preziose testimonianze orali è confluita nelle due celebri opere *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina* (Einaudi, 1977) e *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina* (Einaudi, 1985) che ripercorrono, attraverso le narrazioni e i ricordi di donne e uomini della campagna povera del cuneese, la storia del mondo contadino lungo tutto il Novecento. I racconti pazientemente ascoltati, registrati al magnetofono e "restituiti" da Nuto Revelli nei suoi scritti descrivono un periodo storico che ha fatto da cerniera tra due mondi: un mondo contadino, con la sua cultura ancestrale ricca di tradizioni, ritualità e apparentemente immobile, e un mondo modernizzato, urbanizzato, accelerato dal progresso, che ha portato quasi inevitabilmente all'abbandono delle attività agricole e allo spopolamento delle valli e delle campagne.

L'archivio sonoro è costituito:

- dai materiali preparatori al volume *Il mondo dei vinti*, per un totale di oltre 200 testimoni (ogni intervista varia in media tra le due e le tre ore, in genere si tratta di conversazioni individuali ma in alcuni casi il colloquio si allarga ai familiari o ai presenti);

- dalle testimonianze preparatorie a *L'anello forte*, per un totale di 237 interviste;
- dalle testimonianze sull'emigrazione raccolte tra il 1970 e il 1971.

Il materiale audio è poi completato da 39 bobine di grandi o grandissime dimensioni dal contenuto classificato sotto la voce «Argomenti vari» e riguardante registrazioni di trasmissioni radiofoniche, di dibattiti pubblici o di manifestazioni o, ancora, d'interviste a esperti o consulenti.

L'intento della Fondazione Nuto Revelli Onlus è stato, prioritariamente, quello di “mettere in sicurezza” il materiale originale registrato su supporti magnetici suscettibili di rapido degrado, realizzando il restauro e la digitalizzazione di una parte del fondo sonoro⁴³⁰: raggiunto questo primo e importante traguardo, la Fondazione ha ritenuto fondamentale avviare un nuovo progetto di ricerca con lo scopo di rendere questo ricco serbatoio di racconti e testimonianze in grado di “comunicare” con chiunque sia interessato ad ascoltarlo. Negli ultimi mesi del 2015 ha preso il via il progetto «Dar voce al 'mondo dei vinti': percorsi di ricerca nell'Archivio sonoro digitalizzato di Nuto Revelli» che ha l'obiettivo di raccogliere, catalogare e indicizzare, all'interno di una banca dati accessibile on-line, le testimonianze audio finora restaurate e digitalizzate. Lo scopo del progetto è di creare dei percorsi di ricerca, attraverso un sistema di indicizzazione sistematica dei materiali, per rendere interrogabile, sia da parte dello studioso sia da parte del più vasto pubblico, l'archivio sonoro di Nuto Revelli. Le interviste dello scrittore, raccolte e catalogate all'interno di una

⁴³⁰ Attualmente, grazie al progetto «Tra memoria e futuro. Il restauro digitale del patrimonio sonoro di Nuto Revelli», sono state restaurate e digitalizzate 193 ore di materiale raccolto per la stesura de *Il mondo dei vinti* e 178 ore di materiale registrato per la stesura de *L'anello forte*. Sono state restaurate e digitalizzate anche 120 ore di materiale vario registrato da Nuto Revelli, per un totale di 491 ore.

banca dati on-line, saranno interrogabili a più livelli d'analisi: sarà possibile, ad esempio, selezionare le testimonianze in base agli argomenti affrontati dai testimoni, al periodo storico descritto, alle località coinvolte, per rendere quest'ingente e prezioso patrimonio orale non solo accessibile, ma anche di agevole consultazione⁴³¹.

Un primo lavoro di ricognizione, analisi e valorizzazione dell'Archivio sonoro è stato condotto a cavallo tra il 2015 e il 2016 per il progetto «Uomini e donne della Resistenza»: si tratta di un progetto proposto dal Centro studi Piero Gobetti di Torino, in qualità di capofila in collegamento con la Fondazione Nuto Revelli Onlus, alla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Struttura di missione per gli anniversari di interesse nazionale – nell'ambito delle Celebrazioni per il Settantesimo anniversario della Lotta di Liberazione dell'Italia dal nazifascismo (1943-1945/2013-2015). Il progetto, approvato dalla Presidenza del Consiglio alla fine del 2015, si incentra sulla valorizzazione del contributo dato alla Resistenza nazionale da figure piemontesi quali Ada Gobetti, Bianca Guidetti Serra, Norberto Bobbio e Nuto Revelli e si articola in una serie di percorsi di ricerca, di interventi sul patrimonio archivistico, di laboratori sul territorio rivolti alla cittadinanza più ampia. All'interno del portale interattivo che ospita i materiali raccolti dal progetto è presente un laboratorio multimediale navigabile in cui, attingendo alle registrazioni dell'Archivio sonoro di Nuto Revelli, è stato possibile selezionare e caricare gli estratti delle interviste relativi ai temi della guerra e della Resistenza. I diversi documenti audio presenti nel portale sono accompagnati dagli estratti dei testi che lo scrittore ha tradotto, rivisitato e pubblicato nelle opere *Il mondo dei vinti* e *L'anello forte*⁴³².

⁴³¹ Il progetto è stato in parte finanziato grazie al bando *Talenti della Società Civile 2017* promosso dalla Fondazione Giovanni Gorla di Asti e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Torino.

⁴³² Il lavoro di ascolto, selezione, taglio, ricerca dei testi e inserimento delle chiavi di ricerca è stato svolto da chi scrive nell'ambito dell'Accordo di collaborazione scientifica

L'archivio sonoro di Nuto Revelli⁴³³ rappresenta uno strumento molto importante per svolgere ricerche in diversi settori disciplinari: dalla storia contemporanea all'etnologia, dall'antropologia culturale alla dialettologia (quasi tutte le interviste sono condotte in dialetto). All'interno dei racconti e delle testimonianze di partigiani, contadini e contadine sono presenti, infatti, tutti i temi di grande rilevanza culturale del mondo agricolo: ampio spazio è dedicato alla cultura materiale, alla religiosità, alle pratiche quotidiane, alle credenze, alla medicina popolare, alle tecniche di sopravvivenza nelle condizioni più difficili, al folklore.

La messa on-line di un sito contenente l'archivio sonoro, che andrà arricchendosi nel tempo, permetterà a tutti gli utenti di possedere una vera e propria "mappa" per raggiungere le case, gli orti, i fienili, i campi di battaglia che Nuto Revelli, attraverso la voce dei suoi infaticabili testimoni, ha saputo trattenere e preservare dall'oblio della memoria.

"la storia della campagna povera del Cuneese non è un episodio marginale, non è un episodio a sé. È la storia di mezza Italia, del nord come del sud, del Veneto come della Calabria. Una società che abbandona al proprio destino le sacche di depressione e di miseria, che soffoca le minoranze, è una società malata".

Nuto Revelli, 8 settembre 1976
(dalla Premessa a *Il mondo dei vinti*)

stipulato tra la Fondazione Nuto Revelli Onlus e il Dipartimento di studi umanistici dell'Università di Torino. Sito del progetto: www.resistenzauominiedonne.org

⁴³³ L'archivio è consultabile al seguente indirizzo: www.nutorevelli.org/archivio-sonoro/. Per ascoltare le interviste originali è possibile inviare una richiesta a: info@nutorevelli.org.

I Granai della memoria: dal progetto al laboratorio

GIANPAOLO FASSINO

I Granai della memoria sono un archivio multimediale di storie di vita, consultabile on line, realizzato dall'Università degli Studi di Scienze Gastronomiche insieme a Slow Food, raccolte attraverso la tecnica della videointervista⁴³⁴. Essi, ha spiegato efficacemente Piercarlo Grimaldi, «sono un progetto d'eccellenza scientificamente ambizioso, che vuole ri-costruire la diaspora delle memorie. Uno slancio utopico, universale che va affrontato subito, senza esitazioni culturali, politiche e scientifiche. Si tratta di un'inderogabile linea di ricerca che parte dal presupposto che la società del presente, che sta vivendo una crisi economica e di valori, debba costruire granai dove i saperi del mondo trovino riparo dalla temperie del presente che vive e si nutre dell'oblio collettivo»⁴³⁵. Uno spazio per archiviare criticamente le testimonianze di agricoltori, alleva-

⁴³⁴ Sui Granai della memoria cfr. PIERCARLO GRIMALDI – DAVIDE PORPORATO, *Granai della memoria. Manuale di umanità 2.0*, Pollenzo-Bra, Università di Scienze Gastronomiche, 2012; GIANPAOLO FASSINO – DAVIDE PORPORATO, *I 'Granai della memoria': un'esperienza di patrimonializzazione del territorio tra ricerca e didattica*, in *Per la valorizzazione del patrimonio culturale della Campania. Il contributo degli studi medio- e neo-latini*, a cura di GIUSEPPE GERMANO, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative Editoriali, 2016, pp. 179-193; GIANPAOLO FASSINO, *Dal repertorio cartaceo al web. Riflessioni per una storia della schedatura in ambito antropologico*, in «Ratio Sociologica», 2016, vol. 9, n. 1, p. 89.

⁴³⁵ PIERCARLO GRIMALDI, *I gesti e le parole del mondo*, in «Slow Food», n. 55 (2012), p. 172. Il nome del progetto prende lo spunto da un celebre passo delle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar: «Fondare biblioteche, è come costruire ancora granai pubblici, ammassare riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire» (MARGUERITE YOURCENAR, *Memorie di Adriano seguite dai Taccuini di appunti*, Torino, Einaudi, 1981, p. 121).

tori, pescatori, cuochi, operai, artigiani, imprenditori, partigiani, intellettuali ecc. al fine di costituire un grande archivio di saperi orali utili a contrastare «l'oblio collettivo» del tempo presente. Un archivio quindi creato non per afflato nostalgico verso un mondo scomparso, ma bensì per salvaguardare saperi ed esperienze che ancora possono fornire indicazioni di senso per il futuro.

L'idea progettuale viene presentata nell'ottobre 2010 a Terra Madre, l'incontro mondiale dei contadini e delle comunità del cibo che si svolge ogni due anni a Torino⁴³⁶. Dopo meno di due anni di intenso lavoro, il portale internet che dà accesso all'archivio multimediale di video-testimonianze viene reso pubblico a Bologna, il 15 giugno 2012, in occasione del Festival «La Repubblica delle Idee», quando Carlo Petrini, Piercarlo Grimaldi e Davide Porporato, ideatori e responsabili scientifici del progetto, presentano il portale web www.granaidellamemoria.it.

Questi sono gli antefatti prossimi che stanno alla base del progetto, ma esso è soprattutto determinato da origini più remote, che risalgono agli anni Settanta del Novecento, quando Piercarlo Grimaldi e Carlo Petrini hanno modo di seguire, tra la Langa e le montagne cuneesi, il prezioso e pionieristico lavoro etnografico di Nuto Revelli, in quel tempo impegnato nella raccolta delle testimonianze di centinaia di contadini della Granda che avrebbero poi originato i suoi straordinari libri – *Il mondo dei vinti* e *L'anello forte* – sul mondo rurale.⁴³⁷ È in quella comune esperienza umana e culturale, fatta di profonda ed empatica capacità di ascolto del mondo rurale piemontese, che affondano le ragioni logiche e affettive su cui avrebbe poi attecchito, decenni dopo, l'idea dei Granai della memoria. Essa, in nuce, senza che ancora se ne palesasse la futura

⁴³⁶ Cfr. *Traditional knowledge, gender issues and intangible values*, in *Food Policies and Sustainability*, Bra, Slow Food, 2011, pp. 20-21.

⁴³⁷ NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, voll. I-II, Torino, Einaudi, 1977; ID., *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1985.

denominazione, venne espressa da Petrini nel suo libro *Buono, pulito e giusto*, pubblicato nel 2005, dove manifesta «il forte desiderio che il metodo di Nuto possa diventare prassi diffusa, istituzionalizzata. L'apporto delle nuove tecnologie di registrazione è portentoso e la storia orale delle persone semplici, la microstoria, è ancora poco esplorata. Quando poi a Terra Madre ho visto i volti dei partecipanti e ho sentito le loro storie, mi sono ancora più convinto che quella della catalogazione sia una missione importantissima e che vada implementata, ribadisco, proprio a partire dall'impegno delle comunità stesse». In quegli anni Petrini stesso avviò una vasta raccolta di videointerviste a Bra, sua città natale, nell'ambito delle attività di ricerca promosse dall'Istituto storico di Bra e dei braidesi⁴³⁸. A partire da quell'esperienza locale Petrini sognava «una rete mondiale che funzioni anche per questo tipo di archivi, che con una sistematizzazione compiuta rappresenteranno un tesoro dal valore inestimabile, da mettere a frutto per le future generazioni e per la nuova scienza gastronomica»⁴³⁹.

La possibilità concreta di realizzare un progetto così articolato ed ambizioso si presentò a partire dal 2008, quando Piercarlo Grimaldi, sino ad allora professore ordinario di etnologia presso l'Università del Piemonte Orientale, è chiamato da Petrini, come docente di antropologia culturale, all'Università di Scienze Gastronomiche. Petrini e Grimaldi, rincontrandosi a Pollenzo, con l'opportunità di avviare uno sperimentale progetto didattico e scientifico, potevano così dare avvio a quanto da entrambi vagheggiato al tempo in cui, fra anni Settanta e Ottanta, seguivano la feconda

⁴³⁸ Tali materiali sono poi confluiti, all'interno di uno specifico archivio, nei Granai della memoria (www.granaidellamemoria.it/index.php/it/archivi/istituto-storico-di-bra-e-dei-braidesi).

⁴³⁹ CARLO PETRINI, *Buono, pulito e giusto. Principi di nuova gastronomia*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 214-215; cfr. anche ID., *Il sapere contadino base insostituibile del mondo rurale*, in «La Stampa», 20 aprile 2003, p. 18; ID., *Cibo e libertà. Slow Food: storie di gastronomia per la liberazione*, Firenze-Milano, Giunti; Bra, Slow Food Editore, 2013, pp. 85-87.

esperienza d'indagine di Nuto Revelli. Nel corso dei decenni l'idea originaria non rimase però immobile, ma maturò e crebbe attraverso percorsi paralleli: per Petrini quello dell'intensa ricerca di una nuova *coscienza del cibo*, per Grimaldi gli antropologici *sentieri della memoria*⁴⁴⁰. A dare abbrivio ai Granai della memoria vi fu anche l'avanzare della tecnologia, che ha via via messo a disposizione dei ricercatori strumenti di ripresa video di semplice utilizzo e basso costo.

Nel 2012, quando il progetto venne presentato a Bologna, le videointerviste consultabili nel portale erano un centinaio, in buona parte esito di una serie di ricerche realizzate negli anni immediatamente precedenti, condotte sia direttamente da UniSG – è il caso dei materiali confluiti negli archivi *Alla ricerca del grande fiume e Saperi tradizionali del Biellese* – sia da altri enti di ricerca con cui si sono da subito instaurati fecondi partenariati (in particolare con il Centro di documentazione sulle culture della tradizione e della complessità di Volvera e il già citato Istituto storico di Bra). Una significativa collaborazione è stata anche sviluppata, in quella fase iniziale, con la rete degli Istituti storici per la Resistenza del Piemonte, dando vita alla sezione *Memorie di Piemonte*, ricca sia di testimonianze appositamente raccolte per i Granai, sia digitalizzando rari materiali d'archivio⁴⁴¹.

A partire dal giugno 2012, contestualmente alla presentazione bolognese, il progetto si strutturava all'interno dell'Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo, prendendo stabile forma di Laboratorio di antropologia visiva. In questi anni il Laboratorio dei Granai della memoria è stato parte attiva nello sviluppo di

⁴⁴⁰ Carlo Petrini: *la coscienza del cibo*, Bra, Slow Food-Università di Scienze Gastronomiche, 2014; *Sentieri della memoria. Studi offerti a Piercarlo Grimaldi in occasione del LXX compleanno*, a cura di DAVIDE PORPORATO e GIANPAOLO FASSINO, Bra, Slow Food-Università di Scienze Gastronomiche, 2015.

⁴⁴¹ <http://memoriedipiemonte.granaidellamemoria.it/>.

molteplici progetti di ricerca realizzati dall'Ateneo, un intenso lavoro che ha generato numerosi esiti scientifici e divulgativi: basti qui ricordare, a titolo esemplificativo e non esaustivo, l'allestimento del Museo *Teatro del Paesaggio delle colline di Langhe e Roero* di Magliano Alfieri, una serie di quattro puntate del programma televisivo «Il tempo e la storia»⁴⁴², la mostra *Fame di lavoro. Storie di gastronomie operaie*, allestita presso il Consiglio regionale del Piemonte nel 2016⁴⁴³. Di particolare rilievo, per le profonde connessioni interdisciplinari con cui i Granai sono stati messi in relazione, è stata la mostra *Organismi. Dall'Art Nouveau di Emile Gallé alla Bioarchitettura*, allestita presso la Galleria civica d'arte moderna e contemporanea di Torino nel 2016: un'apposita sezione del percorso espositivo era dedicata a Slow Food e ai Granai della memoria, che venivano così a trovarsi in relazione con opere d'arte, architetture, design, fra visioni organicistiche del tardo Ottocento e visioni biocentriche della contemporaneità⁴⁴⁴.

Dal lancio del progetto molta strada è stata fatta e l'archivio si è arricchito costantemente di nuove testimonianze. Nel corso degli anni i «Granai della memoria» hanno raccolto oltre milletrecento storie di vita, un numero in crescita costante: nei Granai sono

⁴⁴² Le puntate, relative a tematiche gastronomiche («Viaggio nel Po», «Transumanze», «Il pane» e «Osterie»), sono state trasmesse da RAI Tre e RAI Storia nell'ottobre 2015; cfr. www.raiscuola.rai.it/articoli-programma-puntate/viaggio-nel-po-i-granai-della-memoria/31309/default.aspx.

⁴⁴³ *Fame di lavoro. Storie di gastronomie operaie*. Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Lascaris, 26 maggio - 22 luglio 2016), a cura di GIANPAOLO FASSINO e DAVIDE PORPORATO, Torino, Consiglio regionale del Piemonte, 2016; DAVIDE PORPORATO – GIANPAOLO FASSINO, *Operai, fabbriche e cibo: storie di gastronomie precarie*, in «CoSMo Comparative Studies in Modernism», 2017, n. 10, pp. 51-67.

⁴⁴⁴ [PIERCARLO GRIMALDI – DAVIDE PORPORATO], *Granai della memoria*, in *Organismi. Dall'Art Nouveau di Emile Gallé alla Bioarchitettura*. Catalogo della mostra (GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 4 maggio-6 novembre 2016), a cura di CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV e VIRGINIA BERTONE, Milano, Skira, 2016, pp. 234-235.

confluite videointerviste realizzate direttamente dai ricercatori del Laboratorio (Gianpaolo Fassino, Luca Ghiardo e Luca Percivalle), dagli studenti dell'Università di Scienze Gastronomiche, in occasione dei loro viaggi didattici, e da altre reti di collaborazione, a partire ovviamente da quella globale di Slow Food, attraverso presidi, condotte e comunità del cibo. Significative collaborazioni istituzionali sono state sviluppate con il MedEatResearch – Centro di ricerche sociali sulla dieta mediterranea di Napoli, la Fondazione Ignazio Buttitta, il Centro internazionale di studi antropologici dialettologici e etnomusicologici del Mediterraneo e l'Archivio etnografico siciliano di Palermo.

L'intenso e costante lavoro di ricerca condotto dai Granai della memoria ha fatto sì che essi abbiano ottenuto, nel 2016, l'importante premio «Europa Nostra Awards», quella che si può considerare la più alta onorificenza europea nel settore del patrimonio culturale e naturale, attribuita dalla Commissione Europea e dall'Associazione Europa Nostra ai progetti scientifici e alle *best practices* nel campo della conservazione culturale. Tale importante riconoscimento è stato assegnato ai Granai con questa motivazione: «ha il potenziale per essere considerato su una più vasta scala e perché può essere preso a modello in Europa come un esempio di buona pratica nella conservazione dei patrimoni immateriali. Questo progetto è un'occasione per offrire un Premio alla memoria delle persone comuni. Anche se le interviste sono condotte da ricercatori professionisti, il coinvolgimento dei partecipanti è ampio e favorisce l'interesse delle nuove generazioni»⁴⁴⁵.

Tra le più recenti raccolte di videotestimonianze merita segnalare l'indagine svolta dagli antropologi dell'équipe dei Granai della memoria nell'ambito del percorso di patrimonializzazione del caffè espresso italiano tradizionale, per il quale è in itinere

⁴⁴⁵ *Laureates 2016. European Union prize for cultural heritage/Europa Nostra awards*, Den Haag, Europa Nostra, pp. 34-35.

la candidatura a patrimonio immateriale Unesco. Nel corso del 2018 sono stati intervistati importatori, torrefattori, proprietari e operatori di bar e caffè storici, produttori di macinadosatori e di macchine da caffè espresso, responsabili della formazione attinente il caffè, esperti del settore, oltre ovviamente ad avventori di bar e consumatori finali di caffè espresso. Un'indagine etnografica condotta su tutto il territorio nazionale, da Trieste a Napoli, da Susa ad Ascoli Piceno, estesa anche alle comunità migranti presenti in Italia, volta a documentare scientificamente e far emergere l'intimo, profondo, insostituibile e indiscusso valore che la cultura del caffè espresso tradizionale assolve all'interno della società italiana⁴⁴⁶.

A livello regionale, fra il 2017 e il 2018, è invece stata condotta la raccolta di una quarantina di testimonianze di storie di agricoltori rappresentative della complessità e diversificazione territoriale, culturale e imprenditoriale del sistema agricolo piemontese. Il progetto, denominato «Le ragioni della terra. Parole, gesti e storie dell'agricoltura piemontese», è stato sviluppato in collaborazione con la Direzione Agricoltura della Regione Piemonte e ha visto l'attivazione all'interno del portale web dei Granai della memoria di un'apposita sezione destinata a raccogliere i materiali multimediali raccolti. Per il portale Piemonte Agri Qualità sono invece state realizzate delle videoclip di sintesi, della durata di

⁴⁴⁶ *Espresso Coffe: An Italian Tradition / Il caffè espresso: una tradizione italiana*, Pollenzo-Bra, Università degli Studi di Scienze Gastronomiche – Laboratorio "Granai della memoria", video digitale, 2018, durata 10'48", direzione scientifica di GIANPAOLO FASSINO; ricerca antropologica di Gianpaolo Fassino, Piercarlo Grimaldi, Davide Porporato; regia di Luca Ghiardo e Luca Percivalle. Il video è visibile sul sito del Consorzio di Tutela del Caffè Espresso Italiano Tradizionale, che ha commissionato la ricerca: www.espressoitalianotradizionale.it/video-il-caffe-espresso-una-tradizione-italiana/. Una selezione di interviste è disponibile nei Granai della memoria, dove è stata attivata una apposita sezione: www.grainidellamemoria.it/index.php/it/archivi/caffe-espresso-italiano-tradizionale; GIANPAOLO FASSINO, *Il caffè espresso: un tratto costitutivo della vita degli italiani*, in «Palaver», n.s., vol. 9 (2020), n. 2, pp. 167-187.

circa 3-5 minuti, per ciascuna intervista ed è stato realizzato un videodocumentario riepilogativo⁴⁴⁷.

Di particolare rilievo, anche per la dimensione internazionale in cui è inserita, è stata la sperimentazione del protocollo d'indagine etnografica dei Granai della memoria condotta nell'ambito del progetto europeo «Culture, Heritage, Identity and Food», sviluppato all'interno del Programma Interreg Central Europe (2017-2020): una nuova ambiziosa sfida, che mira a estendere la pratica della raccolta e dell'archiviazione critica delle storie di vita, con particolare riferimento ai contesti gastronomici urbani, nell'Europa centro-orientale⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ STEFANIA CONVERTINI, ANDREA MARELLI, LUISA RICCI, *Le ragioni della terra. Parole, gesti e storie dell'agricoltura piemontese*, in «Agricoltura. Quaderni della Regione Piemonte», XXII (2019), n. 96, pp. 29-31; cfr. www.piemonteagri.it/qualita/it/progetti-e-attivita/le-ragioni-della-terra.

⁴⁴⁸ PIERCARLO GRIMALDI, GIANPAOLO FASSINO, DAVIDE PORPORATO, *Culture, Heritage, Identity and Food. A Methodological Approach*, Milano, Franco Angeli, 2019; cfr. www.granai-dellamemoria.it/index.php/it/archivi/slow-food-central-europe.

L'Archivio Storico della Città di Savigliano e il Centro della memoria

SILVIA OLIVERO

L'Archivio storico della Città di Savigliano conserva 750 metri lineari circa di documentazione, dal 1227, data del più antico documento, fino agli anni Settanta del secolo scorso. A partire dal 2009 l'Archivio ha dato vita a un Centro della Memoria che si occupa del trattamento, tutela e valorizzazione di fonti orali relative alla storia della Città e del proprio territorio.

L'Archivio storico di Savigliano, grazie al portale dedicato www.centrodellamemoriasavigliano.it è diventato un punto di riferimento anche per altri soggetti detentori di archivi, che, aderendo al polo archivistico saviglianese, possono mettere a disposizione sul portale gli inventari dei fondi, unitamente alle indicazioni circa le modalità di accesso alla consultazione dei documenti.

Storia di un Aurora

Aurora è il nome di battaglia di una ragazza di diciotto anni che, a Savigliano, batteva a macchina, per conto del padre, i comunicati della propaganda antifascista. La prima volta che l'ho sentito pronunciare era la primavera del 2013 e mi trovavo davanti al computer intenta ad ascoltare su YouTube un'interessante videointervista. Si trattava di un filmato, tuttora presente online, girato nel 1975 da Gianni Gili per il Centro MultiMedia della Camera del Lavoro di Torino, presso la sede storica della Società del Mutuo Soccorso degli Operai di Savigliano. Il saviglianese Giovanni Lodi, classe 1891, intervistato da Giovanni Longo (Fiom-CGIL) e Gianni

Vizio (FIM-CISL), stava raccontando la sua militanza nella lotta sindacale a inizio '900, la sua esperienza nella guerra di Libia e, con l'avvento del fascismo, il suo impegno di lotta contro il regime. Un documento straordinario, poco noto alla cittadinanza saviglianese, che decisi pertanto di valorizzare nel corso di un evento pubblico presso la sede dell'Archivio Storico.

A fine proiezione una bella ed elegante signora venne a stringermi la mano e a dirmi che lei di quell'intervista fatta a suo padre non aveva mai saputo nulla. Regina Lodi, nome di battaglia Aurora, classe 1925, cominciò a raccontarmi che le condizioni di Giovanni Lodi a quel tempo non erano delle migliori e lui, poco incline a sopportare i rimproveri di moglie e figlia, aveva deciso di tenersi per sé quell'esperienza. Un importante frammento di memoria saviglianese stava venendo alla luce e le tempistiche non potevano essere migliori.

Da qualche anno infatti l'Archivio Storico stava portando avanti un progetto sulla memoria orale della Resistenza a Savigliano. Ne erano protagonisti quattordici testimoni intervistati dalla sottoscritta, in collaborazione con l'Assessore alla Cultura e segretaria dell'ANPI saviglianese Chiara Ravera e lo studioso di storia locale Teresio Isaia. Da parte nostra non c'era alcuna ambizione di ottenere informazioni per una ricostruzione esauriente delle dinamiche di lotta in città: quella di Savigliano fu una Resistenza di pianura, combattuta a stretto contatto con un nemico massicciamente presente, in una segretezza ossessiva e opprimente. Tanto più che alcuni dei nostri testimoni la guerra partigiana la fecero in montagna e uno di loro patì l'internamento nei campi di prigionia.

Se mai l'intento era di documentare come la loro memoria avesse elaborato quell'esperienza, intensa e giovanile, e secondo quali temi e meccanismi narrativi la volesse trasmettere alle nuove generazioni. Insomma un lavoro più sul presente che sul passato, cui seguì una paziente trascrizione integrale di tutte le videointerviste,

senza adattamenti e riducendo al minimo la normalizzazione dei testi.

I testimoni avevano riposto nel progetto aspettative che non si potevano certo disattendere. Consapevoli di far parte di una generazione destinata di lì a poco a passare il testimone, era presente in alcuni di loro il desiderio impellente che il proprio racconto fosse trasmesso in modo pubblico e corale alla cittadinanza e diventasse uno strumento didattico per le nuove generazioni. In poche parole si trattava di realizzare un filmato e la storia di Aurora, di cui Regina Lodi non aveva mai parlato, offriva non solo un bellissimo titolo, ma anche un'efficace suggestione narrativa: una vecchia macchina da scrivere che a distanza di settant'anni ricomincia a raccontare.

In termini di budget si poteva fare affidamento sul finanziamento erogato dalla Fondazione CRC nell'ambito del bando «Valorizzazione – giacimenti cultural», vinto con un progetto dedicato al polo archivistico saviglianese.

In termini di risorse umane, il servizio Archivio Storico ha in organico la sola direttrice, ma sempre più prezioso è diventato ormai nei servizi culturali di un ente comunale il ruolo di altri soggetti che, a vario titolo, possono dare il proprio contributo.

Fatta eccezione per le riprese e il montaggio, affidati a una professionalità esterna, e per le tavole illustrate, create da un giovane disegnatore saviglianese, fu realizzato un lavoro “casalingo”, nel significato più positivo che si possa dare a questo termine: i contenuti e i testi furono curati dalla sottoscritta, i canti realizzati da una ragazza che stava facendo una borsa lavoro e registrati nel deposito dell'archivio, tra gli scaffali; alle trascrizioni integrali delle videointerviste parteciparono una tirocinante dell'Università di Torino e un'altra ragazza con borsa lavoro; alla selezione del materiale fotografico e alla ricerca storica collaborarono due studentesse del liceo cittadino nel corso di uno stage estivo e una di loro recitò nel filmato.

Quasi miracoloso fu il ritrovamento nell'archivio dell'Associazione dei Mutilati e Invalidi di Guerra di una risma di carta bianca Fabriano risalente al Ventennio, per non parlare poi della macchina da scrivere del podestà saviglianese Annibale Galateri, conservata presso l'ufficio del sindaco e ancora funzionante!

Regina Lodi accettò di essere di nuovo Aurora, mettendosi semplicemente in gioco, proprio come settantacinque anni fa. Prima di dare il via alle riprese il suo unico commento fu: «Nella vita ne ho fatte tante, facciamo anche questa!».

Il filmato venne presentato alla cittadinanza al cinema «Aurora» di Savigliano (e non poteva che chiamarsi così!) il 19 aprile 2014, in una sala gremita. Tuttora il DVD è un prezioso strumento didattico per raccontare nelle scuole la Resistenza di Pablo, Sparviero, Dik, Lepre, Charlot, Crik, Oreio, Tempesta e tanti altri.

Le 14 videointerviste sulla guerra e la Resistenza a Savigliano furono in seguito oggetto della sperimentazione a livello locale del software «Ti racconto la storia», frutto della collaborazione fra la Direzione Generale per gli Archivi e il Laboratorio Lartte della Scuola Normale Superiore di Pisa. Tale strumento era un'evoluzione di quello utilizzato per l'indicizzazione delle interviste in italiano a vittime delle persecuzioni nazifasciste realizzate dalla Shoah Foundation e conservate in copia presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

La sperimentazione a Savigliano fu condotta con la supervisione della dott.ssa Micaela Procaccia, fra i curatori del progetto, già Soprintendente agli archivi per il Piemonte e la Valle d'Aosta e all'epoca direttrice del Servizio Tutela e conservazione della Direzione Generale Archivi e con la consulenza informatica dell'ingegner Davide Merlitti della Scuola Normale Superiore di Pisa.

I lavori, che hanno impegnato la sottoscritta, direttrice dell'Archivio Storico e due volontarie per il Servizio Civile, hanno preso il via nel mese di aprile 2014 e si sono conclusi nel mese di gennaio 2015.

È bene precisare che potemmo avvalerci delle trascrizioni integrali delle video interviste, già realizzate in precedenza: ciò consentì di semplificare il lavoro e ridurre i tempi, tanto in fase di creazione del thesaurus, quanto nel corso della vera e propria indicizzazione.

La predisposizione del thesaurus avvenne individuando i concetti maggiormente citati dai testimoni e creando una lista di termini strutturati gerarchicamente e poi attribuiti ai segmenti temporali dei video. L'indicizzazione si avvale anche dell'inserimento di *keywords*, termini che rinviano a concetti utili in fase di recupero tramite ricerche e di annotazioni a testo libero, utilizzabili per trascrizioni parziali, registi e appunti di lavoro.

Nel mese di settembre 2018 il progetto è giunto nella sua fase conclusiva. Le interviste indicizzate sono state pubblicate all'interno della Digital Library «Ti racconto la storia» (www.tiraccontolastoria.san.beniculturali.it), portale nato su iniziativa del Sistema Archivistico Nazionale al fine di promuovere la conoscenza di raccolte di testimonianze orali e altri materiali audio video e sonori.

Le videointerviste saviglianesi sono così ora a completa disposizione degli utenti, che le possono consultare agevolmente tramite l'accesso a thesaurus, indici e strumenti di ricerca per parole chiave.

Il Centro di documentazione della Camera del lavoro CGIL di Biella

SIMONETTA VELLA

L'archivio audiovisivo è innestato nel complesso del patrimonio documentario e bibliografico del Centro di documentazione della Camera del lavoro di Biella. Ne è parte integrante e paritaria e, per ricorrere ad una metafora musicale, il “controcanto”, in quella polifonia di voci che si armonizzano nel racconto della storia del lavoro. Una narrazione nella quale anche le voci e volti, come le carte, i libri, i periodici, le bandiere, le fotografie, i manifesti, i volantini hanno un loro “timbro”, una “melodia”, un “ritmo” che concorrono tutti a rappresentare la complessa architettura del sistema industriale e, in essa, la particolare rilevanza che ha avuto e ha, nella storia del Biellese, il movimento operaio e sindacale, a partire dall'inizio della seconda metà dell'Ottocento e fino ad oggi.

Qual è il ruolo dell'archivio audiovisivo, quale posto peculiare occupa tra i 600 metri lineari di documenti ordinati sugli scaffali, le 50.000 fotografie, i 40.000 libri, gli 11.000 giornali, le 200 bandiere, i 1.500 manifesti e le migliaia di volantini che, nel corso di un secolo e mezzo, le società operaie di mutuo soccorso prima, le leghe di resistenza più avanti, e poi il sindacato – e i partiti politici che al mondo del lavoro davano voce in Parlamento e nel paese – hanno prodotto e con i quali si sono autorappresentati come organizzazioni ai propri aderenti e all'opinione pubblica?

È a partire da questa domanda che chi scrive intende tratteggiare il peculiare profilo storico e scientifico di questa sezione audiovisiva, che ad oggi conta 1.450 ore di registrazioni inedite.

Va detto subito che la parte preponderante di questo filone di storia e di memoria (1.250 ore circa) è una fonte “nuova”, pro-

dotta negli ultimi trent'anni dal Centro e dai suoi collaboratori nell'ambito di campagne e di progetti di ricerca che non si sono limitati a frequentare e ad attingere alla storia "depositata" nei documenti d'epoca, ma, considerando la memoria una fonte storica di primaria importanza, hanno raccolto i ricordi di coloro che di quelle vicende erano stati protagonisti e comprimari. Si è trattato di una intenzionale "chiamata a testimoniare", dettata dalla consapevolezza che la narrazione "pubblica" – controllata nei contenuti e codificata nella forma comunicativa – non esaurisce il racconto delle vicende di un'organizzazione, né tantomeno rivela il modo in cui esse sono scaturite prima e hanno riverberato poi sulle esistenze degli individui.

Ciò vale innanzitutto a partire dalle storie di vita delle operaie tessili. È del 1989 la prima delle testimonianze raccolte da Carmen Fabbris, Simonetta Vella e Aurora Zedda tra la fine degli anni '80 e i primi anni di questo nuovo secolo. L'esigenza di dare la parola alle donne si è imposta al Comitato scientifico del Centro come una necessità: in un territorio che è stato distretto tessile laniero ad altissima intensità di occupazione femminile fin dalla seconda metà dell'Ottocento, in una Camera del lavoro che tante battaglie di avanguardia ha condotto sui diritti delle donne, e tante conquiste contrattuali e legislative ha ottenuto facendo da battistrada in Italia – parliamo della parità salariale, della tutela della maternità, degli asili nido – le donne erano pochissimo rappresentate, a tutti i livelli, politici e istituzionali, ma anche tra i vertici e tra i quadri intermedi del sindacato, fino alla fine degli anni Sessanta.

Siamo perciò andati a cercarle là dove erano, ovvero nelle fabbriche, e abbiamo raccolto, registrandole su nastro, le loro testimonianze in forma di storie di vita: un centinaio di esistenze che si dipanano tra il Piemonte e il Triveneto, la Sardegna e la bassa padana, tra gli ultimi anni dell'Ottocento e gli anni '80, che trovano occupazione nelle tessiture, nelle filature, nei grandi lanifici a ciclo completo, nei paesi e nella città. Narrazioni che restituiscono

l'atmosfera sociale, rivelano i modelli culturali e le loro a volte repentine modificazioni (vedi il cambiamento della famiglia nel giro di una generazione, nel passaggio dal Venero contadino al Biellese industriale), il rapporto profondo con il "mestiere", la rete di relazioni all'interno della comunità di fabbrica...

C'è poi la cultura materiale: negli anni '90 l'attenzione scientifica si è rivolta anche ai settori artigianali che facevano da "corollario" alla dominante monocultura tessile, ai depositari di un saper fare di altissima specializzazione: i cappellai della Valle Cervo, gli orafi di Biella, i fabbri della Valle Elvo, i selciatori di Graglia, i riquadratori di Sala, gli scalpellini della Valle Cervo, i vasaia di Ronco: anche loro sono stati ascoltati, a volte per tre, quattro, cinque "puntate" sul loro lavoro. La maggior parte di queste persone, già anziane quando le abbiamo incontrate, non ci sono più, ma le loro voci – a volte i loro volti – sono ancora vive, pronte a rispondere a chi volesse interrogarle con tutto il loro bagaglio di cultura materiale.

In questa fase di raccolta solo "in audio" è da segnalare una "chicca": le quindici interviste fatte a testimoni privilegiati di Biella (sindaci, operatori economici, amministratori, politici, uomini di cultura), sul fenomeno della Lega Nord ai suoi albori: siamo nel 1990.

Tutte queste registrazioni sono state, con il sostegno attento, convinto e partecipe della Regione Piemonte, digitalizzate, trascritte fedelmente e dunque rese consultabili.

Per il Centro di documentazione il nuovo millennio si è aperto con l'utilizzo della videocamera come strumento primario di documentazione e di ricerca. Realizzati da professionisti sotto la direzione scientifica del Centro, queste ricerche hanno spaziato in diversi campi: le donne immigrate dal Nord Africa nel Biellese; le grandi battaglie del lavoro, la ricostruzione, attraverso le riprese dei luoghi e delle testimonianze, di biografie illustri come quella di Rinaldo Rigola, Adriano Massazza Gal, Elvo Tempia; la narrazione

del paesaggio industriale della Valle di Mosso; la restituzione della storia del lavoro di grandi complessi industriali quali i Lanifici Rivetti di Biella e la Pettinatura Italiana di Vigliano. Tutte queste indagini, che sono state restituite in film documentari della durata di circa sessanta minuti, lasciano dietro di sé centinaia di ore di girato – i cosiddetti “contenuti extra” – : i luoghi dell’infanzia e del lavoro, i familiari, gli amici, i colleghi, i contendenti politici, gli storici, i filmati e le immagini di repertorio ritrovati, gli imprenditori e gli operai. Si tratta, anche qui, di un filone di storia sociale al quale si può attingere in futuro per altre ricerche.

Insomma, mentre un documento, se sei fortunato, puoi anche ritrovarlo dopo sessant’anni nell’angolo di un solaio, un ricordo se ne va per sempre quando esce di scena il suo depositario.

Ecco il perché di questa febbrile attività sul campo che ci ha portati a raccogliere quante più testimonianze possibile nell’arco di pochi anni.

Un salto di qualità, o meglio l’acquisizione di un nuovo punto di osservazione in relazione all’oggetto osservato, lo si è fatto con «St.Of.Fa., *stories of fashion*, il genoma dell’eccellenza biellese». Con StOffa, progetto a rete sostenuto per tre anni dalla Regione Piemonte, si è inteso focalizzare l’attenzione sul presente dell’ecosistema produttivo, nel quale sono rimaste vitali aziende che hanno saputo unire alla tradizione ricerca e innovazione di processo e di prodotto, di rispetto dell’ambiente, di avanzate relazioni sociali. Attraverso il linguaggio visuale-narrativo del documentario, St.Of.Fa ha inteso tra le altre cose «ricomporre la storia del lavoro dando voce a tutti i protagonisti, partendo dal tessuto come da un “testo” che va decifrato, letto e rappresentato. È stata coinvolta la comunità dei produttori nella costruzione di un racconto corale, documentando l’ambiente di lavoro con le maestranze, i mezzi di produzione e le tecnologie d’avanguardia utilizzate nelle aziende». L’obiettivo della videocamera passa nei reparti produttivi delle fab-

briche, registra il racconto di operai, impiegati, tecnici, creativi, dirigenti, imprenditori su un “capolavoro” dell’azienda.

Nelle testimonianze dei dirigenti dei sindacati operai e industriali (una quarantina) le autobiografie mettono in trama le relazioni sociali e personali, le culture, le diverse letture delle crisi che hanno punteggiato la storia del distretto biellese fino all’ultima, feroce crisi strutturale che ha falciato centinaia di aziende e migliaia di posti di lavoro.

È, quest’ultimo, un lavoro di documentazione che continua, una sorta di cronaca in presa diretta dei processi socio-economici in corso.

Un cenno finale va fatto sull’attività legata al progetto «Mi ricordo», condotto insieme all’Archivio nazionale del cinema di impresa, che è consistito nella raccolta e nel riversamento in formato digitale dei vecchi film di famiglia su bobine in formato 8, super8 e 16 mm: oltre milleducento ore di storia sociale: riti di passaggio e viaggi, vacanze ed eventi memorabili, sono tornati alla luce. Questi materiali, già ora a disposizione di studiosi, insegnanti, studenti, saranno presto disponibili sulla piattaforma aggiornata della Rete Archivi Tessili e Moda⁴⁴⁹, della quale il Centro è uno dei soci fondatori: uno strumento prezioso che finalmente mette a sistema su una stessa base dati tutti gli archivi dell’industria e del lavoro, consentendo dunque ricerche molto ampie e intersecando tipologie documentarie, fonti e fondi diversi.

⁴⁴⁹ www.archivitessili.biella.it

MAPPABI - La prima Mappa sonora del Biellese

TED MARTIN CONSOLI

L'idea del progetto MAPPABI è nata durante la visita a Expo Milano 2015, dove furono numerosi gli stand e le opportunità di incontrare i rappresentanti di stati e continenti di tutto il mondo ed entrare in contatto con lingue, gusti, profumi e culture di diversa provenienza e origine. Un aspetto e una costante che può restituire questo senso di pluralità è anche il suono. Da qui la decisione di “imbracciare” le orecchie per cominciare a esplorare l'universo variegato dei suoni: in un primo momento l'attenzione viene catturata da ogni fonte sonora ed è difficile fare una selezione quando si scopre la possibilità a tratti dinamica e a tratti statica di fissare ogni vibrazione acustica, grazie a un microfono e a un registratore. Col passare del tempo si impara a riconoscere i tempi e gli spazi dei suoni. L'educazione all'ascolto è un tema spesso trascurato dall'uomo moderno, che è sempre in spasmodica ricerca di esperienze sonore; nell'ingordigia che caratterizza la nostra epoca abbiamo perso la capacità di ascoltare. Questa presa di coscienza mi ha portato a investire le mie capacità tecniche per fare emergere e conoscere la peculiarità acustica del nostro territorio.

La mappa sonora MAPPABI⁴⁵⁰ si presenta come un'interfaccia multimediale sul web che ospita suoni, rumori, musiche, testimonianze audio, suggestioni sonore e altri elementi di interesse tipicamente acustico.

⁴⁵⁰ Tutte le informazioni relative al progetto MAPPABI si trovano all'indirizzo www.identitasonore.it/.

Riportare il suono in una mappa, appositamente creata per consentire l'ascolto da parte di un pubblico interessato, non rappresenta una semplice azione di raccolta e censimento; le manifestazioni sonore non sono poste in una teca staticamente, ma sono registrate per essere rese accessibili con il supporto di software innovativi. L'ascolto 2.0 parte necessariamente dall'utilizzo della rete web che grazie alla sua forza dirompente è divenuta parte fondamentale delle relazioni che instauriamo oggi. Sfruttando le potenzialità di questo strumento informatico, di importanza fondamentale per i nuovi movimenti di aggregazione e le pratiche di cittadinanza attiva, le tracce sonore sono localizzate geograficamente sulla mappa. Nella mappa sono presenti dei percorsi sonori, formati da diverse tappe, e con poche semplici operazioni l'utente potrà scegliere il genere di percorso che vuole intraprendere per immergersi in un'esperienza acustica unica nel suo genere. La mappa non vuole limitarsi a proporre un'esperienza descrittiva, ma mira a suscitare emozioni, per questo motivo le registrazioni sono selezionate da alcuni rappresentanti delle comunità di riferimento quali esperti conoscitori del territorio. Le tracce sonore sono fissate da un team di tecnici del suono che utilizzano una nuova tecnologia in grado di fornire una percezione tridimensionale dei suoni denominata *Binaural recording*. Questa tecnica può essere ascoltata in modo standard, ma una volta indossate le cuffie il suono si trasforma e diventa 3D. Superate le frontiere del suono stereo, si raggiunge una qualità di registrazione decisamente all'avanguardia.

La più grande sfida del progetto è la restituzione integrale della realtà sonora del Biellese per esaltarne la sua "escursione", dove, per escursione, si intende comunemente la differenza tra i valori massimo e minimo di una grandezza. La mappa è una vera "fonoguida" che introduce il visitatore, nostrano o forestiero, all'ascolto autentico dei sentieri sonori, rendendolo libero di compiere anche dei veri e propri fuori pista. Gli itinerari tematici sono suddivisi

in base all'argomento che funge da filo conduttore e si è pensato di strutturare la mappa in funzione dei quattro elementi che compongono il paesaggio: aria, acqua, terra e fuoco. Scegliendo un itinerario legato alla terra, ad esempio, si possono trovare i versi di animali autoctoni, il lavoro legato alla terra, ecc. Il percorso del fuoco racchiude tutti i suoni legati alle industrie e alla produzione meccanica, come il rumore di un treno o di una fabbrica, il mercato, il brusio dei ragazzi durante un'ora di lezione e via dicendo. Una stessa collocazione geografica e fisica potrà essere crocevia di differenti sentieri sonori restituendo a quel luogo tutte le sue sfaccettature culturali, naturalistiche e sociali con l'obiettivo di immaginare che ognuno possa scegliere l'itinerario turistico sonoro che più gli aggrada.

Il materiale sonoro raccolto è stato in seguito organizzato nelle categorie che verranno presentate a breve e ordinato in modo da rispondere alle esigenze di ricerca di specifici progetti e sentieri sonori.

In tutte le fasi del progetto il pensiero è stato volto al sociale. La raccolta di materiale sonoro in alta qualità e di varia composizione non è custodito gelosamente bensì restituito alla collettività tramite la semplice regola del dare-ricevere. Già durante i suoi primi passi la mappa sonora è stata consultabile da chiunque avesse accesso a internet; inoltre, è divenuta un mezzo per invogliare artisti locali ed esponenti culturali a raccogliere spunti e considerazioni, anche contrastanti, riguardanti il paesaggio sonoro. Ogni sentiero, infatti, è accompagnato da un video che ha come oggetto una traccia musicale interpretata da una band o da un dj biellese, oppure un'esibizione di danza, un dipinto o un altro prodotto artistico. Nelle fasi successive la mappa si è fatta promotrice di laboratori trasversali, in quanto si ha l'intenzione di proporre workshop e manifestazioni quali aperitivi tematici, flash mob e trekking sonori.

Sono stati organizzati quattro workshops che si sono tenuti nell'estate del 2018 e sono stati introdotti dal musicista, musi-

coterapista ed educatore Matteo Lorenzi. I laboratori sono stati finanziati dall'Unione europea e inseriti nell'ambito del progetto «Giovani e Suono». L'obiettivo era quello di sensibilizzare al tema dell'ascolto attivo del Paesaggio Sonoro.

Gli appuntamenti sono stati inaugurati con l'elemento ACQUA a Miagliano, in una suggestiva ex fabbrica facente parte della Rete Museale Biellese.⁴⁵¹ Al mattino Paolo Furia, filosofo dell'Università di Torino, ha spiegato la differenza tra Spazio e Luogo presentando un progetto di valorizzazione dell'archeologia industriale biellese, il IlaB – industrial landscape Biella⁴⁵². Il pomeriggio è iniziato con una Passeggiata Sonora che è iniziata lungo la roggia, dentro la centrale idroelettrica, nel cuore della fabbrica. Il pomeriggio di osservazione sonora si è concluso in compagnia del fotografo Riccardo Poma che ha illustrato il suo progetto «Vuoti a Perdere»⁴⁵³. Successivamente si è trattato il tema TERRA attraverso un'immersione sonora rurale e agricola alle porte della “metropoli”, che ha approfondito la “coltura” dell'ascolto evidenziando come i prodotti della terra siano legati al Paesaggio Sonoro che li circonda. Dopo una breve introduzione al tema e alla vita nella cascina da parte di Mirko e Viola, giovani agricoltori, Rosella Rasori ha parlato delle sue sperimentazioni con le erbe aromatiche. La sua testimonianza ha portato alla luce come anche i profumi possano essere intesi come vibrazioni e spiegato la relazione Pianta-Suono.

A seguire si è presa in considerazione l'ARIA e i partecipanti al workshop si sono trasferiti alla Trappa, ex convento alle pendici delle montagne biellesi. In una atmosfera di silenzio diffuso si è fatta esperienza nell'ascoltare e ascoltarsi in compagnia di Silvia Conte che ha presentato il Metodo Feldenkrais⁴⁵⁴, con la perma-

⁴⁵¹ www.atl.biella.it/rete-museale-biellese.

⁴⁵² www.facebook.com/IndustrialLandscapeBiella/.

⁴⁵³ <https://vuotiaperdereblog.com/tag/blog/>.

⁴⁵⁴ www.spaziobaobab.it/site2013/attivita%20ospiti/I35-metodo-feldenkrais%20AE

nenza in una struttura speciale alla ricerca delle giuste dimensioni dell'ascolto concentrandosi sulla qualità del suono e non sulla quantità.

In settembre si è tenuto il quarto incontro che aveva come tema il FUOCO. Si è parlato di come la città sia un insieme di suoni spesso eterogenei, andando alla ricerca delle identità sonore odierne in relazione alle immagini di una Biella anni '30. Si sono messe a confronto le immagini di ieri e suoni di oggi. A seguire è stato approfondito il tema delle riprese video con il regista Maurizio Pellegrini che ha proiettato riprese delle vie di Biella degli anni '30. La mattinata si è conclusa in compagnia di Elisa Salvalaggio, che ha spiegato l'importanza degli archivi sonori e il loro ruolo imprescindibile per la ricerca e la società.

L'ultima tappa di questo insolito tour si è svolta a Trivero – Casa Zegna⁴⁵⁵, luogo capace di conciliare territorio e arte, un binomio fondamentale che dà vita ad eccellenze e interazioni preziose. Si sono realizzate registrazioni di esecuzioni con strumenti musicali immersi in ambienti sonori diversi per capire quanto la musica possa cambiare in base alla location in cui la si suona. Il tutto si è tenuto in occasione della Giornata FAI del Panorama all'Oasi Zegna.

Il Paesaggio sonoro può essere declinato in vario modo e farne esperienza può incidere sulla qualità della vita di ognuno. Le interazioni che si sono attivate in quelle occasioni hanno messo solide basi ad un progetto che ha una chiara vocazione inclusiva. I partecipanti si sono confrontati con esperti di diverse arti e materie e hanno potuto constatare come il Paesaggio sonoro sia davvero un elemento essenziale della quotidianità di ognuno.

Una partecipante all'incontro alla fine dei workshop disse: «mi sembra di esser sempre stata sorda». Affermazione impegnativa

⁴⁵⁵ www.fondazionezegna.org/casa-zegna/.

che deve spronare a promuovere una partecipazione consapevole e critica alle esperienze sul patrimonio sonoro. Il suono ha colore, il suono ha nazione, il suono è identità.

«Una volta che un'impronta sonora è stata identificata, meriterebbe di essere protetta, perché le impronte sonore rendono unica la vita acustica di una comunità» (R. Murray Schafer).

Il Laboratorio Benedicta: Centro di documentazione digitale e auditorium multimediale

MASSIMO CARCIONE

Da anni la Regione Piemonte promuove, presso i più importanti Luoghi della Memoria piemontesi, la costituzione di centri di documentazione che valorizzino le testimonianze orali e il materiale d'archivio relativi al secondo conflitto mondiale e alla Resistenza in Piemonte. I centri, che trovano organica regolamentazione nel nuovo Testo Unico regionale sulla cultura⁴⁵⁶ potranno presto usufruire di una rete documentale integrata con le risorse digitali di biblioteche, archivi e musei, al fine di realizzare un migliore servizio di condivisione della conoscenza. La rete sarà anche messa in grado di interagire con i sistemi di educazione, ricerca universitaria e promozione turistica, grazie alla nuova piattaforma regionale *Mèmora* e alla futura interconnessione con il Polo del '900, i servizi digitali dei *partners* italiani e francesi del progetto strategico Interreg *PaCE-Faire Connaitre*, di cui è capofila la Ville de Nice e soggetti attuatori il CSI Piemonte e il CNR – Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Tra questi siti, solo due sono stati oggetto di una legge regionale *ad hoc*: la Casa della Resistenza di Fondotoce (Verbania) e il Centro di documentazione della Benedicta (Bosio), inseriti nell'ambito di altrettanti *Parchi della Pace*; e proprio in attuazione della L.R. n.

⁴⁵⁶ La L.R. n. II/2018, recante «Disposizioni coordinate in materia di cultura», è entrata in vigore dal 1° gennaio 2019, sostituendo 28 leggi regionali inerenti il comparto culturale piemontese.

I/2006 istitutiva del «Centro di documentazione della *Benedicta* nel Parco naturale delle Capanne di Marcarolo», saranno portati a compimento i lavori avviati qualche anno fa a cura della Provincia di Alessandria, con la realizzazione di una grande struttura polifunzionale ipogea. In tale prospettiva è stata attivata, d'intesa con il Comitato Resistenza e Costituzione del Consiglio Regionale del Piemonte, una proficua collaborazione tra gli enti locali, il Sistema bibliotecario di Novi Ligure e l'Associazione *Memoria della Benedicta*, che coordina una cinquantina di enti e associazioni piemontesi e liguri (tra cui la Città metropolitana di Genova), ma soprattutto l'ISRAL di Alessandria, l'ILSREC di Genova e l'ANPI che conservano o hanno conoscenza di gran parte dei fondi archivistici, fotografici e sonori relativi agli eventi della *Benedicta*. In attesa della nuova struttura, il Centro di documentazione – coordinato da un tavolo tecnico-scientifico interistituzionale – opera presso la Cascina Pizzo, che accoglie uffici di direzione, biblioteca, foresteria e sala conferenze⁴⁵⁷.

Ora è finalmente possibile, quindi, passare dalla lunga fase di commemorazione dei tragici eventi e di raccolta delle testimonianze orali, iniziata subito dopo la Liberazione, al riordino e alla conservazione sistematica dei pochi documenti cartacei disponibili (ad esempio quelli relativi al processo Engel, che portò alla condanna del principale responsabile dell'eccidio della Pasqua 1944), alla creazione di una piattaforma digitale collegata a tutti gli archivi e documenti digitali disponibili presso le numerose e disparate istituzioni culturali che si occupano del tema in Italia e all'estero, ma soprattutto al recupero e alla migliore valorizzazione del ricco patrimonio di documenti sonori e audiovisivi: dalle interviste realizzate negli anni '50 da De Menech (sostanzialmente ancora inedite), ai molti audiovisivi realizzati alla fine del XX e nei pri-

⁴⁵⁷ Ulteriori informazioni in tema sono disponibili nella pagina web: www.regione.piemonte.it/web/temi/cultura-turismo-sport/cultura/ecosistema-digitale-dei-beniculturali/centro-documentazione-della-benedicta

missimi anni del XXI secolo dall'Ecomuseo di Cascina Moglioni e dal Progetto Interreg *La Mémoire des Alpes*, fino alla serie di interviste condotte in anni recentissimi da Gian Piero Armano per realizzare la serie di documentari, per la regia di Maurizio Orlandi.

Il fondo di maggiore rilevanza e interesse storico è ovviamente quello che dobbiamo all'impegno di Carlo De Menech *Lindo* (1925-1981), ex commissario del V Distaccamento della III Brigata Garibaldi «Liguria» attestato alla Cascina Grilla, scampato alla strage della Benedicta, che negli anni Settanta raccolse decine di testimonianze di partigiani e abitanti della zona di Capanne di Marcarolo, per ricostruire le vicende e le diverse fasi del rastrellamento. Il fondo «Benedicta e Cefalonia», depositato in copia presso l'ISRAL⁴⁵⁸, è costituito da 29 audiocassette con interviste, accompagnate da schede dattiloscritte di mano dell'autore; con il progetto europeo Alcotra «La Memoria delle Alpi» (2003-2007) si era provveduto a digitalizzare gli audio originali, riversati su 41 CD, e a iniziare la loro trascrizione, portata avanti da Luciano Ferrando sotto la supervisione di Mauro Bonelli e Franco Castelli, cui sono debitore di queste informazioni. Di recente anche le 170 sintesi sono state digitalizzate e rese consultabili, a cura di Paolo Carrega, in un'apposita sezione «Centro di documentazione della Benedicta – Testimonianze» del sito web dell'Istituto di Alessandria⁴⁵⁹.

Tutto questo dovrà, necessariamente, costituire la base per l'allestimento del nuovo spazio ipogeo, che si sta progettando⁴⁶⁰ come un

⁴⁵⁸ Si veda la scheda in www.isral.it/fondi/benedicta-e-cefalonia/; l'Isral ha messo formalmente a disposizione i propri archivi digitali, sonori, fotografici e audiovisivi.

⁴⁵⁹ La pagina è consultabile all'indirizzo: www.isral.it/centro-di-documentazione-della-benedicta/risorse/testimonianze/

⁴⁶⁰ Lo studio di fattibilità è stato commissionato nel corso del 2020 alla Fondazione Fitzcarraldo dall'Associazione Memoria della Benedicta e realizzato in collaborazione con il Polo del 900; una volta sottoposto a Regione Piemonte e Provincia di Alessandria, sentito il parere del Comitato tecnico scientifico di gestione del Centro di Documentazione ed in particolare di Silvia Chiodi e Andrea Marchetti, referenti del Consiglio Nazionale delle Ricerche (rispettivamente istituti ILIESI e IIT), costituirà la base scientifica per l'allestimento definitivo.

vero e proprio *Laborauditorium*, con grandi schermi per proiezioni e numerose postazioni multimediali, fruibili in modalità esperienziale, magari per simulare l'ambiente della Grangia benedettina in cui partigiani e renitenti trascorsero l'inverno del 1943 e i primi mesi del 1944. Gli accoglienti spazi della Cascina Pizzo, ricostruita nel 2011, saranno invece consacrati alle vere e proprie attività di studio e ricerca, anche residenziali.

A oltre settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale, con l'ormai ineluttabile scomparsa di quasi tutti i testimoni oculari attendibili e in grado di raccontare personalmente le vicende personali e quelle di cui hanno avuto diretta e immediata conoscenza, l'attenzione al termine "memoria" sta progressivamente perdendo la sua originale accezione politica, in senso lato, per essere intesa secondo la più tecnica definizione di "salvaguardia del patrimonio immateriale o intangibile" a rischio.

La Convenzione UNESCO del 2003 non si limita infatti a definire e salvaguardare il patrimonio demotnoantropologico di tradizioni e saperi a rischio di abbandono e oblio, ma considera anche il patrimonio storico-culturale⁴⁶¹: infatti per «patrimonio culturale immateriale s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know-how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana».

Una parte del patrimonio culturale immateriale può essere «direttamente associata» (art. 3) a beni dichiarati parte del Patrimo-

⁴⁶¹ Art. 2 della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (Parigi, 17 ottobre 2003).

nio mondiale, secondo la Convenzione del 1972⁴⁶²; viceversa le Linee guida di quest'ultima, ed in specifico il Criterio IV (citato proprio con riferimento al sito UNESCO di Auschwitz Birkenau), richiedono di «*être directement ou matériellement associé à des événements ou des traditions vivantes, des idées (...), des œuvres (...) littéraires d'une valeur universelle exceptionnelle*».

La Convenzione sollecita la costruzione di reti di conoscenza e condivisione, facendo riferimento a «mezzi informali per la trasmissione delle conoscenze» utili al «potenziamento della capacità» di gestione delle attività di salvaguardia. Ma si prevede anche la «partecipazione di comunità, gruppi e organizzazioni non governative rilevanti» alla individuazione e definizione dei vari elementi del patrimonio immateriale presente sul suo territorio, che dovranno essere oggetto di misure di salvaguardia: ruolo che nell'ambito di cui ci occupiamo può essere svolto da associazioni come la *Memoria della Benedicta* e l'ANPI, d'intesa e con il supporto scientifico dell'INSMLI e della Rete nazionale degli Istituti storici della Resistenza.

Le misure di salvaguardia del patrimonio intangibile devono garantirne «la vitalità» e più ancora «la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale» (art. 2 comma 3 della Convenzione). Anche se è stato autorevolmente obiettato che questo requisito non sarebbe applicabile al nostro caso, è noto come la valorizzazione dei Luoghi della Memoria contribuisca – senza alcuna retorica ideologica – ad assicurare visibilità e concretezza non tanto agli eventi bellici, quanto piuttosto ai valori democratici costituzionali che sulla Resistenza sono fondati, come ci ha ricordato Piero Calamandrei, ma che ogni giorno necessitano di essere mantenuti vitali e tramandati alle nuove generazioni.

⁴⁶² Dal 2017 è oggetto di una nuova candidatura italiana alla *World Heritage List* UNESCO il “Paesaggio culturale degli insediamenti benedettini dell'Italia Medievale”, che include anche la Sacra di San Michele e l'Abbazia di Montecassino.

Così intese, le attività di censimento, digitalizzazione e valorizzazione del materiale sonoro sempre a rischio di dispersione o cancellazione (incluso l'audio registrato prima del montaggio dei molti filmati, non sempre altrettanto rilevanti dal punto di vista visivo), che saranno oggetto della prossima fase, assumono nuova e diversa natura e interesse: se infatti fino ad oggi l'attenzione si è concentrata quasi esclusivamente sull'evento bellico e sui suoi immediati presupposti ed esiti più o meno nefasti, oggi sarebbe interessante e utile riascoltare e ripensare le tante testimonianze ponendo maggiore attenzione ai lunghi mesi che hanno preceduto l'eccidio, all'ambiente dell'antica Grangia, alle condizioni di vita e ai rapporti (anche personali) tra i protagonisti di quelle vicende, alle connessioni con altri eventi vicini ed anche al confronto con le vicende analoghe o differenti di tanti altri Partigiani dell'Appennino ligure, delle Langhe, dell'Ossola o della Valsusa, come pure di quelli del Vercors, della Chartreuse o di altri scenari europei.

Ma proprio grazie alla ricchezza, frequenza e ripetitività delle interviste realizzate con alcuni dei protagonisti, comandanti, semplici partigiani o abitanti delle Capanne di Marcarolo che fossero, non dovrebbe essere impossibile – e potrebbe forse riservare qualche sorpresa e alcuni interessanti riscontri ed elementi di valutazione – anche il raffronto tra gli stessi ricordi, raccontati dalle stesse persone, a dieci, cinquanta e qualche volta anche settant'anni dai fatti.

Il fondo di musica jazz «Arno Carnevale» a Valenza

RICCARDO MASSOLA

Ci sono foto che non solo testimoniano ma raccontano. Come questa, che ritrae Arno Carnevale in compagnia di Duke Ellington. Il *Duca* e il collezionista valenzano sono immersi in una discussione. Il fotografo si avvicina per cogliere il momento ma Carnevale se ne accorge e alza lo sguardo.

Clic.

Ellington non se ne avvede: è sorpreso e lievemente seccato perché il compagno si è distratto e ha interrotto la conversazione.



Questa immagine racconta dell'intimità che Carnevale condivideva con i grandi del jazz, anche quelli più inaccessibili, come Ellington.

Dimostra che Arno era ascoltato e tenuto nella massima considerazione. D'altra parte era uno che possedeva una discoteca di musica jazz unica ed era considerato, a livello internazionale, uno dei più importanti collezionisti di materiale su Duke Ellington e Frank Sinatra.

Introduzione

Il valenzano Arno Carnevale (1922-1988) è stato uno dei più apprezzati e stimati cultori italiani di musica jazz, noto collezionista e organizzatore di concerti, al centro di una fitta rete internazionale di appassionati sparsi nel mondo presso cui godeva di stima e fiducia. Nel corso dei decenni ha accumulato, ordinato e catalogato un grande numero di registrazioni edite e inedite di tutti gli stili jazzistici, edificando una ragguardevole collezione il cui punto di forza è costituito da un ampio corpus di registrazioni rare o inedite di Duke Ellington e Frank Sinatra.

Per anni è stato punto di riferimento di molti critici musicali per la sua opera di studio sulle incisioni e sulla carriera di grandi musicisti jazz. Sia Gian Carlo Roncaglia in *Una storia del jazz*, sia Arrigo Polillo in *Conoscere il jazz* lo ringraziano esplicitamente. Amico di Alberto Alberti, manager dei grandi jazzisti, ha collaborato con lui all'organizzazione dei loro principali concerti italiani.

Impresario orafa di successo, Arno Carnevale, trasferì la sua apprezzata e "maniacale" precisione anche in ambito musicale. Nel corso di una vita collezionò una sterminata discografia (di alcuni artisti aveva "tutto"): 16.000 LP, considerati da molti critici ed esperti una delle più importanti collezioni mondiali di musica jazz e circa 1.900 nastri ($\frac{1}{4}$ di pollice) raccolti sia direttamente che attraverso uno scambio con collezionisti di tutto il mondo.

Il Fondo

Nel 1988, dopo la sua morte, gli eredi hanno donato al Lions Club Valenza la cospicua nastroteca a condizione che ne promuovesse un uso pubblico. Nel 1992 il Lions Club – non potendo da solo soddisfare la richiesta – con il parere favorevole degli eredi propose al Centro Comunale di Cultura di farsi carico della conservazione e della promozione del fondo mettendolo a disposizio-

ne del pubblico e degli studiosi. La collezione è costituita da 1.877 nastri sonori, registrati su più piste e a varie velocità. È pensabile che l'intero fondo raccolga qualcosa come 5.000 ore di registrazioni, moltissime delle quali inedite. Alcuni anni dopo sono state anche donate 1.638 videocassette contenenti registrazioni di concerti, interviste, trasmissioni televisive, documentari e film sempre inerenti alla musica jazz.

Nel luglio 2002 Stefano Zenni, esperto di musica afroamericana e autore di importanti pubblicazioni di jazz, oltre che conduttore di Radio3 e presidente della SIDMA – Società Italiana di Musicologia Afroamericana, visionò il fondo rimanendone particolarmente stupito e affascinato. Zenni rilevò che nessun altro ente pubblico italiano avrebbe potuto mettere a disposizione di studiosi, ricercatori e appassionati un simile patrimonio musicale, in parte inedito, composto di registrazioni di concerti (anche privati), trasmissioni radiofoniche e televisive, dischi, sessioni di prove non utilizzate per l'incisione di album in studio, e interviste.

Schedatura Fondo: Excel – Filemaker – Guarini

Partendo da un inventario cartaceo del materiale musicale contenuto nei nastri del fondo, compilato dallo stesso Carnevale, è stato realizzato – grazie al sostegno della Regione Piemonte e della Fondazione Cassa di risparmio di Alessandria – un primo indice informatico su Excel composto da: autore, titolo generico, tipologia di registrazione, anno ed eventuale reperibilità del materiale.

Nel giugno 2004 sono stati selezionati da Stefano Zenni 62 nastri, circa 330 ore di registrazioni rare ed inedite relative a Duke Ellington e Frank Sinatra. Le bobine sono state inviate alla Digital Records di Roma per il trattamento di salvaguardia e il recupero integrale del materiale registrato, senza nessun filtraggio o “pulizia” dei suoni.

I brani contenuti sono stati trasferiti da nastro ¼” (soggetto a concreto rischio di deperibilità) su tre diversi supporti: HD esterno

Fireware/Usb in formato Aiff 44100/16 bit, HD esterno Fireware/Usb in formato Mp3 e DVD-R in formato Aiff 44100/16 bit.

A partire da questa selezione è iniziata un'indicizzazione approfondita del Fondo. Per la redazione di questo secondo ed esaustivo indice è stato utilizzato il programma informatico Filemaker, che dà anche la possibilità di abbinare, ai brani elencati nel database (nel caso di incisioni recuperate), il relativo file Mp3 per un ascolto immediato a mezzo di una postazione computer dedicata.

Ogni schermata di Filemaker è stata suddivisa in:

- ID: codice identificativo
- contenuto: tipologia del materiale sonoro (programma TV, concerto, disco, interviste, prove, registrazioni)
- nastro: il numero del nastro corrispondente
- data: data della sessione (show televisivo/radiofonico, concerto, disco, interviste, prove e registrazioni)
- luogo: luogo sessione
- edizione: a seconda che la sessione sia edita, inedita o parzialmente edita
- titolo: titolo della sessione, confrontando quanto riportato da Carnevale con repertori tematici
- titoli: titoli delle tracce (controllati per le bobine digitalizzate) della sessione
- ascolta: eventuale accesso al file audio per l'ascolto
- note: sono stati riportati gli ospiti principali di ogni sessione e il nome dei musicisti più conosciuti, oltre a note relative alla qualità dei file audio e delle registrazioni

Questo lavoro ha portato alla creazione di 3.097 record relativi a Duke Ellington e di 4.759 record su Frank Sinatra.

La complessa indicizzazione di questo materiale è stata effettuata da Andrea Ferraris e Luca Serrapiglio, giovani musicisti appassionati di jazz con una buona conoscenza della lingua inglese che si sono sempre relazionati con Nino Illario, esperto di musica jazz e animatore dell'Associazione «Amici del jazz Valenza».

Per il materiale riguardante Frank Sinatra si è ritenuto – trattandosi in prevalenza di programmi radio, radio transcriptions, registrazioni audio di programmi tv, interviste, dischi, sessioni di registrazione, prove e colonne sonore – di utilizzare il titolo originale della fonte. La maggior parte delle informazioni sulle singole sessioni, oltre che da un primo inventario compilato dallo stesso Carnevale allegato alle bobine, sono state reperite tramite il volume *The Complete Sinatra* e soprattutto grazie a siti internet come *Songs by Sinatra*, *Sinatra – The Main Event* e *Sinatra Archive*.

Per la catalogazione dei nastri che invece fanno riferimento a Duke Ellington è stato seguito il *The New Desor*, che rappresenta una delle fonti più affidabili e dettagliate inerenti alle sessioni ed ai concerti di Ellington. Il titolo (che solitamente coincide con il luogo in cui è stata tenuta la registrazione, il concerto o lo show) segue fedelmente quello attribuitogli sul Desor (di cui è riportato anche il numero di catalogo). Differentemente da Sinatra – per il quale sono stati creati collegamenti con tutti gli esecutori – per Ellington si è preferito menzionare solo gli ospiti più rappresentativi, rimandando al suddetto repertorio per ulteriori informazioni.

Per quanto concerne le schede dell'authority file dei nomi dei musicisti, sono state effettuate delle ricerche accurate per identificare la data e il luogo di nascita e morte di ognuno e la sfera di attività.

Successivamente alla stipula di una convenzione con la Regione Piemonte, i dati delle 96 bobine sono stati riversati su Guarini Archivi – sempre da Andrea Ferraris con la supervisione dell'archivista Sara Merlo che ha dovuto adattare il particolare materiale trattato alla struttura del software – e suddivisi in 370 sessioni su Sinatra e 117 su Ellington. È in previsione l'ulteriore riversamento dei dati e dei materiali su Mèmora, l'applicativo che ha sostituito Guarini.

Problematiche relative all'utilizzo del Fondo Carnevale

Arno Carnevale si è sempre mosso spinto dalla febbre del collezionista privato: cercava di possedere tutto per un uso sostanzialmente personale, non pubblico. Nessun nastro contiene infatti alcuna autorizzazione all'uso e sono numerose le registrazioni dal vivo "rubate" dalla platea. Leggenda cittadina vuole che Arno, in queste occasioni, nascondesse sotto la giacca o sotto il cappotto (a seconda delle stagioni) un piccolo registratore giapponese e ne facesse uscire dall'asola solo il piccolo microfono.

Spesso infatti la qualità non risulta eccelsa (si sentono rumori di sottofondo e voci fuoricampo). Resta però, soprattutto per gli studiosi, il valore documentale della testimonianza unica di una performance altrimenti inesistente.

Una volta recuperata una prima parte del materiale, consapevoli delle possibili problematiche sul suo utilizzo pubblico, nel 2006 il Comune affidò ad un noti studio legale una consulenza in merito. L'analisi, fondata esclusivamente sul diritto italiano, evidenziò una forte criticità legata soprattutto al diritto morale d'autore (il diritto d'inedito) in quanto «L'autore (o suoi eredi) conserva (senza limiti di tempo) il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione che possano essere di pregiudizio al suo onore e alla sua reputazione. Il diritto di pubblicare opere inedite costituisce esercizio di diritto patrimoniale dell'autore (o suoi eredi) e poiché è considerata "prima pubblicazione" la prima forma di esercizio del diritto di utilizzazione, il primo atto di immissione di un'opera in rete, se non autorizzato, viola il diritto morale di prima pubblicazione». Ora, in un contesto normativo e culturale mutato, sarebbe opportuno rivedere la questione in modo da verificare le possibilità di riuscire a valorizzare i materiali, secondo le disposizioni degli eredi Carnevale.

Conclusioni

Riepilogando: c'è una Biblioteca civica che possiede 1.900 nastri che contengono 5.000 ore di registrazioni, molte delle quali rare o uniche. Nostro dovere è quello di conservare e promuovere questo prezioso materiale. Sul come conservarlo e magari sul come *digitalizzarlo*, abbiamo le idee chiare. È sul come promuovere un Fondo di preziosi inediti musicali, senza farli ascoltare ad alcuno che andiamo in crisi.

Arpa Piemonte

DANIELE GRASSO

L'agenzia regionale per la protezione ambientale del Piemonte è un ente pubblico dotato di autonomia amministrativa, tecnico-giuridica, patrimoniale e contabile. È posta sotto la vigilanza del Presidente della Giunta Regionale per garantire l'attuazione degli indirizzi programmatici della Regione Piemonte nel campo della previsione, prevenzione e tutela ambientale.

Nell'Agenzia lavorano circa mille dipendenti. Tra questi ci sono professionalità diverse che vedono laureati in quasi tutte le discipline tecnico-scientifiche e umanistiche. La formazione tecnico-scientifica è la più diffusa nelle attività di laboratorio, di produzione di servizi ambientali e di tutela del territorio.

Ai sensi della legge regionale n. 18 del 26 settembre 2016, Arpa esercita attività di controllo, di supporto e di consulenza tecnico scientifica e altre attività utili alla Regione, alle province e ai comuni singoli e associati, nonché alle aziende sanitarie del Piemonte per lo svolgimento dei compiti loro attribuiti dalla legge nel campo della prevenzione e tutela ambientale.

Rilevante è l'impegno dell'Agenzia nella partecipazione ai progetti internazionali, in particolare in ambito comunitario, relativi alle numerose problematiche connesse ai temi ambientali. I progetti rappresentano uno strumento indispensabile per approfondire la conoscenza e valorizzare il territorio.

L'Agenzia fornisce prodotti e servizi nell'ambito di diverse aree di competenza tra cui:

- previsione e prevenzione dei rischi di origine antropica: qualità dell'aria, acque superficiali e sotterranee, radioattività ambientale e suolo
- previsione e prevenzione dei rischi di origine naturale: rete meteo idrografica regionale, servizio meteorologico, servizio idrologico, servizio nivologico, rete sismica regionale
- controllo finalizzato alla verifica di conformità: scarichi idrici, gestione dei rifiuti, emissioni in atmosfera, amianto, inquinamento acustico
- attività di interesse sanitario: controllo microbiologico e chimico delle acque destinate al consumo umano e delle acque di piscina, controllo microbiologico e chimico dei prodotti cosmetici, attività di microbiologia avanzata, studi e pareri epidemiologici, supporto tecnico all'Assessorato alla Sanità nella procedura di accreditamento delle Strutture sanitarie pubbliche e private
- informazioni di carattere ambientale: la gestione del punto focale regionale per il Piemonte della rete informatica nazionale ambientale denominata SINANET, erogazione servizi informativi Web GIS, reporting ambientale, comunicazione ai cittadini, educazione ambientale, gestione della sezione regionale del catasto rifiuti.

Arpa Piemonte e inquinamento acustico

La funzione di Arpa nel campo dell'inquinamento acustico è indirizzata a fornire un supporto tecnico-scientifico a regione, province/Città metropolitana e comuni nelle diverse fasi del processo di gestione del rumore: pianificazione, regolamentazione, prevenzione, monitoraggio, controllo e risanamento.

L'Agenzia svolge anche studi e attività di ricerca applicata nel settore per il miglioramento delle conoscenze e delle tecnologie di rilievo ed elaborazione dei dati, per l'analisi delle ricadute sull'uomo e sul territorio e per la definizione delle soluzioni di mitigazione.

In tale ambito, nel periodo 2010-2013 Arpa ha collaborato con la Città Metropolitana di Torino (ex Provincia di Torino) per la realizzazione di un progetto sui paesaggi sonori. Ad oggi tale progetto costituisce la prima ed unica iniziativa del genere promossa in maniera unitaria da un ente pubblico.

Progetto «Paesaggi sonori della provincia di Torino»

Il paesaggio sonoro è stato definito in vari modi. Questa molteplicità rispecchia la diversità con cui è possibile riferirsi al mondo dei suoni e dell'ascolto.

Un recente riconoscimento istituzionale è avvenuto con la *Careggi Landscape Declaration on Soundscape*⁴⁶³ la quale, rifacendosi alla Convenzione Europea sul Paesaggio⁴⁶⁴, definisce il paesaggio sonoro come «la proprietà acustica di qualsiasi paesaggio in relazione alla percezione specifica di una specie» essendo «il risultato delle manifestazioni e dinamiche fisiche (geofonie), biologiche (biofonie) e umane (antropofonie)». Anche la recente normativa tecnica UNI ISO 12913-1:2015⁴⁶⁵ ha definito il paesaggio sonoro come l'ambiente sonoro percepito conosciuto e/o compreso da un individuo o collettività nell'ambito di uno specifico contesto. Seppure di notevole pregio, tale riconoscimento tecnico-scientifico ha il limite di considerare la sola percezione umana dell'ambiente sonoro escludendo altre specie.

L'espressione "paesaggio sonoro" è una traduzione del neologismo inglese *soundscape* [da *sound* = suono e *landscape* = paesaggio] ed è stata usata per la prima volta da M. Southworth⁴⁶⁶ e, in modo

⁴⁶³ Network UNISCAPE (Careggi – Firenze, giugno 2012) www.uniscape.eu/.

⁴⁶⁴ www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/index.php?id=1&lang=en.

⁴⁶⁵ UNI ISO 12913-1:2015 Acustica – Paesaggio sonoro – Parte I: Definizione e impostazione concettuale.

⁴⁶⁶ MICHAEL SOUTHWORTH, *The Sonic Environment of Cities, Environment and Behaviour*, 1969, pp. 49-70.

ancor più fondativo da R. Murray Schafer⁴⁶⁷, per definire sia la totalità del mondo dei suoni, sia le eventuali registrazioni di una sua porzione, allo stesso modo in cui si definisce un paesaggio visivo e una fotografia che ne ritrae una parte.

Proprio da quest'ultimo concetto la Città Metropolitana di Torino ha voluto costruire una banca dati dei suoni che caratterizzino il proprio territorio e che siano una testimonianza di tutti quei fenomeni che possono assumere un significato da un punto di vista dell'ecologia acustica.

Il progetto, denominato «Paesaggi sonori della provincia di Torino», è stato ideato nel 2009 in collaborazione con il SoundScape Research Group Onlus e con Arpa Piemonte.

Nella prima fase del lavoro sono state affrontate alcune questioni di natura metodologica. Gli argomenti maggiormente dibattuti da parte degli autori sono riassumibili nelle seguenti domande: quali suoni registrare? quali sono i suoni che caratterizzano il nostro territorio? quali sono i suoni con maggiore capacità semantica? Porsi tali quesiti e non trovare facili ed immediate risposte denota un concetto fondamentale e che proprio lo stesso progetto ha cercato di mettere in risalto e affrontare: abbiamo forse perso la dimensione dell'ambiente sonoro? non siamo più in grado di percepire cosa è utile o inutile nell'ambiente che ci circonda?

Nella seconda fase, dopo aver individuato alcuni possibili "eventi sonori", si è proceduto alla loro ripresa. Le registrazioni audio sono state effettuate mediante registratore portatile tipo ZOOM modello H4n, impostato con una qualità audio di registrazione, di 48 kHz a 24 bit, superiore allo standard CD audio. I microfoni utilizzati sono stati scelti in base alla circostanza delle riprese audio da effettuare. In tabella si riporta l'elenco dell'apparecchiatura microfonica utilizzata e l'impiego consigliato a seguito dell'esperienza acquisita.

⁴⁶⁷ RAYMOND MURRAY SCHAFER, *The Soundscape. Our Sonic Environment and The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, 1977.

Tipo	Marca	Modello	Impiego
Binaurale	Soundman	OKM II-Classic	Nei casi in cui serve discrezionalità e praticità
Stereo	Røde	NTAI Matched Pair	In presenza di bassi livelli, poco pratico
Stereo X-Y integrati al registratore	Zoom	H4n	Nei casi in cui serve praticità, consigliato l'uso del treppiede per limitare vibrazioni
Shotgun	Røde	NTG-3	Per focalizzare suoni, utilizzo principale nelle interviste, poco pratico
Parabola	Spectradrome	G50	Per focalizzare suoni a grandi distanze
Idrofono	Acquaria Audio Products	H2a-XLR	Registrazioni in ambiente liquido
Piezoelettrico	-	Auto assemblato	Registrazione a contatto

Per l'estrema praticità e discrezionalità, oltre il 70% delle registrazioni è stata realizzata mediante i microfoni che simulano una ripresa binaurale. Le registrazioni di tipo stereo mediante microfoni Røde sono state svolte mediante tecnica ORTF, posizionando la coppia di microfoni di tipo cardioide a 17 cm con un'apertura angolare di 110°. I microfoni di tipo idrofoni, come anche i microfoni a contatto, costituiscono un interessante approccio in quei casi in cui è utile fornire una "suggestione" al futuro ascoltatore di ambienti non solitamente esplorati, come può essere ad esempio il suono di un fiume, di un lago ghiacciato, della fermentazione del mosto del vino, o le vibrazioni percepite sotto una tavola da snowboard ecc.

In tutti i casi sono stati imposti livelli di registrazione tali da evitare fenomeni di distorsione. Si evidenzia che le registrazioni effettuate non sono riproducibili con l'identico livello di pressione sonora presente durante la rilevazione.

Le registrazioni originali effettuate sono di durata complessiva pari a ca. 1.400 minuti. In seguito, sono state riascoltate in laboratorio e si è proceduto ad una selezione delle sole tracce di interesse, per qualità e pertinenza rispetto al progetto in corso. Successivamente si è proceduto ad un editing accurato, mediante il programma libero Audacity.

L'editing è stato limitato al taglio delle tracce originali, alla variazione del guadagno e all'introduzione di dissolvenze in ingresso ed in uscita; nessun altro tipo di effetto è stato applicato rispetto alla registrazione in presa diretta. Le tracce così ottenute sono state salvate sia nel formato originale wav che nel formato mp3, con un campionamento di 192 kbit/s. Le tracce finali ai fini progettuali sono risultate essere 90, per un totale di 98 minuti di registrazione.

Contemporaneamente alla domanda «che suoni registrare?» si è posto il problema di come comunicare tali suoni e più in generale il progetto stesso.

Esistono numerosi esempi di rappresentazione attraverso mappe sonore; sul sito The Acoustic Ecology Institute si possono trovare numerosi riferimenti⁴⁶⁸.

Nel caso specifico la scelta è ricaduta sulla creazione di un sito web⁴⁶⁹. Il cuore del sito è costituito dalla mappa sonora riascoltabile dagli utenti, la quale rappresenta il punto di partenza per la presentazione di informazioni e documentazione sull'argomento del paesaggio sonoro e dell'ecologia acustica.

In questo caso si è voluto contestualizzare ogni file audio, ogni "evento sonoro" presentato, inserendolo nella mappa all'interno di una categoria semantica, la quale specifica una possibile interpretazione del suono stesso. Sono state pertanto definite dodici cate-

⁴⁶⁸ www.acousticecology.org/soundscapelinks.html

⁴⁶⁹ Paesaggi Sonori della Provincia di Torino www.provincia.torino.gov.it/paesaggisonori/

gorie interpretative, fornendo una loro descrizione sia intensionale che estensionale, ma prevalentemente privilegiando la forma intuitiva, considerando lo scopo divulgativo e di sensibilizzazione culturale del progetto. Tali categorie hanno lo scopo di fornire una chiave di lettura dell'ambiente sonoro, di attribuire un particolare significato ad ogni particolare esperienza d'ascolto. Ovviamente il processo di catalogazione non è rigido, per cui alcuni suoni potrebbero ricadere in più di una di queste categorie, ma si ritiene che lo sforzo interpretativo, suggerito per analogia anche al fruitore del sito, possa stimolare una maggiore capacità di approccio, consapevolezza e comprensione del paesaggio sonoro.

Le 90 tracce audio raccolte sono state georiferite mediante il supporto dell'applicazione Google Maps e catalogate nelle dodici categorie. Inoltre, ogni traccia è corredata da ulteriori informazioni quali: titolo; breve descrizione; luogo, data, ora, durata della traccia, strumentazione utilizzata; autore. La breve descrizione riassume e giustifica l'interesse per quel particolare "evento sonoro".

Oltre tale forma di divulgazione e archiviazione, è stato predisposto un servizio Webgis, inserito all'interno del Geoportale di Arpa Piemonte⁴⁷⁰, dove sono presenti le registrazioni georiferite, con i relativi suoni caricati sulla piattaforma SoundCloud.

Al fine della preservazione di tale materiale digitale, si è inoltre provveduto alla conservazione dello stesso, corredata da uno specifico catalogo, presso l'Istituto Centrale Beni Sonori e Audiovisivi.

Questo primo archivio sonoro della provincia di Torino ha l'intento di fornire una conoscenza più ampia del mondo dei suoni e dell'esperienza all'ascolto. Il progetto intende aprire un confronto con la cittadinanza, le scuole, il legislatore, i professionisti del settore e con chiunque sia interessato al tema, sul rapporto tra acustica, rumore, suono, senso dell'udito e tessuto sociale. Si tenta

⁴⁷⁰ webgis.arpa.piemonte.it/paesaggi_sonori_webapp/

di così di esplorare le capacità del suono come una possibile chiave di accesso per la comprensione di una cultura. In tal senso, il soundscape potrebbe rappresentare un cambiamento di paradigma radicale, considerando i suoni prodotti dall'uomo come una risorsa piuttosto che un semplice problema⁴⁷¹.

⁴⁷¹ Si ringrazia per l'attiva collaborazione Nicola Vozza della Città Metropolitana di Torino e Stefano Zorzanello di SoundScape Research Group Onlus.

Esperienze in Italia

Le fonti orali tra memoria e memorialistica

FRANCESCA NEMORE

I. *Uno sguardo d'insieme*

«Delere licebit quod non edideris; nescit vox missa reverti»⁴⁷², così Orazio nel suo *De arte poetica*⁴⁷³; il poeta latino, con queste parole indirizzate a Pisone, mette in luce una delle principali differenze tra testo scritto e oralità, ma, allo stesso tempo, lascia aperta una questione di non secondaria importanza per chi si occupa di documenti e della loro conservazione. Infatti, una voce sfuggita di bocca, per quanto possa avere una profonda eco in chi la ascolta, non sempre mantiene la sua valenza, cioè non sempre rimane uguale a sé stessa e conserva nel tempo lo stesso valore che l'emittente aveva intenzione di dargli, molto dipende dal modo in cui il ricevente la elabora e la diffonde nella comunità a cui è destinata⁴⁷⁴.

La necessità di 'fermare' la voce, renderla stabile nella diffusione, mantenere inalterata la volontà dell'emittente e lasciarla a disposizione dei posteri è un'esigenza avvertita, nel corso dell'ulti-

⁴⁷² «Ciò che non è stato pubblicato si può distruggere. Una voce che si lancia all'esterno non torna più indietro».

⁴⁷³ QUINTO ORAZIO FLACCO, *Epistola ad Pisonis o de arte poetica*, vv. 389-390, trad. it. Orazio, *Epistole*, a cura di MARIO RAMOUS, Garzanti, Milano, 1985.

⁴⁷⁴ L'argomento è ampiamente trattato nelle scienze sociali soprattutto nell'ambito delle ricerche sulle comunicazioni di massa. Ci si riferisce in particolare alle teorie di Paul Lazarsfeld sul ruolo degli opinion leader nel veicolare e diffondere i messaggi trasmessi da un'emittente. Si veda a riguardo: HELIU KATZ, PAUL LAZARSELD, *Personal influence: the part played by people in the flow of mass communications*, The Free Press, Glencoe, IL, 1955; MARSHALL McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2008; SARA BENTIVEGNA, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

mo secolo, costantemente non solo da chi si occupa di archivi ma anche da chi si dedica a studi storici, sociologici e antropologici. La necessità di conservare una fonte di primaria importanza per il Novecento, quali sono le fonti orali, ha spinto gli archivisti a interrogarsi non solo sul supporto su cui queste tracce sono incise o registrate⁴⁷⁵, ma anche su come descrivere questo particolare tipo di archivi⁴⁷⁶, ed infine ad interrogarsi se considerarle archivi tout court o collezioni, o ancora meglio raccolte messe insieme per volontà di un soggetto conservatore che molte volte è terzo rispetto a chi ha in effetti tenuto quel discorso, espresso quel pensiero o risposto a domande poste da un intervistatore.

Come sostiene Giuliana Zagra:

Per secoli “conservare il suono” è dovuto apparire come un fatto inconcepibile, una contraddizione in termini. Ma la tecnologia che ha reso possibile col suo evolversi la “cattura” del flusso sonoro in forme sempre più sofisticate e complesse ha dovuto coniugarsi con il dispiegarsi di un processo storico e culturale che superasse pregiudizi e riconoscesse nel suono, e addirittura nel rumore, delle fonti di informazioni insostituibili con altri mezzi. [...] Oggi ci troviamo di fronte a un patrimonio sonoro senza precedenti, che contempla sia la cattura di “frammenti di realtà” sia le realizzazioni di documenti a tutti gli effetti originali. Esso si com-

⁴⁷⁵ In seguito, si esplicherà meglio la differenza tra incisione e registrazione, basti qui dire che per registrazione si intendono, in questo contributo, anche le interviste e i racconti raccolti su supporto cartaceo.

⁴⁷⁶ Cfr. PIETRO CLEMENTE, *Voci su banda magnetica: problemi dell'analisi e della conservazione dei documenti orali. Note italiane*, e MARIO MAGGIOROTTI, *Gli archivi su nastro magnetico: alcuni aspetti del problema della conservazione*, in *Gli archivi per la storia contemporanea. Organizzazione e fruizione. Atti del seminario di studi, Mondovì 23-25 febbraio 1984*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma, 1986, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Saggi 7), pp. 185-192 e pp. 235-250; LUCIANO D'ALEO, *Evoluzione dei supporti sonori e forme di conservazione*, in *Conservare il Novecento: le memorie della voce. Convegno Ferrara, Salone dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 23 marzo 2007*, a cura di GIULIANA ZAGRA, Associazione Italiana Biblioteche, Roma, 2008, pp. 93-102; “*Fonti orali*”. *Istruzioni per l'uso*, a cura di ANTONELLA DE PALMA, CESARE BERMANI Società di mutuo soccorso Cesare de Martino, Venezia, 2008.

pone di una grande varietà di oggetti culturali, che possono essere molto diversi tra loro anche nei processi di produzione, nei supporti, nei generi e di conseguenza anche nelle strategie di conservazione⁴⁷⁷.

Tra il 2004 e il 2006 anche la normativa italiana in materia di beni culturali in generale, archivistici in particolare, ha messo sullo stesso piano i documenti sonori, audiovisivi, digitali e i documenti cartacei. Il Codice dei beni culturali e del paesaggio agli articoli IO e II comprende tra i beni culturali da tutelare oltre agli audiovisivi e alle fotografie, anche «le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre 25 anni di cui all'articolo 65». La legge sul “deposito legale”⁴⁷⁸, emanata sempre nel 2004, all'art. I: oggetto della tutela, specifica «Al fine di conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana sono oggetto di deposito obbligatorio, di seguito denominato “deposito legale”, i documenti destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto e la visione, qualunque sia il loro processo tecnico di produzione, di edizione o di diffusione, ivi compresi i documenti finalizzati alla fruizione da parte di portatori di handicap» e all'art. 4 tra i documenti per cui vige l'obbligo di deposito inserisce anche i documenti sonori e video. Il regolamento attuativo⁴⁷⁹ della medesima legge, emanato nel 2006, all'art. I4 stabilisce che tali documenti devono essere depositati presso la Discoteca di Stato.

La Discoteca di Stato fu fondata nel 1928 con lo scopo di raccogliere e conservare le voci degli italiani che abbiano reso onore

⁴⁷⁷ GIULIANA ZAGRA, *Premessa*, in *Conservare il Novecento: le memorie della voce* cit., pp. 7-8.

⁴⁷⁸ Legge n. 106 del 15 aprile 2004, *Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico*, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 98 del 27 aprile 2004.

⁴⁷⁹ D.P.R. n. 252 del 3 maggio 2006, *Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico*, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 191 dell'8 agosto 2006, entrato in vigore il 2 settembre 2006.

all'Italia⁴⁸⁰, anche per dar seguito ad una specifica esigenza manifestata da Arduino Colasanti⁴⁸¹ in un articolo apparso a pagina 3 del Corriere della Sera del 9 aprile 1928, in cui si sosteneva la necessità di «fondare in Italia un archivio delle voci, cioè un archivio delle registrazioni». Le funzioni della Discoteca furono ulteriormente precisate nel 1931 da un decreto del Capo del Governo, che stabiliva tra i compiti dell'ente anche quello di formare e conservare «l'albo d'onore delle voci» in cui acquisire e custodire le matrici delle voci di persone che in vario modo avevano dato lustro all'Italia. Un ulteriore intervento normativo fu fatto dal fascismo con la legge 2 febbraio 1939, n. 467, che precisava, tra l'altro, che la Discoteca doveva raccogliere e coordinare, attraverso apposite registrazioni, tutte le espressioni sonore relative a cultura, scienza, arte e letteratura⁴⁸².

2 *Le fonti orali: archivi, raccolte, collezioni*

Con il passare del tempo la conservazione di questo genere di fonti non rimase appannaggio della sola Discoteca di Stato, ma divenne oggetto di attenzione e tutela anche di altri istituti di conservazione e soprattutto degli archivi, statali e non, che all'interno dei loro patrimoni documentari vedevano aumentare di numero e di consistenza materiali audio, video e negli ultimi anni digitali. All'interno di questa documentazione non tradizionale conservata in istituti tradizionali le fonti orali divengono oggetto di attenzione anche dal punto di vista archivistico, come comportarsi di fronte

⁴⁸⁰ Art. I del R.D.L. 10 agosto 1928 n. 223 convertito in legge il 3 gennaio 1929.

⁴⁸¹ All'epoca direttore generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. Cfr. www.treccani.it/enciclopedia/arduino-colasanti_%28Enciclopedia-Italiana%29/

⁴⁸² Per i riferimenti normativi sulla Discoteca di Stato cfr. ROBERTO ROSSETTI, *La Discoteca di Stato*, in *Gli archivi per la storia contemporanea* cit., pp. 193-200; vedi anche il contributo di Piero Cavallari e Antonella Fischetti in questo volume.

a queste raccolte? Quali sono quelle caratteristiche che le rendono archivi nel senso inteso dalla dottrina archivistica? Secondo Paola Carucci e Giovanni Contini «Le fonti orali nell'accezione di fonti sollecitate attraverso il metodo delle storie di vita o delle interviste, cominciarono a costituire in Italia un problema archivistico a partire dagli anni '60»⁴⁸³ Lo stesso Contini alcuni anni dopo fornisce una definizione di questa tipologia di fonte:

“fonti orali”, senza altre qualificazioni, sono tutte le possibili tracce su banda magnetica lasciate da tutte le possibili voci, registrate per le ragioni e nei contesti più vari: sono fonti orali i verbali dei consigli comunali, che da molti anni vengono registrati prima della verbalizzazione; i ricordi familiari fissati dal magnetofono; gli appunti che gli imprenditori dettano ad un registratore perché vengano poi trascritti; le registrazioni di conferenze e lezioni [...] Fonti orali e fonti audiovisive, intese in questo senso generale, non differiscono molto da ogni altra fonte archivistica, tranne in un punto: la loro labilità, enormemente superiore a quella delle fonti tradizionali. In realtà, tuttavia, quando si parla di fonti orali ci si riferisce alla registrazione di interviste con testimoni, cioè alla fissazione di parole che non sarebbero state pronunciate se qualcuno non avesse deciso di sollecitarle. Sono fonti, questa volta, fortemente intenzionali, per questo assai diverse da quelle archivistiche tradizionali [...] per la loro intenzionalità esse non sono solo documenti, ma, nello stesso tempo registrazioni di un percorso di ricerca, fissato in una certa fase (si potrebbe dire che sono documenti di quel percorso). Dal momento che incorporano i principi epistemologici della disciplina che produce la ricerca, le fonti orali sono, per così dire, preliminarmente orientate dal contesto disciplinare al quale lo studioso – produttore fa riferimento⁴⁸⁴.

⁴⁸³ PAOLA CARUCCI, GIOVANNI CONTINI, *Premessa*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», numero monografico (1988), p. 9.

⁴⁸⁴ GIOVANNI CONTINI, *Le fonti orali e audiovisive*, in ISTITUTO NAZIONALE PER LA STORIA DEL MOVIMENTO DI LIBERAZIONE IN ITALIA, *Storia d'Italia nel secolo ventesimo, III Le fonti documentarie*, a cura di CLAUDIO PAVONE, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari. Direzione Generale per gli Archivi 2006, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 88), p. 795.

Sono, dunque, fonti anomale, precarie ma proprio perché, con ogni probabilità, uniche per contenuti e per modalità di sedimentazione, rivestono un'importanza fondamentale all'interno di un sistema documentario e storiografico quanto mai complesso e stratificato come quello che si è andato formando nell'ultimo quarantennio. Molto spesso le voci dei protagonisti degli eventi sono le uniche tracce che rimangono di eventi storici o sociali, si pensi ad esempio a quanto è avvenuto in Sudafrica alla fine del regime di apartheid quando:

tra il 1990 e il 1994, il governo che guidava l'uscita dall'apartheid ha permesso la distruzione sistematica di migliaia di documenti prodotti dalle strutture repressive del regime razzista. Venivano cancellate così non solo le prove dei delitti ma anche la memoria delle lotte contro la politica segregazionista depositata nei documenti di movimenti, organizzazioni e attivisti sequestrati dalla polizia. [...] Un ruolo essenziale nel recupero e nel riutilizzo degli archivi è stato svolto dalle Commissioni per la verità [...] la Commissione, istituita nel 1995 e presieduta dall'arcivescovo Tutu ha avuto l'obiettivo di scoprire quanta più verità possibile privilegiando il racconto delle vittime e dando, nello stesso tempo, la possibilità agli oppressori di confessare i loro crimini per ottenere l'amnistia⁴⁸⁵.

Dunque, il reperimento e la corretta conservazione delle voci dei testimoni e dei protagonisti degli eventi sono necessari per evitare «il pericolo di ritrovarci in un villaggio globale affetto da amnesia collettiva»⁴⁸⁶. Inizialmente gli studiosi hanno pensato che la corretta

⁴⁸⁵ LINDA GIUVA, *Archivi e diritti dei cittadini*, in LINDA GIUVA, STEFANO VITALI, ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Bruno Mondadori Editore, Paravia, 2007, pp. 64-67. Giuva in questo saggio espone anche altri casi in cui le fonti orali sono state utilizzate in assenza di fonti scritte o ad integrazione delle stesse.

⁴⁸⁶ FRANCO CASTELLI, *Il censimento degli archivi sonori della rete nazionale degli Istituti storici della resistenza*, in *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, a cura di ANTONELLA MULÈ, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma, 1999, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 53), p. 127.

conservazione di queste voci fosse quella di trascrivere le interviste e le testimonianze, tuttavia con il passare del tempo si è capito che in questo modo si rischiava di perdere una delle caratteristiche fondamentali della fonte orale e cioè prima di tutto l'intonazione della voce, i silenzi, le pause che l'intervistato può fare durante la conversazione ma anche la gestualità e tutto quell'insieme di informazioni che si possono ricavare dalla fisiognomica⁴⁸⁷ come sostiene Peppino Ortoleva:

Ci vorrà molto tempo per riconoscere rilevanza, nella testimonianza orale, all'*oralità*⁴⁸⁸ e alle sue dimensioni non traducibili in segni scritti, dalle pause alle intonazioni, e quindi per rendersi conto che la registrazione è un documento altro e nell'insieme più ricco rispetto alla sua trascrizione. E ancora più tempo per riconoscere che nelle testimonianze orali il registratore non è solo conservatore dei suoni ma stimolatore della memoria, terzo soggetto tra i due interlocutori, il che rende la registrazione del colloquio un documento incompleto se non accompagnato da informazioni precise sulle circostanze in cui ha avuto luogo⁴⁸⁹.

L'importanza di questi particolari aspetti nel trattamento delle fonti orali è resa ancora più evidente dal progresso tecnologico, che ha fatto sì che in un unico 'file' convivano l'audio, il video e gli elementi di contesto, e in molti casi anche la trascrizione, che rendono 'completa' l'informazione e ne agevolano la fruizione anche in correlazione con altre fonti simili e/o complementari⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ L'importanza della parte non testuale nello studio delle fonti orali è stata recentemente ribadita da Guido Melis nel suo intervento al convegno "Prime riflessioni sul progetto 'La memoria degli archivisti'. Fonti orali sul mestiere d'archivista", organizzato da ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana), ICAR (Istituto Centrale per gli Archivi), Università degli Studi di Trento e Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivo, svoltosi a Roma il 13 dicembre 2019.

⁴⁸⁸ Corsivo nel testo.

⁴⁸⁹ PEPPINO ORTOLEVA, *Fermare il suono*, in *Conservare il Novecento: le memorie della voce* cit., pp. 25-26.

⁴⁹⁰ Cfr. MASSIMO PISTACCHI, FRANCESCO BALDI, FRANCESCO AQUILANTI, *Verba Manent: Teoria e prassi della digitalizzazione dei documenti sonori e video (parte prima)*, «Digitalia» n. 2,

3. *Archivi, archivisti e fonti orali: alcuni esempi di valorizzazione*

Gli archivisti e l'amministrazione archivistica, come detto sopra, iniziarono ad occuparsi delle fonti orali soltanto a partire dagli anni Sessanta del Novecento, se escludiamo da questo quadro la raccolta delle voci celebri, o archivio delle voci, voluto dal regime fascista e realizzato, almeno in parte, dalla Discoteca di Stato⁴⁹¹. Diversi sono stati nel corso degli anni gli approcci a questo tipo di documentazione: ad un periodo iniziale, che può essere fatto coincidere con gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, in cui l'interesse primario espresso dall'amministrazione archivistica, ma non solo⁴⁹², era quello riguardante le modalità di inventariazione e/o catalogazione e di conservazione di queste fonti si è passati, nei primi due decenni del Duemila, a un approccio volto maggiormente alla diffusione e valorizzazione dei documenti orali, anche tramite la pubblicazione delle raccolte attraverso la rete. Proprio

dicembre 2006, pp. 131-148, e ID., *Verba Manent: Teoria e prassi della conservazione e promozione dei documenti sonori e video (parte seconda)*, in «DigItalia» n. I, giugno 2007, pp. 81-94.

⁴⁹¹ Per informazioni sull'attività svolta dalla Discoteca di Stato cfr. il già citato brano di ROBERTO ROSSETTI, *La Discoteca di Stato*, in *Gli archivi per la storia contemporanea* cit., pp. 193-200; PIERO CAVALLARI, *La Discoteca di Stato*, in *Storia d'Italia nel secolo Ventesimo* cit., pp. 531-538; MASSIMO PISTACCHI, *La Discoteca di Stato – Museo dell'Audiovisivo. Nuove prospettive di gestione e fruizione dei documenti sonori*, e FRANCESCO AQUILANTI, "La cattura del suono" nella collezione storica della Discoteca di Stato, in *Conservare il Novecento* cit., pp. 43-52 e 93-102. Si veda anche il sito internet dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi: www.icbsa.it/.

⁴⁹² Nel dibattito sulle modalità conservative e descrittive delle fonti sonore in generale, orali in particolare, è stata coinvolta anche l'amministrazione delle biblioteche, anche perché spesso le biblioteche conservano materiali audio-video con raccolte di interviste e quindi i bibliotecari si sono trovati di fronte alla necessità di catalogare e rendere fruibili questi documenti che per supporto e modalità conservative divergono dagli 'oggetti' che si trovavano a trattare nei decenni precedenti. Basti qui ricordare il già citato volume pubblicato dall'AIB (Associazione Italiana Biblioteche) che contiene gli atti del convegno svoltosi a Ferrara nel 2007 sulle memorie della voce, in particolare si veda: PATRIZIA MARTINI, *Linee guida per la catalogazione degli audiovisivi in SBN*, in *Conservare il Novecento* cit., pp. 53-59.

alle modalità di conservazione e valorizzazione delle fonti orali è dedicata l'ultima parte di questo lavoro che intende offrire una panoramica delle diverse modalità con cui vengono trattati ed 'esposti' questi dati, tenendo anche conto delle modalità di acquisizione e della normativa relativa alla tutela della privacy dei soggetti intervistati⁴⁹³.

Si è deciso, in questa sede, di esaminare alcuni casi che si ritengono particolarmente significativi di modalità di conservazione e valorizzazione delle fonti orali. Punto di partenza di questa analisi sono i due archivi in copia che da più tempo sono stati versati in archivi italiani e quindi si passerà a trattare di due recenti contributi all'utilizzo di queste fonti, uno fatto dall'amministrazione archivistica e l'altro da soggetti privati.

Il primo archivio di cui si vuole trattare è l'Archivio per la Storia della Fisica Quantica (Archives for the History of Quantum Physics)⁴⁹⁴ acquistato negli anni Ottanta del Novecento dall'Accademia Nazionale delle Scienze, detta dei XL⁴⁹⁵. L'archivio è frutto di una raccolta iniziata negli anni Sessanta da un gruppo di studiosi americani e consiste di 210 bobine microfilmate di documenti e 108 bobine di registrazioni relative a 175 interviste fatte a 95 scienziati, protagonisti o compartecipi dello sviluppo della fisica

⁴⁹³ Riguardo la tutela della privacy si vedano, oltre al già citato *Codice dei Beni Culturali*, il *Regolamento (UE) 2016/679* del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27 aprile 2016, relativo alla protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento dei dati personali, nonché alla libera circolazione di tali dati e che abroga la direttiva 95/46/CE (regolamento generale sulla protezione dei dati); il *Regolamento UE 2016, n. 679. Arricchito con riferimenti ai considerando e aggiornato alle rettifiche pubblicate sulla Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea n. 127 del 23 maggio 2018*; oltre alla pagina web informativa del Garante italiano per la privacy: www.garanteprivacy.it/regolamentoue; si vedano anche *Le Regole deontologiche per il trattamento a fini di archiviazione nel pubblico interesse o per scopi di ricerca storica pubblicate ai sensi dell'art. 20, comma 4, del d.lgs. 10 agosto 2018, n. 101 - 19 dicembre 2018*.

⁴⁹⁴ www.archividellascienza.org/it/archivio/IT-MUST-GUI001-002218.

⁴⁹⁵ www.accademiasxl.it/ e www.lazio900.it/istituto/accademia-nazionale-delle-scienze-detta-dei-xl/.

quantica. Il materiale più consistente è relativo al fisico, premio Nobel, Niels Bohr, padre della teoria dei quanti, di cui si conservano in microfilm documenti ed interviste. In questo caso, anche per le clausole contenute nell'accordo stipulato tra l'Accademia dei XL e l'American Physical Society, non è possibile rendere visibile in rete il contenuto dell'archivio, che rappresenta uno strumento di primaria importanza per quanti studiano la storia della fisica, ma la sua consultazione può avvenire solo presso la biblioteca dell'Accademia e dopo aver firmato una dichiarazione con l'impegno a rispettare la policy dettata dall'American Physical Society per l'utilizzo della documentazione a fini di studio e ricerca⁴⁹⁶.

Secondo, per le tempistiche di acquisizione, è l'archivio delle interviste dei sopravvissuti italiani alla Shoah che, grazie ad un accordo tra USC Shoah Foundation – The Institute for Visual History and Education di Los Angeles e Direzione Generale per gli Archivi, sono conservate in copia all'Archivio Centrale dello Stato. Le 433 interviste in italiano, tra cui quella alla senatrice Liliana Segre, sono confluite nel sito "Ti racconto la storia: voci dalla shoah. Le interviste italiane dello USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education"⁴⁹⁷. Il corpus totale delle interviste, effettuate dalla USC Shoah Foundation tra il 1998 e il 1999, raggiunge quasi le 52.000 unità di registrazione audio-video⁴⁹⁸ ed è stato realizzato in 56 nazioni ed in oltre 30 lingue diverse. Tutte le interviste sono catalogate e indicizzate analiticamente attraverso un software messo a punto dalla Shoah Foundation. Dalle interviste originali in italiano, registrate su videocassette, sono stati realiz-

⁴⁹⁶ Per informazioni sulle modalità di acquisizione, i contenuti e la policy per la consultazione dell'Archivio della Fisica Quantica cfr. EDOARDO AMALDI, *Gli archivi per la storia della Fisica Quantica*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale delle Scienze, detta dei XL. Memorie di scienze fisiche e naturali», n. 100, vol. 6, fasc. 20, 1982, pp. 221-226.

⁴⁹⁷ www.shoah.acs.beniculturali.it/index.php?page=Home&lang=it.

⁴⁹⁸ <http://sfi.usc.edu/italian>.

zati oltre 2000 filmati in formato digitale MPEGI e FLV. Il sito “Ti racconto una storia: le voci della shoah” è stato inaugurato nel 2011 e rende accessibili in streaming agli utenti registrati gli oltre 2000 filmati in formato digitale MPEGI e FLV, ricavati dalle interviste originali conservate su videocassette, che contengono registrazioni di oltre 30 minuti l’una. La registrazione al sito è ritenuta necessaria per il carattere particolarmente delicato della narrazione, nonostante tutti i testimoni abbiano concesso l’auto-rizzazione per la libera consultazione e diffusione delle interviste. Oltre alla barra verticale con gli argomenti in evidenza e alla stringa di ricerca, il sito ospita anche un ricco thesaurus da cui è possibile ricercare i diversi temi trattati nelle interviste. Infine, consente l’accesso alle pagine in italiano del sito della USC Shoah Foundation, che tende ad essere più completo e maggiormente aggiornato del corrispettivo italiano il cui ultimo aggiornamento risulta essere stato effettuato nel 2013.

Per le capacità di diffusione, valorizzazione, e utilizzo degli strumenti messi a disposizione da internet, come ad esempio i social network, merita una menzione particolare il progetto “Senza rossetto”, nato dalla collaborazione tra la società Regesta.exe e l’AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) nel 2016 e realizzato da Silvana Profeta ed Emanuela Mazzini. Il progetto ha raggiunto una serie di risultati molto importanti soprattutto nel campo della divulgazione e valorizzazione delle fonti anche all’esterno della comunità professionale, quella degli archivisti, da cui prende origine. La raccolta delle interviste prende spunto, o per meglio dire si origina, dall’occasione offerta dalle celebrazioni per il settantenario della nascita della Repubblica italiana, ma lo guarda da un punto di vista particolare, quello delle donne che per la prima volta andarono a votare. Il primo step del progetto è stata la realizzazione di un documentario, uscito appunto nel 2016, in cui sono raccolte circa trenta interviste a donne che

per la prima volta andarono a votare nel 1946. Da questo embrione originale si è sviluppato un progetto più ampio che ha visto andare di pari passo la realizzazione di un film in cui sono state montate le interviste e la raccolta di materiale documentario complementare per la ricostruzione delle memorie di queste testimoni e quindi di un archivio delle interviste attraverso l'archivio delle intervistate:

La documentazione raccolta sarà depositata in formato digitale presso la Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e democratico e resa disponibile e navigabile online. Al termine del progetto la documentazione raccolta potrà essere integrata con tutte le fonti rese disponibili online, contribuendo ad arricchire il patrimonio informativo complessivo sulla storia sociale, di genere, politica della Repubblica italiana. La diffusione attraverso il web consentirà di differenziare i canali di fruizione delle fonti grazie alla versatilità degli strumenti disponibili (opac, percorsi di approfondimento, integrazione di dati)⁴⁹⁹.

Questo si leggeva nel 2016 nella pagina dedicata al progetto, ulteriori dettagli sulle modalità di realizzazione dell'archivio si possono leggere sul sito dedicato a “Senza rossetto”:

Le testimonianze e le riprese realizzate, che hanno permesso la costruzione di narrazioni possibili attraverso percorsi filmici diversi (due cortometraggi ed un documentario), entreranno a far parte di una banca dati, che darà accesso guidato all'archivio delle registrazioni originali, con una scheda dedicata al singolo incontro, con i dati relativi alla data e agli intervenuti (intervistata, intervistatrici, operatori) e un montaggio dell'intervista, visibile integralmente, che offre il racconto dell'intervistata senza l'intervento delle intervistatrici. Ma ogni intervista viene anche descritta e sezionata in singoli segmenti, frammenti di racconto che potranno essere acceduti per temi, parole chiave, luoghi. A ogni scheda – intervista sarà collegata una scheda dedicata alla persona intervistata, attraverso la quale si potrà avere accesso anche ad eventuali documenti,

⁴⁹⁹ www.regesta.com/2016/03/25/senza-rossetto/.

immagini o testi, riguardanti l'intervistata, che ci sono stati messi a disposizione durante o dopo l'incontro⁵⁰⁰.

Il progetto "Senza rossetto", in tutte le sue molteplici valenze e sfaccettature, ha avuto una vasta diffusione grazie anche al sapiente utilizzo fatto di canali di comunicazione non tradizionali, come ad esempio l'apertura di account dedicati sui principali social network (Facebook, Twitter e Vimeo), ed anche la proiezione del film negli istituti scolastici. Questo progetto, come quello di cui si parlerà in seguito, è ancora in corso di realizzazione ma fornisce degli spunti di riflessione interessanti sulle possibilità che un prodotto realizzato con questa particolare tipologia di fonti ha di raggiungere un 'pubblico' più ampio e con competenze diverse rispetto a quelle dei frequentatori abituali delle sale studio degli archivi. Certamente "Senza rossetto" è un caso particolare, soprattutto per il tema trattato, ma è un esempio di come unendo una ricerca rigorosa delle fonti e le possibilità offerte dalla rete si riescano a valorizzare al meglio prodotti che altrimenti rimarrebbero di nicchia.

L'ultimo prodotto di cui ci si vuole occupare in questa sede è la digital library⁵⁰¹ del SAN (Sistema Archivistico Nazionale) "Ti racconto la storia": portale di storie di vita ed altri documenti so-

⁵⁰⁰ www.senzarossetto.net/il-progetto/.

⁵⁰¹ Gabriele Mazzitelli definisce così la digital library «l'insieme di una o più collezioni di oggetti digitali, della descrizione di questi oggetti (che si effettua utilizzando i cosiddetti metadati), messi a disposizione di tutti gli utenti interessati grazie a un'interazione di tipo elettronico che può comprendere diversi servizi quali la catalogazione, l'indicizzazione, il servizio di recupero dei documenti e di fornitura di informazioni a distanza (in cui tutte le richieste degli utenti e le relative risposte si effettuano, pertanto, usando la rete). La biblioteca digitale si presenta come un sistema complesso organizzato in cui si mettono a disposizione dell'utenza, in maniera strutturata, dei contenuti che, oltre ad essere derivati da una raccolta cartacea, possono già essere disponibili in rete o essere il risultato di un'attività intellettuale originale posta in essere dalla biblioteca o dai membri della comunità che fa parte della sua utenza istituzionale (ad esempio in ambito universitario, dispense di corsi o relazioni tenute a convegni)», GABRIELE MAZZITELLI, *Che cos'è una biblioteca*, Carocci, Roma, 2005 cit. in ANNA MARIA TAMMARO, *Che cos'è una biblioteca digitale?*, in «Digitalia», vol. I, 2005, pp. 14-33.

nori e audiovisivi”⁵⁰². Il progetto dell’amministrazione archivistica nasce nel 2013 con lo scopo di raccogliere testimonianze orali, storie di vita ed altra documentazione sonora ed audiovisiva, conservata presso istituzioni pubbliche, centri di ricerca ed associazioni private.

Il portale, nato nell’ambito del Sistema Archivistico Nazionale, vuole promuovere la conoscenza e la fruizione di questi materiali. Si tratta sia di collezioni preesistenti, costituite secondo autonomi progetti scientifici, sia di collezioni opportunamente realizzate, con una pianificazione scientifica condivisa con diversi enti ed associazioni, per questo portale. Per quanto riguarda le collezioni preesistenti, le registrazioni audiovideo sono state digitalizzate ed indicizzate con il contributo economico erogato negli anni passati dalla Direzione Generale per gli Archivi⁵⁰³.

“Ti racconto la storia’: portale di storie di vita ed altri documenti sonori e audiovisivi” è stato pubblicato online nel settembre 2018, e al momento vi sono confluite le registrazioni e l’indicizzazione di tre collezioni⁵⁰⁴: “Guerra e Resistenza a Savigliano” che comprende 14 videointerviste con testimonianze sulla Seconda guerra mondiale e sulla Resistenza (1915-1944); “L’ombra del potere. I gabinetti e gli uffici legislativi dei ministri”, comprende 35 videointerviste ad esponenti politici e dell’alta burocrazia (1970-2015)⁵⁰⁵; e, infine, “Per una storia orale dell’ex ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà di Roma”, per un totale

⁵⁰² www.tiraccontolastoria.san.beniculturali.it/.

⁵⁰³ www.tiraccontolastoria.san.beniculturali.it/index.php?page=Project&lang=it.

⁵⁰⁴ www.tiraccontolastoria.san.beniculturali.it/index.php?page=Browse.Collections&lang=it.

⁵⁰⁵ Le video interviste sono state realizzate nell’ambito di due progetti: “I gabinetti ministeriali dal 1861 al 2014” e “Governare la complessità. Gli uffici di diretta collaborazione e l’alta amministrazione centrale e periferica nel tempo della mobilità e delle Reti”, condotti fra il 2014 e il 2018 dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento della Funzione Pubblica, Istituto centrale per gli Archivi e Società di storia delle istituzioni

di 16 videointerviste a testimoni diretti della vita che si svolgeva all'interno dell'Ospedale (1932-2008).

La consultazione delle videointerviste è favorita anche da The-saurus ed indici (nel sito chiamati 'Annotazioni') che consentono una ricerca anche per temi, concetti e parole-chiave agevolando in questo modo una navigazione orizzontale attraverso tutte le video interviste che compongono una collezione⁵⁰⁶.

L'accesso ai materiali digitali è regolato attraverso specifiche policy a livello di singole collezioni digitali e di singoli documenti audiovisivi.

Il portale è ancora in fase di sviluppo ed accrescimento ma sembra avviato ad accogliere testimonianze e voci che altrimenti sarebbero rimaste inascoltate, contribuendo così alla conoscenza di eventi storici, luoghi e istituzioni che non sempre sono noti al di fuori della comunità degli storici o degli esperti dei diversi settori.

In conclusione di questo excursus tra i luoghi, fisici o metafisici, reali o virtuali, che conservano e valorizzano la memoria dei testimoni degli avvenimenti, quelle fonti orali che per molto tempo non sono state ascoltate perché considerate non attendibili o comunque scarsamente utili allo sviluppo della ricerca storica o sociale, è il caso di tornare sui concetti di archivio di parole⁵⁰⁷ e di memoria, perché in fondo è nelle parole e nella memoria che risiede il valore delle fonti orali, una memoria fatta oltre che di narrazioni anche di intonazioni, silenzi e gesti.

L'importanza della memoria personale e quindi della sua conservazione è ben riassunta dalle parole di Agostino di Ippona quando nelle *Confessioni* afferma: «Sono tutte azioni che compio in-

⁵⁰⁶ Si veda ad esempio: www.tiraccontolastoria.san.beniculturali.it/index.php?page=Browse.Collection&id=gabinettisti%3Acollection#thesaurus.

⁵⁰⁷ Nella definizione di Federico Valacchi «Di parole è fatto l'archivio. Di agglomerati di suoni incastrati tra le pieghe del tempo». FEDERICO VALACCHI, *Archivio: concetti e parole*, Editrice Bibliografica, Milano, 2018, p. 31

teriormente nell'enorme palazzo della mia memoria. Là dispongo di cielo e terra e mare insieme a tutte le sensazioni che potei avere da essi, tranne quelle dimenticate. Là incontro anche me stesso e mi ricordo negli atti che ho compiuto, nel tempo e nel luogo in cui li ho compiuti, nei sentimenti che ebbi compiendoli. Là stanno tutte le cose di cui serbo il ricordo, sperimentate di persona o udite da altri»⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, Torino, Rizzoli, 2006, libro X, 8.14.

Dalla conoscenza alla valorizzazione.
L'accordo fra la Conferenza episcopale italiana
e l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi

VALERIO PENNASSO – GIANLUCA POPOLLA – FRANCESCA D'AGNELLI

Quando la Consulta regionale per i beni culturali ecclesiastici del Piemonte e Valle d'Aosta⁵⁰⁹ (d'ora in poi Consulta) ha sottoposto all'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto della Conferenza Episcopale Italiana⁵¹⁰ (d'ora in poi BCE) il tracciato di rilevamento delle risorse sonore realizzato dall'Istituto piemontese per la storia della resistenza e della società contemporanea⁵¹¹ è sembrata subito un'occasione da non perdere per pensare ad un rilevamento da estendere su base nazionale. Questo risultato è il frutto di una prassi, ormai consolidata negli anni, di reciproca informazione e collaborazione tra vari enti pubblici e privati che in Piemonte e Valle d'Aosta si occupano della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale.

I beni sonori e audiovisivi⁵¹² hanno caratteristiche proprie che appartengono ad un patrimonio particolarmente fragile ed esposto all'incuria o alla sottovalutazione di molti, perfino di chi se ne dovrebbe assumere la cura. Raramente infatti questo materiale è percepito come importante e da preservare, e a questo atteggiamento generalizzato contribuisce un evidente ritardo nelle proposte for-

⁵⁰⁹ Si consulti il sito www.bcepiemonte.it.

⁵¹⁰ Si consulti il sito www.bce.chiesacattolica.it.

⁵¹¹ Si consulti il sito www.istoreto.it.

⁵¹² *Il suono e l'immagine. Tutela, valorizzazione e promozione dei beni audiovisivi*, a cura di MASSIMO PISTACCHI, Edipuglia, Bari, 2008.

mativo disponibili sul territorio da parte di enti locali, università e altre istituzioni simili ancora molto giocate sulle forme più tradizionali e consolidate di patrimonio culturale.

Sono risorse troppo recenti per percepirle come beni culturali e assimilabili a risorse a noi familiari e di uso quotidiano di cui, in tempi recenti, ci siamo facilmente disfatti nel sistemare le soffitte delle nostre abitazioni valutandoli come oggetti legati alla memoria di esperienze emozionali, per lo più recenti, e per questo effimere. Non ultimo siamo vittime di un atteggiamento culturale che ci fa ritenere inutile, sorpassato e quindi da eliminare tutto ciò che è tecnologicamente superato. E in un certo qual modo queste risorse coprono i primordi delle tecnologie di settore che hanno portato fino agli sviluppi nella società attuale e all'ampio utilizzo di tali strumenti di comunicazione. Per queste e molte altre ragioni parliamo di beni poco «riconoscibili» da molti con la valenza di «patrimonio»⁵¹³.

È probabile che questo motivi ma non giustifichi il poco consistente investimento culturale, metodologico, professionale ed economico nel settore.

E invece questi beni costituiscono una fondamentale, e talvolta unica, testimonianza della Chiesa moderna. Sono documenti della Chiesa più recente con i suoi rappresentanti più eminenti, preservano testimonianze inattese ma strettamente legate alle comunità, trattano di argomenti talvolta particolari e imprevedibili. Documentano una precoce attenzione della Chiesa verso la “nuova comunicazione”, l'uso che si è fatto della radio e della televisione in una visione di rinnovata evangelizzazione. Allo stesso modo sono testimonianza dell'attenzione delle comunità verso le figure carismatiche della Chiesa, l'attenzione e la volontà della

⁵¹³ *Conservare il Novecento: le memorie della voce. Convegno, Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali 23 marzo 2007*, a cura di GIULIANA ZAGRA, AIB, Roma, 2008.

gente comune di preservare la voce di particolari figure, i loro discorsi, i loro interventi pubblici e magari anche più riservati ed intimi. In filmati d'epoca, così come nelle registrazioni sonore, è preservata la memoria di eventi di culto e di pastorale, processioni, feste patronali canti religiosi; quei beni che oggi definiamo patrimonio immateriale e che conserviamo, documentiamo e valorizziamo.

I beni sonori e audiovisivi hanno supporti molteplici e con caratteristiche particolari e talvolta uniche⁵¹⁴. Altro aspetto di particolare rilevanza è quello che oltre a preservare la conservazione della risorsa in se stessa, per garantirne la fruizione, e quindi l'accesso al contenuto della risorsa essa stessa essenza del bene, è indispensabile preservare gli strumenti di accesso, siano essi rivolti all'ascolto o alla visione della stessa. È indispensabile che si converga sempre di più verso un metodo archivistico documentale, verso approcci unitari e condivisi.

Ragionamento dedicato va fatto per i luoghi dove sono conservate queste risorse, ossia possono avere diversi luoghi di conservazione ma anche diversi per tipologia di proprietà e gestione. In particolare quelle di interesse religioso possono conservarsi in istituti culturali – archivi, biblioteche e musei – come in palazzi vescovili o sedi delle curie, seminari, come edifici di utilizzo assai disparato. E questi edifici possono essere diocesani, parrocchiali, di ordini religiosi, di confraternite, di associazioni o fondazioni e così via. Il panorama dei possibili luoghi di conservazione è pertanto assai ampio e non prevedibile a priori.

Tutte queste considerazioni risultano in linea con i progetti di conoscenza, tutela e valorizzazione promossi e sostenuti dal BCE ma portati avanti in autonomia e piena responsabilità scientifica dalle Chiese particolari. A partire dal 1996 la Chiesa cattolica è

⁵¹⁴ Si pensi a dischi di vario tipo, audiocassette, videocassette, audiocartucce, pellicole e nastri magnetici, pellicole piane, supporti elettronici ecc.

impegnata in un imponente intervento di censimento per la conoscenza del patrimonio a tutto tondo – beni storici e artistici, architettonici e istituti culturali, archivistici, librari – presupposto indispensabile per una gestione consapevole e programmata del patrimonio. Dal censimento, passando per sensibilizzazione e formazione, si consegue la conservazione e la tutela del patrimonio e si pongono i presupposti per una valorizzazione progettuale che risponda alla mission ecclesiale degli enti religiosi favorendo approcci integrati, di largo respiro e certamente inclusivi.

Così a seguito del contatto della Consulta sostenuta dalla Regione civile, il BCE ha coinvolto l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi – ICBSA⁵¹⁵ raggiungendo la firma di un accordo a valenza nazionale il 12 luglio 2018⁵¹⁶.

Il testo prevede iniziative condivise di sensibilizzazione e formazione dedicata e auspica la diffusione di buone pratiche per la corretta conservazione di queste risorse. Per poter però programmare le diverse iniziative e renderle più efficaci possibile, si è valutato di dare l'avvio ad un processo di conoscenza dell'esistente. A tale scopo è stato individuato il tracciato di rilevamento dei dati. Ai campi inizialmente proposti dalla Consulta e che riguardavano unicamente le risorse sonore, sono stati aggiunti paragrafi dedicati alle risorse audiovisive e completati nel rilevamento di ulteriori dati. Il tracciato è stato così trasposto in versione online divenendo un questionario piuttosto agile e amichevole, teso principalmente a documentare la presenza di risorse, la loro collocazione, una quantificazione per quanto approssimativa, il loro stato di conservazione e la specifica dell'edito rispetto all'inedito. Entro il 2018 la Consulta concluderà il censimento regionale esteso agli archivi e biblioteche ecclesiastiche, restituendo al BCE suggerimenti e anno-

⁵¹⁵ Si consulti il sito www.icbsa.it.

⁵¹⁶ Pubblicato sia sul sito ICBSA che BCE.

tazioni che saranno utili per la successiva erogazione del questionario su base nazionale. I primi ritorni dell'esperienza, riportano di qualche difficoltà a quantificare le risorse possedute. Il censimento verrà proposto, su base volontaria, a tutti gli istituti e gli uffici diocesani per i beni culturali, nonché ai religiosi che vorranno partecipare riportando i propri dati.

La sperimentazione del questionario online da parte della Consulta si inserisce in una piena e fattiva collaborazione con il BCE e mette a disposizione la propria esperienza perché costituisca riferimento e stimolo per la altre realtà territoriali ecclesiastiche.

Il censimento così realizzato riporterà grosso modo il posseduto di collezioni sonore e audiovisive e permetterà valutazioni per interventi successivi e maggiormente consistenti.

Le stesse iniziative di formazione verranno proposte agli operatori di enti ecclesiastici a seguito dell'esame delle collezioni favorendo l'individuazione di contenuti e approfondimenti di maggiore interesse, suddivisi per urgenza e necessità.

Il rilevamento di queste risorse potrà costituire un riferimento anche per i progetti diocesani integrati e suggerire iniziative a livello regionale e interregionale.

Il censimento verrà messo a disposizione del BCE sul Portale BeWeB, punto di accesso unico alla consultazione del patrimonio di natura religiosa. L'esiguità dei dati rilevati non potrà favorire navigazioni articolate e approfondite, ma certamente potrà costituire un primo livello di interrogazione fra le diverse risorse descritte nel portale. La disponibilità su BeWeB della realizzazione di Percorsi risponderà pienamente alle esigenze narrative rappresentate dalle risorse sonore e audiovisive. Certamente alla prima disponibilità del censimento dovrà seguire una piena disponibilità del contenuto delle risorse. Questo aspetto coinvolgerà gli sviluppi futuri di BeWeB e dovrà lavorare in maniera crescente su parole chiave su metadati di riferimento per agevolare l'individuazione univoca

della risorsa e favorirne la fruizione integrata con le descrizioni degli altri beni⁵¹⁷.

Inoltre, auspicando la replicabilità dell'accordo, BCE e ICBSA hanno convenuto sull'opportunità di promuovere contatti con la Conferenza delle Regioni e delle Province autonome al fine di condividere gli obiettivi della convenzione firmata e favorire accordi territoriali.

⁵¹⁷ www.beweb.chiesacattolica.it. Si veda: PAUL G. WESTON — FRANCESCA D'AGNELLI — SILVIA TICHETTI — MARIA TERESA RIZZO — CLAUDIA GUERRIERI, *Gli Authority data e l'intersezione cross-domain nei portali ad aggregazione. Il portale BeWeb*, in «JLIS.it» 2017, vol. 8, n. 1; FRANCESCA D'AGNELLI, *Di nuovo BeWeb... BeWeb nuovo!*, (Roma: Storie Fuori Serie. Gli archivi storici ecclesiastici in una nuova prospettiva condivisa, 27 novembre 2017), atti online in www.bce.chiesacattolica.it/wp-content/uploads/sites/25/3_DAgnessi.pdf; VALERIO PENNASSO, *Beni culturali ecclesiastici e comunicazione. Un umanesimo digitale possibile?*, in «DigItalia: rivista del digitale nei beni culturali», Anno X (2015), n. 1/2, p. 131-133; STEFANO RUSSO, *BeWeb. The cross portal of cultural ecclesiastical heritage*, in «JLIS.it», luglio 2014, vol. 5, n. 2; *Archivi e biblioteche ecclesiastiche del terzo millennio. Dalla tradizione conservativa all'innovazione dei servizi*, a cura dell'Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici, Gangemi, Roma, 2012.

Gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

WALTER BRUNETTO

Non è un caso se il 1948, l'anno di fondazione degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, già Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, sia considerato da taluni l'anno di nascita della moderna Etnomusicologia italiana. Il CNSMP, infatti, sorto grazie a una fruttuosa sinergia tra le competenze scientifiche di Giorgio Nataletti, dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la RAI – in particolare nella persona di Giulio Razzi, che rese disponibili i mezzi tecnici e le maestranze della Radio di Stato – fu in grado di varare numerosissime campagne di ricerca di musica di tradizione orale volte a collezionare un'ampia documentazione audio, superando la fase di studi in cui la documentazione su cui si basava la disciplina era costituita solo dalle trascrizioni su pentagramma e su carta delle melodie e dei testi. Finalmente fu possibile fissare il canto popolare nella sua forma originale, senza mediazioni, su un supporto consultabile infinite volte e capace di restituire non solo le linee ritmiche e melodiche, ma anche la timbrica, le sfumature dell'interpretazione, l'emissione vocale; era possibile disporre di un documento affidabile e, in qualche modo, oggettivo, che rendesse possibile un lavoro fondato su criteri scientifici. L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la RAI ebbero così modo di colmare il divario di documentazione accumulato, per il ritardo temporale di almeno mezzo secolo, rispetto agli analoghi istituti europei e, in generale, occidentali. L'Etnomusicologia italiana fu quindi nella condizione di salire sull'ultimo treno, in quanto i processi di deruralizzazione, emigrazione,

inurbamento, cambio di modalità produttive e industrializzazione del Paese avrebbero di lì a poco depauperato o sfaldato il tessuto sociale di molte comunità locali, intaccandone in maniera irreversibile la rete di relazioni, di modalità produttive, di valori e di tratti culturali.

Lo Statuto del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare si proponeva, in sintesi estrema, di preservare e documentare in maniera esaustiva la musica popolare in Italia; compararne le forme, le tipologie, i repertori; svolgere ogni opportuna azione volta a favorirne la conoscenza e la valorizzazione.

In quest'ottica di etnografia d'urgenza prese avvio una serie di campagne di registrazione i cui risultati – le bobine contenenti le registrazioni e l'apparato documentario prodotto – venivano conservati nella disponibilità degli studiosi e degli interessati nei locali di cui il CNSMP disponeva presso la sede dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, a Roma. Una seconda copia della documentazione sonora veniva custodita presso gli archivi della RAI.

Giorgio Nataletti provvide ad effettuare la gran parte delle registrazioni del primissimo periodo, ma fu ben presto affiancato da folkloristi, demologi, antropologi, etnomusicologi di primissimo piano, quali Alberto Maria Cirese, Luigi Colacicchi, Ottavio Tiby, Ernesto De Martino, Leo Levi, Alan Lomax, Paul Collaer, Tullio Seppilli e altri ancora, negli anni successivi. Inoltre già dal 1952 Nataletti fu coadiuvato dal giovane Diego Carpitella, che avrebbe per primo condotto l'etnomusicologia all'interno delle mura universitarie.

Per i motivi sopra richiamati le collezioni di musica di tradizione orale custodite presso gli archivi sono le più antiche tra quelle conservate in Italia e, come detto, portano la firma di quasi tutti i più illustri ricercatori italiani degli anni intorno alla metà del XX secolo, che hanno in questo modo dato lustro e prestigio ulteriore all'Istituzione.

Non si possono non citare, a titolo esemplificativo, le campagne di ricerca di Ernesto De Martino e Carpitella, su cui si basò lo studio comparativo della lamentazione funebre o il primo studio scientifico sul tarantismo salentino; la lunga campagna di Alan Lomax, in buona parte condotta insieme a Diego Carpitella, grazie alla quale fu realizzata la prima mappatura audio dei repertori tradizionali su tutto il territorio italiano, precedentemente in gran parte non documentato; le lunghe e copiose indagini di Leo Levi relative alle tradizioni musicali delle Comunità ebraiche italiane, europee ed extraeuropee e alle musiche liturgiche delle molte Chiese cristiane orientali. Nel citare, però, questi pochi esempi si fa torto agli altri studiosi; forse è più opportuno comunicare semplicemente che gli oltre 14.000 brani ad oggi catalogati, oltre alle altre migliaia che stanno per essere immessi in catalogo, documentano una realtà musicale rara e preziosa, in quanto testimonianza irripetibile di repertori e modalità esecutive colti nel momento in cui erano parte di una sfera culturale ancora viva e organica.

Oltre alla musica di tradizione orale italiana, negli Archivi figurano imponenti collezioni che documentano repertori e contesti musicali di altri Paesi, come quelli della sponda sud del Mediterraneo, l'area del Vicino e Medio Oriente e in parte quella africana. Alcune di queste collezioni già sono presenti in catalogo, altre sono di prossima immissione. Nelle scaffalature degli Archivi, infine, si affiancano alle collezioni realizzate per iniziativa del CNSMP moltissime bobine audio pervenute per scambi con istituzioni culturali, radio o studiosi di tutti i Paesi del mondo.

Giorgio Nataletti fu Direttore del CNSMP fino all'anno della sua morte, il 1972, ma fu affiancato da diversi collaboratori tra cui in maniera continuativa, come detto, Diego Carpitella. Questi nel 1989 divenne Conservatore del CNSMP e ne mutò il nome in Archivi di Etnomusicologia. Nel breve periodo che precedette la sua morte ebbe modo di rilanciare le attività degli Archivi; furono da

lui chiamati alcuni etnomusicologi (Giorgio Adamo, Sandro Biagiola, Francesco Giannattasio, Giovanni Giuriati, Antonello Ricci, curatore del catalogo della documentazione fotografica e della catalogazione di alcune Raccolte audio e lo scrivente, che cura tuttora la catalogazione dei documenti sonori) che raccolsero il testimone lasciato da Carpitella e proseguirono per diversi anni il piano di rilancio. I primi, in particolare, vararono la collana di libri/CD in cui sono pubblicate in edizione critica alcune Raccolte e la rivista annuario EM, organizzarono seminari, conferenze di rilievo internazionale e altre significative iniziative. Questi elementi esterni collaborarono con la struttura interna all'Accademia di Santa Cecilia, in quanto gli Archivi sono incardinati nella Bibliomediateca dell'Accademia, di cui Annalisa Bini è stata per molti anni Direttore delle attività culturali, sostituita in tempi più recenti da Renato Meucci. Tutto ciò grazie al fattivo interesse, nel corso degli anni, dei Presidenti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dal primo, Ildebrando Pizzetti, ai più recenti, Bruno Cagli, Luciano Berio e Michele Dall'Ongaro.

Se i primi punti dello Statuto del CNSMP erano dedicati alle attività di ricerca e “salvataggio” dei repertori di musica tradizionale, i successivi erano dedicati alla diffusione della conoscenza e alla valorizzazione della musica popolare. A ciò provvede per molti anni Nataletti, che utilizzò le registrazioni d'archivio, corredate di testi esplicativi di taglio divulgativo, per realizzare e mandare in onda nella rete radiotelevisiva nazionale, soprattutto negli anni '50 e '60, decine, probabilmente centinaia di ore di programmazione radiofonica. A titolo esemplificativo si possono citare programmi come Chiara fontana o l'Informatore etnomusicologico.

Negli ultimi venti anni la restituzione al pubblico – oltre che alle monografie in edizione critica sopra citate – è stata affidata al web. Il catalogo degli Archivi di Etnomusicologia è infatti disponibile on line ed è raggiungibile attraverso il sito dell'Accademia

Nazionale di Santa Cecilia. Le schede catalografiche e i documenti sonori, di cui è possibile il parziale ascolto da remoto, sono consultabili utilizzando i consueti criteri di ricerca (il luogo delle registrazioni, i nomi dei ricercatori, il numero d'ordine delle collezioni), ma anche facendo uso delle voci di soggetto abbinate ai documenti, un'indicizzazione curata dallo scrivente la cui architettura logica è fondata su pochissime voci di carattere generale, che si articolano e si correlano con molte voci di specie, iponimi, sinonimi etc.

La lunga storia degli Archivi di Etnomusicologia può anche essere colta assumendo la prospettiva dell'evoluzione tecnologica, sia per le finalità di raccolta e acquisizione dei documenti sonori sia in relazione alle strategie assunte per la conservazione dei materiali. Le prime registrazioni furono quasi certamente eseguite su dischi "pronta resa", mentre dai primi anni '50 si passò alle registrazioni su nastro magnetico. Poiché le campagne di registrazione sono state effettuate fino alla fine degli anni '60 e sono state eseguite con apparecchi professionali delle radio squadre della RAI o, in alternativa, con apparecchi portatili di qualità professionale (Magnecord, Nagra, Uher), i supporti originali sono costituiti quasi esclusivamente da bobine. Sono infatti pochissime e solo derivate da materiale pervenuto da fonti esterne le registrazioni su audiocassetta. A cavallo tra gli anni '90 e il nuovo millennio, periodo in cui fu dato nuovo impulso all'attività di ricerca sul campo, è stata usata la tecnologia DAT, che utilizzava dati digitali allocati su nastro.

Le tecnologie in uso per le finalità conservative sono state, ovviamente, quasi le stesse: le Raccolte furono infatti inizialmente conservate su dischi "pronta resa" e riversate in più copie e in tempi diversi su nastro magnetico; furono poi digitalizzate su DAT. Tutta la documentazione, infine, è stata riversata su hard disk, in vari formati: ad alta definizione, per i riversamenti conservativi e codificata in mp3 per il web e la fruizione in intranet.

L'attività degli Archivi di Etnomusicologia, come si sarà compreso, non è limitata alla custodia del patrimonio giacente, né si limita ad ordinarlo e custodirlo, a elaborare strategie per facilitare il recupero delle informazioni o a continuare l'opera di divulgazione, ma frequentemente è indirizzata a supportare studiosi interessati alla documentazione per le più svariate finalità: studio, comparazione o anche riscrittura creativa. A ciò si deve aggiungere l'apertura all'acquisizione di nuovi fondi, la cui natura sia coerente con le caratteristiche della documentazione già custodita.

Dallo Studio di Fonologia della Rai al progetto ARSC

MARIA MADDALENA NOVATI

Nel 1955 la RAI apre, su iniziativa dei compositori Luciano Berio e Bruno Maderna, uno studio per la ricerca e la sperimentazione di nuove tecnologie in campo musicale che venne denominato, su indicazione di Umberto Eco, «Studio di fonologia musicale di Milano della Rai». Mi trovai ad occuparmi del suo archivio quando il mio diretto superiore maestro Luigi Galvani, andando in pensione, mi affidò le chiavi del mitico armadio⁵¹⁸ contenente i nastri di musica elettronica composti dal 1955 al 1983 in quello studio dai maggiori compositori del XX secolo.

Da allora non ho fatto altro che cercare di digitalizzare, descrivere, inventariare il più organicamente possibile, la produzione di quelle musiche e di recuperare le apparecchiature dell'intero Studio, ora visibili al Castello Sforzesco di Milano⁵¹⁹.

Negli ultimi anni di Rai, prima del mio pensionamento, capitavano gruppi di studenti in visita agli studi radiotelevisivi. Naturalmente spiegavamo loro i nuovi mezzi digitali di registrazione del suono ma facevamo anche il confronto con il modo analogico che aveva percorso e generato il digitale.

Mi sentii vecchia per la prima volta quando una di quelle studentesse in visita mi chiese, con grande deferenza, se avesse potuto

⁵¹⁸ Sono stata per 35 anni consulente musicale presso la Rai di Milano dal 1979 al 2013, e mi sono occupata del recupero di tutti i materiali dell'ex Studio di Fonologia.

⁵¹⁹ Lo Studio di fonologia musicale di Milano della Rai è visibile dal 2008 alla sala XXXVI del Museo degli strumenti musicali del Castello sforzesco di Milano. Il progetto di recupero e ricostruzione dell'intero studio è stato realizzato grazie al contributo di MITO.

avere un pezzetto di nastro analogico da portare via per mostrare ai suoi compagni cosa c'era prima dell'hard disc.

Solo allora realizzai che tutta la tecnologia che avevo praticato per circa 35 anni era “roba da museo”, era “antica”, apparteneva a un'epoca preistorica proprio nel senso etimologico del termine, che la “storia” per i giovani di oggi incomincia col digitale. Prima vi è il baratro dell'ignoranza, dell'oggetto sconosciuto. E quel frammento di nastro che si portava a casa come trofeo equivaleva alla stele di Rosetta: forse una chiave di lettura diversa per ascoltare musica.

Da allora non posso fare a meno di pensare quanto sia importante conservare e soprattutto divulgare il *passato* dei mezzi sonori di registrazione e dei loro supporti.

Trovandomi nelle condizioni privilegiate di aver salvato l'intero patrimonio (o almeno quello che era rimasto) dei nastri prodotti allo Studio di fonologia musicale di Milano della Rai, mi è sembrato doveroso custodire la memoria ma soprattutto tramandarla e farla conoscere ai giovani.

Dello Studio di fonologia (divenuto ben presto il più importante studio di musica elettronica in Italia e in Europa) rimangono 391 nastri analogici a una, due e quattro piste, già tutti riversati in digitale per ben due volte (per la prima volta nel 1996-1998 e successivamente nel 2013-2017). I nastri sono stati tutti inventariati mentre si faceva la copia digitale e descritti in una pubblicazione che raccoglie anche saggi introduttivi di tipo storico musicologico e scientifico⁵²⁰.

Una volta riversati in digitale i nastri, ossia la musica, si è passati alla corrispondenza e ad alcune parti dell'archivio di impresa (librerie, cessioni di diritti, orari di lavoro e impegni dello studio).

Non avrebbe avuto senso salvare solo la musica (che rimaneva

⁵²⁰ *The Studio di Fonologia. A Musical Journey 1954-1983. Updated 2008-2012*, a cura di MARIA MADDALENA NOVATI e JOHN DACK, edizioni Ricordi, Milano, 2012. Si veda anche la pagina relativa al fondo Fonologia presso il sito web di NoMus www.nomusassociazione.org/fondo-fonologia.

comunque la parte più importante), ma era importante anche salvare, digitalizzare, descrivere e inventariare tutti i documenti cartacei ad essa legati.

Mi spiego: prendendo in mano una bobina a volte non corrispondeva il titolo scritto sulla scatola con quello scritto sulla flangia all'interno della scatola, ma in alcuni casi (pochissimi per la verità) nemmeno il contenuto sonoro del nastro. Solo mettendolo a confronto con gli orari di impegno giornaliero dello studio nel quale era descritta l'attività svolta, il tecnico preposto al lavoro, la destinazione del prodotto, oppure leggendo le lettere contenute nei faldoni di corrispondenza e mettendo poi comunque tutto a confronto con le notizie storiche inerenti alla composizione musicale si è riusciti a portare a termine il lavoro.

A questo punto ero passata nell'immaginario collettivo come "la signora che aveva salvato la musica dello studio di Fonologia". Incominciarono a propormi di salvare altri fondi, mi affidarono materiali da restaurare, riversare, conservare, recuperare.

Decisi allora che una volta andata in pensione avrei fondato un centro di studi e ricerche sulla musica del Novecento con lo scopo di recuperare e preservare il più possibile la memoria musicale del secolo scorso.

Nel 2013 fondai NoMus, acronimo di Novecento Musica, il cui primo fondo (oltre alle copie di Fonologia) fu il fondo Lietti⁵²¹, il fisico che progettò l'intero apparato tecnologico dello Studio di fonologia. Ciò fu fondamentale perché i due fondi (quello Rai e il Lietti) erano assolutamente complementari. Nel fondo Lietti si trovavano lettere appartenenti al periodo milanese del suo impegno lavorativo ma soprattutto vi erano gli schemi progettuali delle macchine, i riferimenti alla modalità esecutiva degli impianti Rai, alla prassi metodologica. Bisogna pensare che negli anni '50/'70 le esecuzioni

⁵²¹ Alfredo Lietti (Milano, 1919 – Losanna, 1998). Si veda la pagina relativa al Fondo Lietti sul sito NoMus www.nomusassociazione.org/fondo-lietti.

di musica elettronica erano avvenimenti avveniristici: diffondere in sale da concerto tradizionali suoni prodotti da macchine e diffuse da altoparlanti disseminati in vari punti del palcoscenico o anche della platea costituivano fonte di spaesamento, a volte di ribellione, di sovvertimento dell'ordine prestabilito, del rito concertistico canonizzato nei secoli precedenti. Quando recentemente nel 2016 in occasione dell'Omaggio a Marino Zuccheri⁵²² gli eredi mi hanno affidato in deposito tutti i materiali rimasti, il puzzle si è finalmente completato. A questo punto a NoMus sono depositati i nastri contenenti le musiche prodotte a Fonologia (Fondo Rai in copia digitale), gli schemi delle macchine che avevano prodotto quei suoni (Fondo Lietti), le modalità di esecuzione con gli schemi di Zuccheri e addirittura alcune partiture con i segni manoscritti originali degli interventi tecnici da fare dal vivo durante il concerto (Fondo Zuccheri). Le corrispondenze cartacee dei tre fondi si integrano a vicenda. A volte nei fondi si trovano anche i materiali preparatori della versione definitiva. Pensate quale enorme valore assume per un ricercatore che debba analizzare la genesi di un'opera la presenza, in un unico luogo, di tali materiali.

Ho sempre amato ricomporre l'unità piuttosto che dividere l'oggetto, anche se per comporre l'unità occorre recuperare i singoli frammenti. Di conseguenza mi è sorta la necessità di ricostituire il puzzle di Fonologia in modo ancora più ampio, partendo dalle attività collaterali, ad esempio recuperare il fondo Angelicum dei Frati Minori dove Maderna aveva diretto più volte, o salvare tutto il ponderoso materiale del Festival dell'Autunno musicale di Como⁵²³ dove

⁵²² Marino Zuccheri (28 febbraio 1923 Dignano d'Istria, Pola – 10 marzo 2005 Arese) fu il tecnico che lavorò con i maggiori compositori dello Studio di fonologia da Berio a Maderna, da Cage a Nono.

⁵²³ Il fondo dell'Autunno musicale di Como è stato dichiarato dalla Sovrintendenza per i beni archivistici della Lombardia di interesse storico particolarmente importante con dl n. 19 del 15 ottobre 2015. Si veda la pagina relativa al fondo www.nomusassociazione.org/fondo-dellautunno-musicale-di-como.

le composizioni elettroniche trovavano spazio nei cicli delle «Gior-nate della nuova musica» o della «Computer Music». E di nuovo si ritrovavano le prime esecuzioni delle opere di Cage, Berio, Maderna, Nono, gli stessi che frequentavano Fonologia.

Così a poco a poco si è costituita a NoMus una bella consistenza di materiali collegati sia allo Studio di Fonologia ma soprattutto a tutta la musica del Novecento e contemporanea.

Attualmente i fondi ospitati a NoMus sono oltre 50, tutti dichiarati dal MiBACT di interesse storico-culturale particolarmente importante⁵²⁴.

La difficoltà è che i materiali sono molto eterogenei: dobbiamo preservare e condizionare in modo adeguato supporti analogici (nastri, dischi) e supporti digitali (floppy disc, CD, DAT, Tascam, HD), supporti audio (audiocassette, vinili, lacche) e supporti video (VHS, pellicole, video8, DVD), materiali cartacei di tutti i tipi e dimensioni (manifesti, locandine, stampe, lettere, libri e scritti) e materiali fotografici (positivi, negativi, diapositive, lastre).

Il materiale più deperibile che ho incontrato sono state le videocassette VHS, poi le fotografie a colori e non ultimi i supporti digitali come i DAT e i CD.

I più resistenti paradossalmente sono i nastri analogici (se ben conservati) che seppur con tanti limiti (stiramenti, rotture, saturazioni) riusciamo ancora a leggere, a distanza di oltre 70 anni. A patto che si sia tenuto almeno un esemplare della macchina per la riproduzione.

Anche i dischi di vinile, se non graffiati o deformati, mantengono integra l'informazione. Per quanto riguarda la durata temporale di conservazione ahimè il digitale ancora una volta, paradossalmente, si mostra più vulnerabile dell'analogico.

Il problema grosso è anche riuscire a conservare gli apparecchi che leggono i documenti sonori: i magnetofoni per i nastri diven-

⁵²⁴ Per la consultazione dei fondi e delle donazioni si veda il sito di NoMus alla pagina Fondi e donazioni www.nomusassociazione.org/fondi-cs5b.

tano sempre più rari, anche se sono più resistenti degli apparecchi digitali. I lettori DAT sono ormai quasi introvabili e sono estremamente delicati soprattutto nella parte meccanica delle testine di riproduzione (fondamentale per noi). Mentre i lettori di vinili hanno trovato una loro *renaissance* e similmente i lettori di audio-cassette.

Siamo particolarmente lieti di annunciare anche che il nostro progetto di digitalizzazione del corpus di audiocassette del Festival Autunno musicale di Como è stato premiato con una borsa di 10.000 \$ dall'ARSC. Fondata nel 1966, l'Association for Recorded Sound Collection⁵²⁵ è un'organizzazione non profit dedicata alla conservazione e allo studio delle registrazioni sonore di tutti i generi e formati, e di qualsiasi periodo storico.

Ormai interamente digitalizzato, il ricco patrimonio musicale dell'Autunno musicale di Como, che conta circa 1.500 registrazioni di concerti ed eventi che coprono il periodo 1967-2010, è a disposizione del pubblico tramite accesso presso la sede di NoMus, mentre l'intero catalogo è accessibile dal sito di NoMus e di ARSC.

Inoltre, grazie a un progetto sovvenzionato dal MiBACT e sostenuto da Regione Lombardia, è iniziato dal 2017 l'inserimento nel sistema bibliotecario nazionale SBN, attraverso la piattaforma del polo LOILombardia, dei materiali depositati presso la biblioteca di NoMus: sono già stati inseriti oltre 9.000 unità.

Un ultimo progetto iniziato nel 2016 e cofinanziato al 50% dalla Regione Lombardia è la catalogazione (con il software Archimista 2.2.) e la scansione in digitale delle fotografie del Fondo dell'Autunno musicale di Como e il loro inserimento nella piattaforma di Lombardia beni culturali.

Per concludere, la consistenza complessiva dei fondi NoMus⁵²⁶

⁵²⁵ www.arsc-audio.org/index.php.

⁵²⁶ Per la consistenza e le informazioni relative ai singoli fondi si veda il sito NoMus alla pagina fondi e donazioni www.nomusassociazione.org/fondi-cs5b.

è di circa 560 metri lineari soggetti ad ampliamento dopo la prossima acquisizione del Fondo Farina⁵²⁷ e del Fondo Milano Musica⁵²⁸ e Musica nel nostro tempo⁵²⁹.

Tutti i fondi di NoMus sono stati riconosciuti dalla Soprintendenza per i beni librari e archivistici della Lombardia di interesse storico culturale particolarmente importante con dl n. 24/2019.

⁵²⁷ Guido Farina (Borgo Ticino, 30 ottobre 1903 – 10 dicembre 1999) musicista, compositore, docente al Civico Istituto musicale di Pavia e al Conservatorio di Milano.

⁵²⁸ Milano Musica è un'associazione nata per far conoscere la musica del Novecento e di oggi e concorrere allo sviluppo di nuove forme espressive. Fondata da Luciana Pestalozza nel 1990, dopo la chiusura di Musica nel nostro tempo.

⁵²⁹ Musica nel nostro tempo promossa dalla Provincia di Milano iniziò la sua prima stagione il 22 ottobre 1976. Instancabile organizzatrice e promotrice degli eventi fu Luciana Abbado Pestalozza.

L'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia: gli Archivi sonori

AGOSTINA LAVAGNINO

La mia collaborazione con l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale di Regione Lombardia iniziò nell'ottobre del 1990, quando Bruno Pianta, incontrato nel mio percorso di studi all'Università di Pavia, e allora responsabile dell'Archivio, mi chiedeva di dedicarmi con altri collaboratori al sistema di trascrizione dei testi dialettali, al riordino informatizzato e alla catalogazione dei preziosi archivi audiovisivi che fanno oggi parte del patrimonio di Regione Lombardia.

In quegli anni era iniziato il grande lavoro di digitalizzazione dell'Archivio e la necessità di sistematizzare le ricerche in un archivio delle voci, dei suoni e delle immagini⁵³⁰ fu lo sforzo principale di quegli anni, adottando un sistema di catalogazione sul quale Bruno Pianta aveva da qualche anno iniziato a lavorare⁵³¹, intuendo che le ricerche andavano organizzate, sistematizzate, ordinate attraverso un catalogo informatizzato che gestisse «le logiche dell'archiviazione – determinate da forme, contenuti, funzioni, distribuzione territoriale →»⁵³² per consentirne la fruizione, la consultazione

⁵³⁰ Per una descrizione dei Fondi fotografici dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale si veda: RENATA MEAZZA, *L'Archivio delle immagini di Regione Lombardia*, in: *Beni Fotografici. Archivi e Collezioni in Piemonte e in Italia*, a cura di DIMITRI BRUNETTI, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2012, pp. 281-292.

⁵³¹ BRUNO PIANTA, *Cultura Popolare*, Milano, Garzanti, 1982.

⁵³² BRUNO PIANTA, *Storie, canti e suoni. Dagli archivi dell'oralità alla memoria digitale*, in *Patrimoni sonori della Lombardia. Le ricerche dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale*, a cura di RENATA

e lo studio. Negli anni il sistema ha subito aggiustamenti e miglioramenti dovuti all'evolversi delle tecnologie informatiche e delle tecnologie per la digitalizzazione degli archivi sonori e visivi. Tuttavia, fu proprio quel lavoro, iniziato negli anni Novanta del secolo scorso, a permettere la messa in rete, sul sito dell'Archivio (www.aess.regione.lombardia.it/ricerca), di gran parte di quei documenti sonori, realizzati durante le prime campagne di ricerca dell'Ufficio cultura del mondo popolare.

L'attività dell'Archivio nasce infatti dalle ricerche sul campo promosse dall'Ufficio, esperienza pionieristica e innovativa di Regione Lombardia, iniziata nel 1972. Promosso dall'etnomusicologo Roberto Leydi, all'interno della nascente istituzione regionale, e in oltre quarant'anni di attività, attraverso campagne di ricerca e mediante l'acquisizione di fondi documentari di interesse demotetnoantropologico, l'Archivio ha svolto e continua a svolgere un importante lavoro, sperimentando, dalla sua nascita, strategie di mediazione culturale con i soggetti istituzionali che operano sul territorio, rapportandosi con le comunità patrimoniali e con le comunità di pratica, così come oggi vengono definiti i "detentori" del patrimonio culturale immateriale.

Con una precoce e rigorosa intuizione, le prime campagne di ricerca seguono lo schema della suddivisione amministrativa e territoriale, dando voce a distretti culturali omogenei, paesaggi dai tratti distintivi, non solo determinanti per particolari fattori linguistici, "raccontati" e "cantati", ma anche perché caratterizzati da peculiari pratiche espressive e rituali, radicate nella specificità dei luoghi, da quelli più conservativi a quelli apparentemente più dinamici, dalla pianura alla fascia collinare a quella montana, che costruiscono il racconto a più voci della realtà comunicativa regionale. Ancora attualissime appaiono le parole di Roberto Leydi

nella premessa al Quaderno di documentazione regionale 5-6, di fatto premessa programmatica al lavoro di ricerca che da lì a poco partirà sui distretti provinciali della regione, prima con Bergamo e il suo territorio, poi con Brescia, Como e via di seguito. La premessa contiene principi importanti, azioni di programmazione strategica e di politica innovativa. Dare un «significato globalmente culturale all'azione politica» significa porre attenzione a quei fenomeni del tessuto culturale che costituiscono le componenti della realtà, non solo storica, ma anche contemporanea e umana della nostra regione. Significa dare voce ai depositari della propria cultura: «Chi parla e chi canta e chi suona in questi documenti sono infatti uomini di oggi, vivi e attivi. Sono cittadini lombardi degli Anni Settanta»⁵³³.

L'intensa attività di ricerca e di rilevazione sul campo, che segue la metodologia etnografica e antropologica, utilizza tutti gli strumenti messi a disposizione dalla tecnologia professionale di quegli anni, dai registratori magnetici a bobina alle macchine fotografiche analogiche, dal videotape alla ripresa in pellicola 16 millimetri. Questa attività, che porterà negli anni Novanta del secolo scorso alla costituzione dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale, rappresenta un caso eccezionale nel panorama italiano, soprattutto in relazione ad altre istituzioni pubbliche e ad altri archivi. Basti pensare alla pubblicazione dell'enciclopedica collana *Mondo Popolare in Lombardia*⁵³⁴, con quindici volumi suddivisi per Province, che attesta il lavoro di ricerca scientifica condotto in quegli anni, la collana discografica *Documenti della cultura popolare*, con undici dischi

⁵³³ ROBERTO LEYDI, *Premessa a Le trasformazioni socio-economiche e la cultura tradizionale in Lombardia*, in «Quaderni di documentazione regionale», QDR 5-6, *Cultura tradizionale in Lombardia*, Regione Lombardia, Assessorato alla cultura, informazione e partecipazione della Regione Lombardia, Milano, 1972, pp. 7-11.

⁵³⁴ I volumi della collana sono consultabili online all'indirizzo <http://aess.regione.lombardia.it/da/>.

dedicati agli aspetti musicali della Lombardia, la collana cinematografica *Tracciati. Memorie per un archivio. Culture lombarde* con ventotto film-documentari che raccontano dalla cultura del lavoro a quella rituale, dalle pratiche agricole a quelle artigianali, dal mondo della piazza al teatro popolare⁵³⁵.

Con l'acquisizione di importanti fondi sonori privati, di singoli ricercatori che a vario titolo hanno collaborato con l'Archivio, dei "gruppi di base" e dei ricercatori locali che sono in costante rapporto dai primi anni di attività dell'Ufficio, si è costituito un corpus di documenti sonori che raccontano le esperienze, la cultura, l'intelligenza, i saperi e le memorie dei tanti testimoni incontrati sul territorio regionale.

Sicuramente il fondo più consistente è il Fondo Mondo Popolare, fonte di tutte le ricerche per l'edizione dell'intera collana. E si aggiungono i fondi dei singoli ricercatori, anche di recentissima acquisizione, di cui si citano i più importanti per consistenza e per filoni di indagine (Marino Anesa, Mauro Balma, Domenico Baronio, Giancorrado Barozzi, Guido Bertolotti, Valter Biella, Mimmo e Sandra Boninelli, Maurizio Bortolotti, Aurelio Citelli, Daniele Cortesi, Luisa Del Giudice, Luca Fiocchi, Riccardo Grazioli, Gruppo Padano di Piadena, Lega Cultura di Piadena, Renata Meazza, Cristina Melazzi, Enzo Minervini, Luigi Pelizzari, Maria Antonietta Arrigoni e Marco Savini, Bruno Pianta, Massimo Pirovano, Paolo Vinati, Glauco Sanga, Tito Saffioti, Riccardo Schwammenthal, Italo Sordi, Franco Trincale).

La banca dati dell'Archivio contiene attualmente circa 25.000 file sonori, 5.000 trascrizioni testuali e 5.000 trascrizioni musicali, che

⁵³⁵ Per approfondire il tema della ricerca sul campo condotta in quegli anni si vedano: GUIDO BERTOLOTTI, *La ricerca sul campo*, in *Patrimoni sonori della Lombardia. Le ricerche dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale*, a cura di RENATA MEAZZA e NICOLA SCALDAFERRI, Roma, Squilibri, 2008, pp. 45-60; BRUNO PIANTA, *Storie, canti e suoni. Dagli archivi dell'oralità alla memoria digitale*, cit., pp. 31-44.

principalmente si riferiscono ai fondi storici. Il numero dei file sonori direttamente prodotti in formato digitale, che si riferiscono ai nuovi progetti di ricerca e ai fondi più contemporanei, supera ampiamente il numero delle digitalizzazioni derivate dai supporti analogici.

La continua trasformazione dei formati di registrazione e di conservazione ha posto nuove questioni sulla conservazione, la catalogazione e la gestione del patrimonio. Gli Archivi devono dotarsi di strumenti sempre più sicuri e di grandi capacità per lo storage e la messa in sicurezza degli oggetti digitali. È questo uno degli impegni dell'Archivio, che attraverso il supporto delle nuove tecnologie può attivare azioni sempre più finalizzate alla valorizzazione dei materiali documentari per favorirne la pubblica fruizione, per rendere accessibili le risorse, garantire la consultazione guidata ai documenti, anche con progetti editoriali finalizzati al web, narrazioni digitali e storytelling accessibili a chiunque e in particolare alle generazioni più giovani. Ma l'impegno di un Archivio non sta solo nel garantire la conservazione e la pubblica fruizione dei materiali. I documenti sono anche quelli che ne ricostruiscono la storia, fatta di relazioni, scambi epistolari, appunti di lavoro e redazionali. Credo sia anche questo il senso della memoria di un archivio, togliendo quel rischio di cui parla Bruno Pianta, che «un archivio è un magazzino di informazioni e di documenti ben organizzato»⁵³⁶. Può essere qualcosa di più, molto di più, se riesce nella sfida di ricostruire, attraverso le fonti, senza forzature, i lavori dei ricercatori che ne hanno costruito il percorso e il suo divenire futuro, attraverso un lavoro costante, fatto di studio e di generose intuizioni.

E sempre si aprono nuove occasioni di indagini e nuove sfide. Con il riconoscimento del patrimonio culturale immateriale nella disciplina legislativa regionale⁵³⁷ è stata avviata, dal biennio 2010-

⁵³⁶ BRUNO PIANTA, *Storie, canti e suoni. Dagli archivi dell'oralità alla memoria digitale*, cit., p. 33

⁵³⁷ La qualifica del patrimonio immateriale come "bene culturale" trova compimento normativo, con modalità esplicite riferite all'"immaterialità" e nello spirito della

2011, una nuova stagione nell'ambito della valorizzazione dei beni immateriali, a partire dalla costituzione di un inventario delle eredità culturali presenti sul territorio lombardo, denominato Registro delle eredità immateriali della Lombardia (R.E.I.L.)⁵³⁸. La costruzione del R.E.I.L., come strumento di identificazione per la salvaguardia, in accordo con la Convenzione Unesco del 2003⁵³⁹, permette oggi, attraverso bandi regionali e progetti internazionali, l'acquisizione di nuova documentazione, con il coinvolgimento diretto, anche nella ricerca sul campo, degli attori sociali del patrimonio. Questo nuovo approccio si fonda sulla convinzione che la responsabilità condivisa, tra istituzioni e società civile, possa avere una "forza aggregante", applicando modelli di valorizzazione partecipati e condivisi. Modelli che coinvolgono competenze diversificate e professionalità eterogenee (favorendo il dialogo tra gli attori sociali), che vanno dai saperi antropologici ai saperi di chi, localmente, conosce e riconosce i beni immateriali come parte della propria storia e della realtà contemporanea.

Convenzione Unesco del 2003, nella legge della Regione Lombardia del 23 ottobre 2008, n. 27 («Valorizzazione del patrimonio culturale immateriale»), che riconosce tale patrimonio e attesta la volontà, a livello istituzionale, di valorizzarlo nelle sue diverse forme ed espressioni attraverso l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale. Con la legge regionale del 7 ottobre 2016, n. 25 («Politiche regionali in materia culturale – Riordino normativo») ritroviamo gli stessi principi nell'art. 13 («Beni etnoantropologici e patrimonio culturale immateriale»). Per un approfondimento si vedano: RENATA MEAZZA, *Politiche regionali per il patrimonio immateriale*, in «La Ricerca Folklorica» 2011, n. 64, pp. 45-54 e AGOSTINA LAVAGNINO, *La valorizzazione del Patrimonio Culturale Immateriale nell'esperienza dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia*, in *L'Unesco e il Patrimonio Culturale Immateriale: Patrimonializzazione e Salvaguardia*, a cura di ELENA SINIBALDI, Ufficio Unesco, MIBACT, 2020, pp. 66-69.

⁵³⁸ Si veda la sezione dedicata alla Lombardia sul sito dell'Inventario all'indirizzo web www.intangiblesearch.eu.

⁵³⁹ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 17 ottobre 2003.

Voci in fabbrica, voci in archivio: appunti sulle interviste di Duccio Bigazzi

SARA ZANISI

«Gli scrittori che noi diciamo immortali o semplicemente buoni e che ci inebriano hanno, ricordatevelo, un contrassegno comune e assai importante: essi procedono in una direzione e vi invitano a seguirli (...). I migliori fra loro sono realisti e ritraggono la vita com'è».

(Anton Čechov⁵⁴⁰)

«La testimonianza orale permette di cogliere la complessità della realtà di fabbrica (...) Solo la testimonianza diretta può spiegare quali sono i reali gruppi di potere, quali sono i luoghi e le reali ragioni dei contrasti, qual è l'organizzazione reale».

(Duccio Bigazzi⁵⁴¹)

In questo breve intervento condenserò alcune riflessioni sulla mia esperienza come ricercatrice che dal 1999 conduce studi di storia orale sul mondo del lavoro, sia in quanto produttrice di archivi sonori e audiovisivi, sia come studiosa che lavora su archivi esistenti. Mi sono formata alla scuola di Duccio Bigazzi e ho iniziato a fare ricerca storica alla fine degli anni novanta, quando questa metodologia si era ormai affermata, pertanto con la piena consapevolezza che lo storico orale produce fonti «diverse» in quanto «provocate, contemporanee, volontarie, narrative», per le quali occorre porsi un obiettivo di conservazione, tracciabilità, accessibilità⁵⁴².

⁵⁴⁰ Lettera ad Aleksandr Čechov, Melichovo, 15 aprile 1894 in ALEKSANDR ČECHOV, *Né per fama, né per denaro. Consigli di scrittura e di vita*, a cura di PIERO BRUNELLO, Beat, Roma, 2015.

⁵⁴¹ DUCCIO BIGAZZI, *Impresa, lavoro e fabbrica: alcune riflessioni sull'utilizzo delle testimonianze orali*, in *Fonti orali e storia d'impresa: atti del seminario internazionale, Arezzo, 15 ottobre 1993*, a cura di RENATO COVINO, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2000, pp. 50, 53.

⁵⁴² Sulla diversità della storia orale molti sono i riferimenti tra i quali imprescindibili nella storiografia italiana: ALESSANDRO PORTELLI, *Sulla diversità della storia orale*, in «Primo

Se nel nuovo millennio questa è una metodologia consolidata, tanto nella ricerca accademica quanto in quella indipendente e la stessa comunità degli storici e storiche orali si è dotata di *buone pratiche* che sanciscono tra gli elementi cardine della ricerca la conservazione delle interviste in un archivio⁵⁴³, questo era meno scontato negli anni Ottanta del Novecento. Per questo quando ho cominciato a lavorare sull'archivio di Duccio Bigazzi lo ho subito individuato come un fondo esemplare e paradigmatico. È dunque su questo che vorrei focalizzare il mio intervento non solo come esempio di produzione di un archivio sonoro, ma anche come caso emblematico per interrogarsi su come si lavora con le interviste prodotte da altri.

Duccio Bigazzi (1948-1999) fu tra i più noti studiosi di storia del lavoro industriale e svolse un ruolo pionieristico nell'uso delle fonti orali per la storia d'impresa⁵⁴⁴. Nel 1978 avviò la ricerca

maggio», 1979, 13, pp. 54-60; LUISA PASSERINI, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; GIOVANNI CONTINI, *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997; *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, a cura di CESARE BERMANI, vol. I, Roma, Odradek, 1999; *Introduzione alla storia orale. Esperienze di ricerca*, a cura di CESARE BERMANI, vol. II, Roma, Odradek, 2001; ALESSANDRO PORTELLI, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma, 2007; a cura di CESARE BERMANI e ANTONELLA DE PALMA, *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, Venezia, Società di mutuo soccorso Ernesto De Martino, 2008. Qui riprendo la nota preliminare contenuta in ROBERTA GARRUCCIO, *Memoria: una fonte per la mano sinistra. Letteratura ed esperienze di ricerca su fonti e archivi orali*, in «Imprese e storia: archivi, documenti, ricerche», 2004, n. 29, p. 104.

⁵⁴³ «La fonte orale deve essere prodotta, conservata e custodita opportunamente. Essa deve altresì essere resa accessibile agli studiosi, salvo nell'ipotesi in cui l'intervistato abbia diversamente disposto», *Buone pratiche per la storia orale in Atti del convegno «Buone pratiche di storia orale: questioni etiche, deontologiche, giuridiche»*, Trento, 13-14 novembre 2015, a cura di ALESSANDRO CASELLATO, in «Archivio trentino. Rivista interdisciplinare di studi sull'età moderna e contemporanea dell'Associazione Museo storico in Trento», I (2016), p. 305. Il documento è consultabile anche alla pagina www.aisoitalia.org/buone-pratiche/: esse sono state aggiornate per adeguarle al Regolamento generale per la protezione dei dati personali n. 679/2016. Si veda anche: BRUNO BONOMO, ALESSANDRO CASELLATO, ROBERTA GARRUCCIO, «Maneggiare con cura»: un rapporto sulla redazione delle «Buone pratiche per la storia orale», in «Il mestiere di storico», n. VIII (2016), n. 2, pp. 5-21.

⁵⁴⁴ Nato a Firenze nel 1947, si laureò a Milano con Franco Della Peruta nel 1976.

sull'archivio dell'Alfa Romeo che si concluse con la sua principale e più nota monografia *Il Portello*⁵⁴⁵.

L'archivio di Bigazzi è conservato presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano, mentre la sua biblioteca è in Fondazione Dalmine, grazie alla volontà della famiglia e di amici e colleghi che costituirono l'Associazione Duccio Bigazzi per la ricerca sulla storia d'impresa e del mondo del lavoro. Nell'archivio è conservato anche un fondo sonoro, cioè le interviste che egli realizzò in occasione della ricerca sull'Alfa Romeo⁵⁴⁶. Nel 1980 infatti Bigazzi decise di ampliare le fonti su cui stava lavorando e di ricorrere anche a quelle orali, intervistando 28 operai «militanti» – dirigenti sindacali o quadri di partito – e due ingegneri. Nel 1985 effettuò altre 29 interviste a dirigenti, ingegneri, quadri, disegnatori, impiegati, operai, riuscendo a contattare diversi personaggi chiave per la storia

Avviò così la collaborazione con il docente che segnò la svolta verso il lavoro di ricerca: per circa vent'anni insegnò storia dell'industria presso l'Istituto di storia medievale e moderna dell'Università di Milano. Fu membro del Comitato scientifico della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, dell'Istituto di storia della Resistenza e del movimento operaio di Sesto San Giovanni e del Comitato di redazione di «Società e storia»; fu tra gli ideatori e uno dei principali animatori dell'Associazione studi storici sull'impresa – ASSI e del Centro per la cultura d'impresa; nel 1990 fondò la rivista «Archivi e imprese: bollettino di informazioni, studi e ricerche» che diresse fino al 1999, quando morì prematuramente. Cfr. la bibliografia scientifica di Bigazzi: GERMANO MAIFREDA, *Storia del lavoro e storia dell'impresa. Una bibliografia di Duccio Bigazzi*, in «Imprese e storia: archivi, documenti, ricerche», 2000, n. 22, pp. 367-372.

⁵⁴⁵ DUCCIO BIGAZZI, *Il Portello. Operai, tecnici e imprenditori all'Alfa Romeo 1906-1926*, Milano, Franco Angeli, 1988.

⁵⁴⁶ Tra il 1980 e il 1997 Duccio Bigazzi realizzò oltre 60 interviste, registrate su audio-cassette a nastro magnetico, e il nucleo principale è costituito da quelle relative alla ricerca sull'Alfa Romeo. Bigazzi tra il 1980 e il 1986 incontrò 63 persone legate alla storia dell'Alfa, anche se non tutti acconsentirono alla registrazione del colloquio e non tutte le registrazioni sono state conservate; l'archivio sonoro è così costituito: Alfa Romeo prima serie (1980-1982), Alfa Romeo seconda serie (1985-1986), Altre ricerche (1992-1997). Si tratta di sei interviste, tra cui tre a imprenditori e dirigenti per una ricerca del Censis pubblicate in *Archivio delle fonti orali sugli anni cinquanta. Memoria di un decennio di modernizzazione*, a cura di LUCA DIOTALLEVI, in «Censis: quindicinale di note e commenti», a. 30 (1994), n. 4.

dell'impresa. Questa seconda campagna di interviste fu realizzata in collaborazione con il Centro studi per la documentazione storica ed economica dell'impresa pubblica e il Centro di documentazione Alfa Romeo, in fase di costituzione. Come Bigazzi scriveva nel maggio 1985 all'ingegner Quaroni, che intervistò nel giugno successivo: «L'obiettivo che qui ci si prefigge con le interviste in corso di realizzazione è quello di costruire presso il centro di documentazione storica Alfa Romeo un archivio di testimonianze orali – da aggiornare costantemente – sul modello prestigioso degli archivi Ford di Dearbon, che conservano oltre cento interviste a dirigenti, tecnici, capireparto, eccetera»⁵⁴⁷.

L'archivio sonoro Bigazzi è complesso e completo, registra un'intenzionalità esplicita e consapevole del suo produttore nel voler sollecitare fonti storiche per la conservazione. L'universo di testimoni selezionati e intervistati appare particolarmente ampio e diversificato, tale quindi da offrire un panorama articolato e polifonico, almeno da una triplice prospettiva: per gerarchia professionale interna alla fabbrica, per generazione, per funzione. Duccio Bigazzi si dedicò con attenzione alla individuazione degli interlocutori e a tutte le operazioni necessarie a una produzione corretta della fonte, processo che egli stesso descrisse in questi termini: «Partendo da alcuni dei personaggi indicati da più parti come i portatori della memoria storica dell'azienda, o comunque da quanti avevano conservato dopo il pensionamento dei legami – in genere di consulenza – con essa, è stato possibile rintracciare un gruppo di managers, dirigenti, capiofficina e capireparto sufficientemente rappresentativo. Grazie ad alcuni anziani intervistati è infatti stato possibile risalire nelle testimonianze

⁵⁴⁷ Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Archivio Duccio Bigazzi, scat. 7, fasc. I6: Lettera a Francesco Quaroni, 5 maggio 1985: Bigazzi aveva come modello l'archivio della Ford e i suoi progetti di storia orale avviati nel 1951 e sviluppati negli anni Ottanta, cfr. «Benson Ford Research Center» www.thehenryford.org/collections-and-research/, in particolare la sezione «Automotive Design Oral Histories» www.autolife.umd.umich.edu/Oral_histories.htm.

fino agli anni della prima guerra mondiale e ai primi anni venti; naturalmente, poi, la scelta di privilegiare i protagonisti delle vicende più lontane nel tempo ha portato a una maggiore copertura degli anni 1935-1960 rispetto al periodo più recente»⁵⁴⁸.

La tecnica di intervista e la metodologia adottate da Duccio Bigazzi, insieme alla sua capacità di mettersi in ascolto dei suoi testimoni, furono il fondamento per l'apertura di spazi narrativi che rendono interessanti e vitali queste interviste ancora oggi: inesplorate e inedite, visto che Bigazzi pubblicò solo alcuni brevi stralci delle prime interviste agli operai, queste testimonianze sono state rese accessibili solo nel 2017 attraverso il volume *Il Portello. Voci dalla fabbrica. Le interviste di Duccio Bigazzi in Alfa Romeo (1980-86)*, promosso dall'Associazione Bigazzi con il contributo del Dipartimento di studi storici dell'Università degli Studi di Milano⁵⁴⁹. Questo libro è il risultato di un progetto di digitalizzazione del fondo, che ho coordinato nel 2008: promosso dall'Associazione Duccio Bigazzi, aveva l'obiettivo di conservare nel lungo periodo le interviste, nonché di fare una prima analisi dei materiali per la loro valorizzazione⁵⁵⁰.

Le tracce audio analogiche registrate sui supporti originali sono state convertite in tracce digitali⁵⁵¹. I file così ottenuti sono stati

⁵⁴⁸ DUCCIO BIGAZZI, *Fonti orali e storia d'impresa...* cit., p. 293.

⁵⁴⁹ SARA ZANISI, *Il Portello. Voci dalla fabbrica. Le interviste di Duccio Bigazzi in Alfa Romeo*, Franco Angeli, Milano, 2017. Sull'uso di queste interviste da parte di Bigazzi e sul suo progetto di pubblicare un secondo volume sull'Alfa negli anni 1926-1945, cfr. in particolare pp. 26-28, 175-183 e CESARE BERMANI – DUCCIO BIGAZZI, *Una storia dell'impresa e della forza lavoro Alfa Romeo*, in «Primo maggio», n. 29, a. 15, 1988, pp. 49-52.

⁵⁵⁰ In collaborazione con l'Archivio del lavoro di Sesto San Giovanni e finanziato attraverso un contributo della Compagnia di San Paolo, vi hanno lavorato anche Andrea Strambio de Castilla e Sara Talli Nencioni. Cfr. SARA ZANISI, *L'impresa, una narrazione corale. Il racconto di fabbrica nelle interviste di Duccio Bigazzi sull'Alfa Romeo-Portello*, in *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, a cura di MASSIMO PISTACCHI, Roma, Donzelli, 2010, pp. 27-41; SARA ZANISI, *Il Portello. Voci dalla fabbrica...* cit., pp. 29-45.

⁵⁵¹ Riversati in formato non compresso per la conservazione (AIFF), abbiamo poi ricavato file compressi (Mp3) per la consultazione.

sottoposti a un primo ascolto sommario per individuare eventuali problemi derivati dal deterioramento delle audiocassette o dal riverbero. Pienamente consapevole che «la fonte orale è la registrazione in forma audio o video di un'intervista. Essa si distingue dalla trascrizione, che ne è una riduzione o approssimazione testuale»⁵⁵², ho deciso di procedere con la trascrizione dei brani perché era un passaggio necessario: come già nel 1979 avvertiva Alessandro Portelli, «tutti quelli che [si] occupano di storia orale si affrettano a dichiarare che il vero documento è la registrazione (e non la trascrizione), ma poi lavorano essenzialmente sulle trascrizioni e sono queste a essere pubblicate»⁵⁵³; le trascrizioni sono materiali di corredo, esse possono supportare la conservazione e consultazione degli audio originali che rimangono l'unico imprescindibile riferimento documentario. Ho poi redatto una brevissima scheda per ciascuna intervista con alcune informazioni essenziali: testimone, intervistatore, luogo, data, durata della registrazione, riferimento al supporto originale, presenza di altri testimoni, curatore della trascrizione, e, quando ricavabili dall'intervista stessa, luogo e data di nascita, anno di asunzione, ruolo e incarichi in impresa, formazione e titolo di studio.

Queste sintetiche schede di corredo, potranno essere implementate attraverso una ricognizione tra le carte di ricerca che riportano sempre informazioni aggiuntive e dettagliate sul testimone e sulla registrazione, ora che l'archivio cartaceo è stato riordinato: Bigazzi infatti teneva quasi sempre una sorta di «diario di campo», aveva cioè l'abitudine di appuntare informazioni sulle persone che intervistava o con cui entrava in contatto, e conservava con ordine questo materiale di ricerca⁵⁵⁴.

⁵⁵² Associazione italiana di storia orale, *Buone pratiche per la storia orale*, cit., p. 305; disponibile anche online alla pagina www.aisoitalia.org/buone-pratiche/.

⁵⁵³ Alessandro Portelli, *Sulla diversità della storia orale...* cit., p. 6.

⁵⁵⁴ La Fondazione Feltrinelli ha riordinato il fondo nel 2018: l'archivio e l'inventario sono consultabili contattando il responsabile del patrimonio <https://fondazionefeltrinelli.it/la-fondazione/contatti/>.

Quando l'Associazione ha deciso di pubblicare le interviste e me ne ha affidato la curatela abbiamo cominciato a riflettere sul riuso di interviste realizzate in passato da altri soggetti. Le dichiarazioni di Bigazzi, insieme alla documentazione conservata nel suo archivio, hanno confermato la sua volontà, condivisa con gli intervistati, di rendere pubbliche queste fonti e hanno sollecitato l'Associazione a pubblicare un libro per renderle accessibili, almeno parzialmente⁵⁵⁵. Sulla "fragilità" del lavoro con le interviste raccolte da altri sta riflettendo anche il *Gruppo di lavoro sulle linee guida per le fonti orali*, che ha come obiettivo primario la definizione di un vademecum per conservazione, formazione e descrizione, accessibilità e valorizzazione delle fonti orali⁵⁵⁶.

«La storia orale è un genere plurivocale, risultato del lavoro comune di una pluralità dialogante di autori»⁵⁵⁷ ed è un metodo che pone «in relazione dialogica non solo due individui, l'intervistato e l'intervistatore, ma i due fondamentali modi di trasmissione-elaborazione della memoria del passato: la tradizione orale e la storiografia»⁵⁵⁸. Chi pratica la storia orale deve essere consapevole che chi si lascia intervistare ci consegna la sua vita e la relazione fra chi domanda e chi racconta apre imprevedibili porte sulla conoscenza storica.

⁵⁵⁵ Cfr. SARA ZANISI, *Le interviste degli altri: lavorare sull'archivio sonoro di Duccio Bigazzi*, in «Archivio trentino. Rivista interdisciplinare di studi sull'età moderna e contemporanea dell'Associazione Museo storico in Trento», 2016, n. 1, pp. 215-239.

⁵⁵⁶ Costituito nel 2019, coinvolge Aisv, Aiso, Centro di sonologia computazionale dell'Università di Padova, CLARIN Italia, Icced, Iccu, Ica, Icbas, Istituto nazionale F. Parri, Soprintendenze archivistica e bibliografica del Piemonte e della Toscana. Cfr. MARIA FRANCESCA STAMULI, *Verso un vademecum per le fonti orali*, «Il mondo degli archivi», 14 giugno 2019, www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/in-italia/747-verso-un-vademecum-per-le-fonti-orali e SILVIA FILIPPIN, *Non di sola carta. Prenderci cura degli archivi orali*, in «Il mondo degli archivi», 9 novembre 2020, www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/in-italia/845-non-di-sola-carta-prenderci-cura-degli-archivi-orali.

⁵⁵⁷ ALESSANDRO PORTELLI, *Storie orali*, cit., p. 60.

⁵⁵⁸ GIOVANNI CONTINI, *Le fonti orali e audiovisive*, in *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, a cura di CLAUDIO PAVONE, vol. III, Roma, 2006, p. 802.

L'Archivio Storico Ricordi

PIERLUIGI LEDDA

L'Archivio Storico Ricordi nasce e cresce parallelamente all'Editore Ricordi, la cui fondazione risale al 1808. Considerato il più importante archivio musicale privato al mondo, conserva i manoscritti originali di 23 delle 28 opere di Giuseppe Verdi, tutte le opere di Giacomo Puccini (con la sola eccezione de *La Rondine*), di compositori come Vincenzo Bellini, Gioachino Rossini e Gaetano Donizetti fino ai contemporanei come Luigi Nono, Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino e Sylvano Bussotti.

L'Archivio vanta un ricchissimo patrimonio iconografico, legato soprattutto alle prime rappresentazioni, composto da bozzetti scenici, figurini dei costumi, schizzi e piante sceniche, il fondo fotografico e quello epistolare oltre ad una ricchissima documentazione aziendale, che permette di ricostruire la genesi di grandi capolavori operistici e lo sviluppo dell'editoria musicale dell'800 e del '900. La collezione iconografica dell'Archivio dà la possibilità di conoscere un patrimonio che non è solo legato all'attività strettamente musicale, ma che si estende a quello pittorico, scenografico e delle arti minori (si pensi alla storia del costume, all'arte orafa), aziendale (ricostruendo i rapporti che intercorrevano fra editore e artista, fosse musicista, poeta o grafico) e al mondo del teatro (dall'impresario ai cantanti, ai direttori d'orchestra).

Lo straordinario prestigio dell'Archivio risiede nella varietà dei documenti conservati, che offrono una visione completa della cultura, dell'industria e della società negli ultimi due secoli di storia italiana. L'Archivio, ospitato presso la Biblioteca Nazionale

Braidense di Milano, raccoglie circa 8.000 partiture, oltre 31.000 lettere di musicisti, librettisti e cantanti, circa 13.500 bozzetti e figurini, più di 10.000 libretti, 6.000 foto d'epoca, manifesti *art nouveau* firmati da alcuni dei grandi artisti della grafica.

Nel 1994 il gruppo tedesco Bertelsmann acquista Ricordi. Nello stesso anno l'Archivio è dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica per la Lombardia. Il nuovo azionista decide di dedicare grande attenzione alla cura e alla divulgazione del fondo archivistico, documento unico della propria storia culturale e imprenditoriale.

L'avventura discografica della Dischi Ricordi

Con la trasformazione della Ricordi in una società per azioni, a partire dal 1956 inizia una fase di consolidamento per l'azienda fondata da Giovanni Ricordi nel 1808. L'attività dell'impresa si focalizza su due obiettivi: il primo riguarda la promozione di una generazione di giovani musicisti, per cui più avanti verrà coniato il termine di "cantautori"; il secondo è rivolto alla musica colta contemporanea. I cantautori vengono lanciati sul mercato dalla Dischi Ricordi, divisione pop appositamente fondata all'inizio del 1958 e diretta da Nanni Ricordi. Similmente a quanto era accaduto nel XIX secolo con le generazioni precedenti, anche adesso la casa editrice riesce a contribuire in maniera decisiva allo sviluppo e alla promozione di una sfera importante della cultura italiana. Nella prefazione a una monografia commemorativa di Nanni Ricordi, apparsa nel 2010 per iniziativa del cugino (di terzo grado) Claudio Ricordi, questo istinto è definito come «il giusto equilibrio tra grande produzione culturale musicale e illuminata gestione aziendale». Da questo volume di testimonianze, che raccoglie le voci dei più importanti cantautori della scuderia Ricordi, emerge chiaramente come anche Nanni, fedele alla tradizione dei suoi antenati, seguisse un principio che già nell'Ottocento aveva contribuito all'affermazione della casa editrice:

la scoperta di nuovi talenti e la loro promozione sullo sfondo di uno stretto sodalizio tra editore e autore. La chiave del successo risiede soprattutto nella contemporanea introduzione di una novità tecnica: la diffusione del disco singolo, sviluppato nel 1949 dalla RCA Victor, che invece di 33 giri al minuto ne fa 45, e che in Italia viene chiamato pertanto «45 giri».

Nanni, nato nel 1932, studia legge a Milano e parallelamente si dedica al pianoforte, dapprima seguendo un'inclinazione spontanea, poi con sempre maggior impegno; si perfeziona a tal punto da poter sostenere un esame presso il Conservatorio. Durante la sua attività presso la SIAE – Società italiana degli autori ed editori a Roma, frequenta abitualmente i teatri lirici e di prosa, dove fa la conoscenza di Luchino Visconti, Maria Callas ed altri artisti, sviluppando un futo particolare per il talento musicale e i suoi esponenti di rilievo. In seguito, insieme a Franco Colombo, dirige per alcuni anni la filiale Ricordi di New York. Qui, attraverso l'incontro con personalità artistiche molto diverse – tra cui Gian Carlo Menotti, Marilyn Monroe, Leonard Bernstein – riceve importanti impulsi che, dopo il suo rientro in Italia, si concretizzeranno nella fondazione della Dischi Ricordi. La scena newyorkese gli insegna soprattutto a riconsiderare criticamente la rigida separazione, ormai consolidata in Europa, di musica colta e musica leggera.

Nel 1957 viene prodotto alla Scala il primo disco Ricordi: si tratta dell'opera *Medea* di Cherubini, con Maria Callas nel ruolo di protagonista. Per l'occasione Nanni si fa inviare da New York l'equipaggiamento della leggendaria casa discografica Mercury e si occupa con grande perizia della registrazione e della produzione di un sontuoso triplo LP. Nasce così un'incisione che ancor oggi colpisce per la resa sonora e la finezza del prodotto editoriale, un triplo LP oggi divenuto da collezione⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹ Il disco è stato ristampato nel 2020 a cura dell'Archivio Storico Ricordi, con immagini e contributi dell'Archivio stesso. www.archivioricordi.com/medea.

Dopo il successo di *Medea*, che esce in occasione del centocinquantesimo anniversario della casa editrice, Nanni si concentra sulle possibilità di sviluppare proficuamente la produzione discografica. Il suo interesse si rivolge quindi alla musica leggera, che nella strategia aziendale, malgrado gli sforzi di Mariano Rapetti, era rimasta finora nell'ombra. Ispirato dai successi riscossi dalla chanson francese (Brassens, Brel) molto in voga al momento, e dall'ondata pop-rock di origine anglosassone, Nanni va in giro per Milano alla ricerca di talenti. In un locale del centro, il club Santa Tecla, fa la conoscenza di un chitarrista di nome Giorgio Gaberscik e lo incoraggia a comporre delle canzoni; con il nome di Giorgio Gamber ne fa poi il primo cantautore della Dischi Ricordi. L'obiettivo di Nanni è di rivoluzionare il gusto antiquato delle tradizionali canzonette del Festival di Sanremo, al di là degli stili nazionali o dei confini di genere: «La difficoltà era trovare della musica che durasse nel tempo e che fosse esportabile, essendo allo stesso tempo un bene di consumo come lo fu *La traviata*». Nel periodo seguente la Dischi Ricordi pubblica le canzoni di Gino Paoli, Luigi Tenco, Ornella Vanoni, Enzo Jannacci, Lucio Battisti e altri ancora. Nanni e sua moglie Marisa mantengono inoltre in vita la tradizione del "salotto Ricordi", invitando a casa artisti, musicisti e non, per delle serate conviviali in cui la musica è sempre protagonista.

I cantautori che gravitano intorno a Nanni Ricordi appartengono, in linea di massima, all'area politica di sinistra e la loro musica, sotto il profilo sociale e contenutistico, è complementare all'altro filone della produzione editoriale che ha inizio nel 1958. Casa Ricordi diventa, infatti, la patria editoriale degli esponenti di spicco delle avanguardie musicali e in primo luogo di quel teatro musicale che, dopo un orientamento inizialmente piuttosto conservatore, trova in Italia decisivi impulsi di rinnovamento: Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Chailly, Luciano Berio, Giacomo Manzoni, Franco Donatoni, Luca Lombardi, Sylvano Bussotti, Azio Corghi,

Giorgio Battistelli e Salvatore Sciarrino. Comincia la collaborazione con i festival nelle città di Milano, Torino, Bologna e con la Biennale di Musica di Venezia, con istituzioni di scambio culturale all'estero, come i corsi estivi di composizione di Darmstadt o il Festival di Donaueschingen. La natura internazionale di Casa Ricordi, che caratterizzava già il periodo ottocentesco, si riafferma ora con nuovi significati.

Di queste vicende artistiche e imprenditoriali l'Archivio Storico Ricordi conserva preziose tracce in diverse raccolte: *in primis* nella collezione epistolare e nei documenti amministrativi come i copialettere e i contratti, che testimoniano i rapporti, anche negoziali, dell'editore con compositori, cantanti, maestranze. Delle avventure discografiche si ritrova traccia anche nella raccolta fotografica, in fase di catalogazione, che restituisce un affresco dell'universo artistico che gravitava attorno all'editore milanese.

Digitalizzazione, Collezione digitale e prospettive future

Grazie a un imponente lavoro di digitalizzazione, la Collezione digitale presente sul sito www.archivioricordi.com si è arricchita nel 2018 della raccolta di corrispondenza aziendale, un totale di 31.000 lettere originali che raccontano la storia di una delle più grandi case editrici musicali del XIX secolo. La preziosa testimonianza delle relazioni professionali, commerciali e spesso anche personali che i Ricordi tessavano in tutto il mondo con autori, compositori, artisti, impresari, politici e giornalisti, rivela come venivano prese le decisioni fornendo spunti di enorme portata sul modo di lavorare e di pensare dell'industria culturale dell'epoca.

La piattaforma digitale potrà inoltre accogliere gradualmente, a seconda delle consultazioni e delle richieste degli utenti, le quasi 600.000 lettere inviate da Ricordi contenute nei copialettere aziendali (antesignani delle fotocopie). L'ambiente è pensato come uno

spazio collaborativo, aperto alla partecipazione di archivi e istituti culturali complementari, nonché ai contributi degli appassionati di musica per completare le trascrizioni dei documenti.

La corrispondenza commerciale della società Ricordi dal 1888 al 1962 include migliaia di pagine di inventari, documenti amministrativi e contabili, cataloghi, verbali dei Consigli d'amministrazione, navigabile attraverso la serie quasi integrale di Rubriche dei Copialettere che, già digitalizzate e ricercabili, consentono il reperimento delle principali notizie relative alla corrispondenza tra il 1888 e il 1962.

L'Archivio è inoltre al lavoro nella ricostruzione online del catalogo editoriale di Casa Ricordi, una risorsa che già accoglie i record editoriali dal 1808 al 1870, e che progressivamente andrà a descrivere la ricchissima e diversificata produzione musicale dell'editore milanese per permetterne la consultazione e favorire così lo studio delle vicende dell'editore in oltre due secoli di attività.

L'Association Valdôtaine Archives Sonores – AVAS

ALBINO IMPÉRIAL

L'Association valdôtaine archives sonores – AVAS ha come scopo di raccogliere, classificare e conservare tutto ciò che costituisce la memoria della Valle d'Aosta. In primo luogo le testimonianze orali, ma anche fotografie, film e video, nonché oggetti, documenti e materiale vario. Quanto raccolto viene poi “restituito” alla comunità attraverso pubblicazioni, esposizioni e iniziative varie, tra le quali laboratori didattici, dedicati soprattutto alle scuole di ogni ordine e grado.

Dapprima, gli aderenti all'associazione, un gruppo di persone sensibili che hanno dato avvio all'iniziativa sotto l'impulso del *Centre d'Étude Francoprovençales «René Willien»* di Saint-Nicolas nel 1980, hanno avviato l'attività sulla base di un impegno del tutto volontaristico. Poi, il sostegno e la collaborazione dell'Assessorato regionale alla pubblica istruzione e beni culturali, hanno permesso di rendere fruibile la gran parte del patrimonio dell'Associazione. L'attività non si limita dunque alla semplice raccolta e conservazione, ma comprende anche la riproduzione, la trascrizione e la catalogazione del materiale, operazioni messe in atto, sino a una quindicina d'anni fa, grazie al supporto del *Bureau Régional pour l'Ethnologie et la Linguistique* – BREL dell'Assessorato dell'istruzione e cultura della Regione Autonoma della Valle d'Aosta.

Una buona parte del materiale raccolto dall'AVAS è dunque digitalizzato e i dati informatizzati sono inseriti anche in una fonoteca, che, insieme ad una fototeca e una videoteca costituiscono gli Archivi etnografici della Regione e sono a disposizione di chi ne fa

richiesta, ricercatori o semplici cittadini, presso gli uffici del BREL, mentre nella sede dell'AVAS – che è la Maison de Mosse situata nel villaggio di Runaz nel comune di Avise e dal 1995 concessa in comodato d'uso dalla Regione – sono conservati gli oggetti, i documenti cartacei e il materiale sonoro in formato analogico. Tale struttura, pur essendo considerata la Casa della memoria della comunità valdostana, non è tuttavia presidiata e l'accesso è dunque consentito solo su prenotazione.

Nei primi anni di attività, a partire dal 1984, grazie sempre all'aiuto dell'Assessorato regionale della pubblica istruzione, l'AVAS ha potuto anche lanciare delle iniziative, come concorsi e inchieste tematiche, che hanno permesso di arricchire i diversi fondi e di promuovere eventi culturali importanti.

L'attività dell'Associazione, basata essenzialmente sul volontariato, beneficia di un contributo annuale assicurato dalla legge regionale n. 79 del 1981 che sostiene le associazioni culturali valdostane e può contare anche su una specifica convenzione con la Regione (per la verità da tempo in attesa di rinnovo) che regola i rapporti con l'Ente riguardo non solo alla conservazione e alla gestione dei materiali affidati, ma anche all'eventuale personale implicato e all'organizzazione di eventi culturali, manifestazioni o iniziative editoriali speciali. Per quanto riguarda questi aspetti, il referente dell'AVAS è il già citato *Bureau régional pour l'ethnologie et la linguistique*.

I paragrafi seguenti hanno lo scopo di esemplificare quarant'anni di attività.

La fonoteca

Fu nel gennaio 1981 che la prima cassetta arrivò al piccolo ufficio sito al numero 8 di piazza Chanoux ad Aosta, messo a disposizione della nascente AVAS da parte del *Comité des Traditions Valdôtaines*. Il testimone era Urbain Bletton di Morgex, classe 1892 e

l'intervistatore Raymond Vautherin, divenuto in seguito presidente dell'Associazione dal 1990 al 1998. I temi dell'inchiesta erano la tela e la canapa a Morgex: Urbain Bletton era l'ultimo depositario nella conoscenza di questa tecnica.

Per quanto riguarda il patrimonio sonoro, esso è stimato in circa 5.000 ore di registrazioni, la gran parte in francoprovenzale, con una percentuale stimata del 5% in francese e non più dell'1% in italiano.

Gli ambiti degli eventi sonori documentati sono essenzialmente relativi alla cultura materiale e popolare, alla storia e alle tradizioni locali, all'etnomusicologia e alle testimonianze di vita, all'emigrazione. Abbracciano periodi storici che vanno dai primi anni del Novecento ai giorni nostri, passando per la Grande Guerra, il fascismo, la Seconda Guerra mondiale, la Resistenza e il dopoguerra; affrontano tematiche riguardanti la scuola, l'emigrazione, gli antichi mestieri, l'artigianato, il canto popolare, i "savoir faire" ecc. Da segnalare che la grande varietà di parlate francoprovenzali contenuta nelle registrazioni ne fanno un *corpus* vieppiù rappresentativo della comunità valdostana nel suo insieme.

Un aspetto fondamentale di utilizzo di questo materiale è rappresentato dalle trasmissioni radiofoniche che sin dal 1983 vengono preparate dall'AVAS e prodotte dalla Sede regionale per la Valle d'Aosta della RAI. Una prima serie dal titolo *Le microphone dans le passé*, a cura di Carlo A. Rossi, in onda dal 1983 al 2009, è composta da 224 trasmissioni di mezz'ora circa, mentre la serie *La Fisella*, a cura di Livio Munier, avviata nel 2012 e tutt'ora in corso, conta a tutt'oggi oltre 90 trasmissioni di un'ora ciascuna.

Fondi fotografici

L'AVAS può contare su un patrimonio fotografico di circa 20.000 fototipi, raccolti in 17 Fondi acquisiti nel corso della sua attività, oppure avuti in dono. È composto da lastre originali, ne-

gativi e stampe. Le foto provenienti dagli album di famiglia hanno alimentato sin dagli inizi il fondo generale, mentre la successiva acquisizione di fondi speciali – per importanza numerica o per la fama dell'autore – hanno dato luogo a una catalogazione distinta. Alcuni di questi fondi sono stati affidati all'Amministrazione regionale per la catalogazione, la duplicazione e la conservazione, ma l'AVAS ne mantiene la proprietà.

Film e video

L'AVAS decise di cimentarsi nel settore audiovisivo nel 1987, inizialmente in collaborazione e in accordo con il BREL e in seguito con i suoi soli mezzi, sempre con l'intento di documentare testimonianze, avvenimenti, situazioni di interesse etnografico.

Il primo tentativo risale al 4 dicembre (Santa Barbara) 1987 ad Arpailles (Aosta), in occasione della festa patronale. Fino ad allora le produzioni dell'AVAS erano costituite da una semplice proiezione di diapositive, accompagnata da un documentario sonoro registrato su cassetta.

Sono pochi i fondi filmati acquisiti, in compenso è abbastanza consistente la documentazione audiovisiva realizzata (e spesso non montata). Una ventina le produzioni realizzate, delle quali molte sono state inserite nella trasmissione TV *Témouèn*, una serie di 14 puntate di un'ora circa, prodotta dalla Sede regionale RAI per la Valle d'Aosta e diffusa da RAIVdA nel corso del 2010.

Pubblicazioni

L'attività di restituzione del materiale raccolto ha prodotto, finora, 64 pubblicazioni e articoli, molti dei quali accompagnati da vari supporti multimediali, quali cassette VHS, CD, CD-ROM, DVD.

Se agli inizi ci limitavamo a pubblicare un libro-catalogo inerente una mostra realizzata, ci siamo presto resi conto che doveva-

mo anche scrivere delle monografie riguardanti inchieste e ricerche specifiche, ad esempio su un manoscritto ritrovato a Valgrisenche oppure un fondo fotografico, sulle conoscenze di un raccontatore come Tobie Deval oppure sulla tradizione della *badoche* a La Salle. Molti altri soggetti si sono poi aggiunti, per esempio la raccolta *Contes du Val d'Aoste* nel 1992, la trilogia delle opere di Germaine Lugon, il libro sul raccontatore di Cogne, Lucien Ruffier, l'autobiografia di Georges Valbon, il bel volume su *Solidarité et subsidiarité en Vallée d'Aoste* e, più recentemente, la riedizione del *Chansonnier* del Coro di S. Orso con la registrazione dei 73 brani in esso contenuti o il volume *Sen alà soutta... Jeunes Valdôtains à la Granta Guéra* con testimonianze sonore, lettere, diari, fotografie relativi alla Grande Guerra.

Negli ultimi due anni hanno visto la luce: *La Vallée d'Aoste en Amérique*, una testimonianza sull'emigrazione valdostana negli Stati Uniti dall'inizio del '900 fino agli anni '50 del XX secolo; *La monachella e le altre*, un libro+CD che confronta 25 canti della Valle d'Aosta (1977-2019) tratti dagli archivi AVAS con altrettanti canti coevi registrati nelle province di Alessandria, Pavia e Piacenza. Nel 2020 è stato pubblicato il catalogo *Sguardi nel passato-Regars dans le passé*, fotografie (1930-1960) di Jean Cugnod di Antagnod (Val d'Ayas). È in corso di stampa il libro sulle erbe medicinali *La soeur aux bonnes herbes - Soeur Martine soignait les corps et consolait les esprits*, in collaborazione con il Centre d'Études Les Anciens Remèdes di Jovençan.

Esposizioni

Condividere con i collaboratori, i testimoni e la comunità, il risultato delle ricerche e delle indagini realizzate è stato, sin dall'inizio della sua attività, un passaggio fondamentale dell'attività dell'AVAS.

L'iniziativa più immediatamente realizzabile è sempre stata un'esposizione di fotografie, oggetti e materiale vario. Ne sono sta-

te sinora realizzate in totale 23 a cominciare dalla prima, nel 1981, su *Les ramoneurs de la Vallée d'Aoste*, sino alla più recente, nel 2018, su un album fotografico della Premiata Conceria Balla di Aosta, passando per la scuola d'altri tempi, l'emigrazione, il carnevale, le processioni e altri argomenti, senza dimenticare «Au fil des ondes», la storia delle telecomunicazioni in Valle d'Aosta, divenuta permanente e da dieci anni installata nella Maison de Mosse di Runaz di Aise. Un percorso epistemologico e didattico che prende spunto dall'invenzione del telefono per opera di Innocenzo Manzetti di Aosta, per raccontare al visitatore l'avventura delle telecomunicazioni umane, riprese da un libro-catalogo che accompagna l'esposizione.

Da ricordare ai giorni nostri (2019-2020) la mostra *Regards dans le passé/Sguardi nel passato*, realizzata ad Antagnod dedicata a Jean Cugnod e le sue 1500 fotografie che documentano uno spaccato della società della Valle di Ayas tra il 1930 e il 1950⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Per aggiornamenti e dettagli, si consiglia di esplorare il sito www.avasvallee-daoste.it.

Il patrimonio sonoro della Fondazione Museo storico del Trentino

MICHELE TOSS

A partire dagli anni Novanta la Fondazione Museo storico del Trentino (prima Museo storico in Trento⁵⁶¹) si è posta l'obiettivo di fissare su nastro e su supporto video la memoria e i racconti dei principali avvenimenti che hanno caratterizzato il Novecento trentino. Sono circa un centinaio i progetti di ricerca che hanno utilizzato le fonti orali o che si sono fatti promotori della loro raccolta. L'archivio ad oggi è costituito da più di 1.600 interviste, la maggior parte delle quali già digitalizzate (circa il 90%), per un ammontare di oltre 1.000 ore di registrazione. Un settore di studio in continua crescita che si è sviluppato in relazione anche al consolidamento presso il Museo dell'Archivio della scrittura popolare⁵⁶².

La raccolta di fonti orali è legata prevalentemente allo sviluppo di singoli progetti di ricerca che afferiscono direttamente ai principali ambiti tematici della Fondazione Museo storico e vengono promossi dal personale interno o da collaboratori e collaboratrici esterni alla realtà.

⁵⁶¹ Nato nel 1923 con il nome di Museo trentino del Risorgimento, nel 1945 assume la denominazione di Museo del Risorgimento e della lotta per la libertà, a questo momento risale l'adesione, che prosegue ancora oggi, alla Rete nazionale degli istituti per la storia della Resistenza. Successivamente, nel 1995, diventa Museo storico in Trento e, dal novembre 2007, Fondazione Museo storico del Trentino.

⁵⁶² L'Archivio, costituitosi durante gli anni Ottanta, è un luogo dove si conservano e si studiano le scritture autobiografiche appartenenti ai ceti medio bassi. Diari, memorie, canzonieri, epistolari, libri di famiglia consentono di ricostruire gli eventi storici utilizzando una prospettiva "dal basso" e mettendo in luce la soggettività e il vissuto di uomini e donne comuni.

La partecipazione dei trentini durante la seconda guerra mondiale e la Resistenza costituiscono i nuclei tematici inizialmente privilegiati nella raccolta delle fonti orali. I testimoni raccontano le proprie esperienze sui differenti fronti di battaglia, descrivono le sofferenze e i drammi vissuti in guerra e si soffermano sul difficile ritorno a casa. Si scoprono storie molte volte avventurose, altre invece meno, ma pur sempre ricche di episodi, di dettagli, di informazioni utili. Un insieme di voci che si distanzia dalla retorica ufficiale, con le sue semplificazioni e omologazioni, e riesce a mettere in scena una pluralità di punti di vista, di racconti individuali, sempre diversi tra loro per portare alla luce la dimensione umana di quell'esperienza.

Una parte di quelle interviste si occupa anche del Trentino durante il secondo conflitto mondiale, ed in particolare della complessa situazione che si creò dopo l'8 settembre 1943, quando la regione venne annessa all'Alpenvorland e posta sotto il controllo militare tedesco. Gli intervistati raccontano della vita quotidiana dei civili rimasti a casa, dei bombardamenti, dell'arruolamento nel Corpo di sicurezza trentino, impiegato non solo per mantenere l'ordine pubblico ma anche per contrastare la lotta partigiana.

Strettamente collegato al tema della guerra, vi è quello della Resistenza. La raccolta delle numerose testimonianze ha l'obiettivo di analizzare le attività delle formazioni partigiane che operavano sul territorio e di ricostruire le stragi nazi-fasciste in Trentino, come quelle dei paesi di Ziano, Stramentizzo e Molina di Fiemme. Non si tratta solo di porre attenzione sui ricordi dei fatti accaduti, ma anche sulle interpretazioni e sulle opinioni di coloro i quali vissero quegli avvenimenti per riflettere sulla nascita di una memoria conflittuale e divisa, che rimane argomento di dibattito pubblico per tutto il secondo Novecento fino ai giorni nostri.

Dai temi legati alla Resistenza e all'esperienza di guerra, il ventaglio di argomenti si è ampliato molto – sia a livello tematico che

cronologico – in conseguenza anche all’evoluzione degli interessi di studio della Fondazione Museo storico del Trentino. Numerosi sono i progetti di ricerca che, facendo ricorso anche alla documentazione archivistica e fotografica, si concentrano sull’emigrazione trentina in Europa (principalmente in Svizzera, Belgio, Francia, Inghilterra) e nelle Americhe (Stati Uniti, Cile, Brasile, Canada). Durante le interviste si ricostruiscono centinaia di profili biografici e si affrontano una grande varietà di argomenti: le motivazioni che spinsero i trentini ad emigrare, temporaneamente o in maniera definitiva; gli aspetti che contribuirono alla scelta del paese di destinazione (come le reti amicali e familiari); le difficoltà del viaggio; le differenti esperienze lavorative svolte nei paesi d’arrivo; la vita quotidiana e l’integrazione con le popolazioni locali. Sono racconti ognuno differente dall’altro. Storie di successi e di fallimenti: alcuni sono rientrati poco dopo, delusi dall’esperienza migratoria; altri invece hanno iniziato un nuovo percorso di vita all’estero, portando con sé le proprie tradizioni, usi, costumi e, naturalmente, anche la propria lingua, dando vita a continui processi di contaminazione culturale. In queste testimonianze, effettuate molte volte ai discendenti dei primi migranti, si descrivono inoltre le numerose attività ricreative messe in atto per mantenere vivo il ricordo del paese d’origine, come ad esempio la nascita dei circoli trentini nel mondo.

Le interviste che trattano il tema delle trasformazioni del paesaggio, dagli ambienti agrari e montani a quelli delle città e delle vallate, costituiscono un altro nucleo tematico particolarmente rappresentativo all’interno dell’archivio. Documenti orali che raccontano la storia del territorio tra Otto e Novecento e come esso sia cambiato in seguito agli interventi dell’uomo e delle comunità che lo hanno abitato. Le opere idrauliche (come le dighe e le centrali idroelettriche), le miniere (in particolare quelle di porfido e di barite), il turismo, i trasporti, le coltivazioni, l’industrializzazione,

le attività di difesa del suolo modificano sensibilmente e, in molti casi, in maniera radicale i corsi d'acqua, i prati, le valli, le montagne. Il paesaggio diventa quindi un "documento" da narrare, da interpretare e da conoscere a partire proprio dai racconti di chi ha vissuto quei luoghi in continua trasformazione. Il rapporto tra uomo e territorio viene letto anche attraverso gli eventi che hanno drammaticamente segnato la memoria dei trentini, come le frane a Zambana tra il 1955 e il 1956, l'alluvione del 1966 e la tragedia di Stava del 1985. Queste narrazioni costituiscono un patrimonio culturale e di memorie fondamentale anche per pianificare future strategie di intervento e di sviluppo nella gestione del territorio.

I cambiamenti del microcosmo delle piccole comunità rurali trentine lungo il Novecento vengono analizzati attraverso la registrazione delle voci e dei volti di centinaia di testimoni. Artigiani, casalinghe, contadini e contadine si raccontano di fronte alla telecamera e riportano alla luce tradizioni e pratiche ormai scomparse. La prospettiva è sempre soggettiva e personale; sono storie che costituiscono una fonte indispensabile per ricostruire dall'interno le trasformazioni in atto. Gli intervistati offrono in dono i loro pensieri, le loro emozioni, il loro vissuto e il loro punto di vista sui principali avvenimenti del secolo scorso: la prima guerra mondiale, il fascismo, il secondo conflitto mondiale, la ricostruzione, nonché l'arrivo della modernità, delle trasformazioni economiche, l'abbandono della terra e l'emigrazione degli anni Cinquanta e Sessanta. Apparentemente possono sembrare storie povere e semplici, ma in realtà racchiudono preziose informazioni non solo per presentare un Novecento raccontato in prima persona, ma anche per conoscere tutti quegli aspetti che difficilmente lasciano una traccia negli archivi tradizionali, come ad esempio i temi legati all'infanzia, all'alimentazione, allo sport e al tempo libero, al vissuto in montagna, ai vecchi mestieri.

Il tema del rapporto tra l'ambiente e l'uomo è declinato anche a livello sanitario per sondare più in profondità importanti argomen-

ti come la salute, i manicomi, le strutture socio-assistenziali. Non solo i mutamenti del paesaggio agricolo e montano o le memorie delle comunità, anche la storia della città di Trento, intesa come luogo fisico e come spazio sociale e culturale, si è arricchita grazie all'uso delle testimonianze orali. I racconti contribuiscono a gettare una luce sulle trasformazioni urbanistiche, sui luoghi di ritrovo, sui differenti quartieri cittadini e sulla vita quotidiana delle donne che vivevano nel capoluogo trentino tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

I progetti di ricerca che hanno utilizzato le fonti orali si sono occupati anche del tema del lavoro, delle "culture del lavoro", nelle sue varie declinazioni e trasformazioni lungo il Novecento: l'artigianato, i vecchi mestieri ormai scomparsi, le imprese a conduzione familiare, le professioni, la fabbrica. L'approccio in chiave di storia orale ha inoltre saputo innovare gli studi legati alla storia economica, dell'impresa e della cooperazione in Trentino, analizzata anche attraverso una prospettiva di genere. Presidenti, soci e socie, lavoratori e lavoratrici hanno raccontato la loro esperienza vissuta all'interno di organizzazioni imprenditoriali nate sul territorio e fondante non sul profitto ma sulla solidarietà. Ne emerge un importante spaccato del Trentino che non riguarda solo la sua storia economica ma tocca, nel profondo, anche l'identità sociale e culturale di questa regione.

Un altro ambito è legato alla storia dei movimenti: quelli di persone – ad esempio la campagna di interviste realizzata agli esuli istriani, giuliani e dalmati arrivati in Trentino – e quelli di tipo politico – come la raccolta di percorsi biografici femminili in occasione del sessantesimo anniversario del voto alle donne. La formazione del Centro di documentazione «Mauro Rostagno» che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, si è posto l'obiettivo di raccogliere documenti archivistici, fotografici, bibliografici sui movimenti politici e sociali degli anni Sessanta e Settanta, ha costituito uno stimolo ulteriore per la produzione di fonti orali su questi

temi. A questo proposito sono da sottolineare le 85 interviste che ricostruiscono i primi dieci anni di vita dell'Istituto superiore di scienze sociali di Trento (ora Dipartimento di sociologia e ricerca sociale) nato nel 1962. Professori, politici, intellettuali, ex-studenti che al tempo erano leaders del movimento studentesco ripercorrono – ognuno con punti di vista differenti – la storia dell'università e quel fermento culturale e politico che animò il capoluogo trentino durante il 1968.

Le tematiche trattate nelle interviste privilegiano un taglio di tipo locale e territoriale, mettendone in risalto non solo la dimensione fisica e comunitaria ma anche quella politico-amministrativa. Un ulteriore esempio di questo approccio sono le interviste che ricostruiscono l'accordo De Gasperi-Gruber siglato a Parigi il 5 settembre 1946, una delle prime tappe verso la nascita dello statuto di autonomia del Trentino-Alto Adige/Südtirol. Per valorizzare la ricchezza e la specificità del territorio sono state attivate in questi ultimi anni numerose collaborazioni, incentrate anche nella raccolta di testimonianze orali, con le differenti comunità trentine e con le istituzioni culturali presenti in loco, come ad esempio le amministrazioni comunali, gli ecomusei, le associazioni, le cooperative.

L'incremento nella raccolta delle fonti orali non è legato esclusivamente alla realizzazione di nuove campagne di intervista. Il Museo storico ha acquisito nel tempo fondi archivistici contenenti materiale audiovisivo di grande importanza. Si tratta di un patrimonio che ammonta a 4.543 audio cassette, 1.818 nastri audio, 1.695 video cassette (la maggior parte di questo materiale non è stato ancora digitalizzato). Al centro di documentazione «Mauro Rostagno» sono conservate circa 360 audio cassette, con numerose interviste ai principali personaggi della stagione storica degli anni Sessanta e Settanta. Altro materiale di rilievo è depositato presso il fondo Efrem Trettel, padre francescano e fondatore a San Francisco nel 1964 dell'Apostolato Radio Cristina e conduttore

televisivo. Si tratta dell'archivio dell'emittente, composto da circa 3.700 audiocassette, 1.600 nastri audio e 1.600 video cassette che offrono uno sguardo privilegiato sui temi dell'emigrazione, della lingua, della storia popolare, dell'associazionismo e della storia della Chiesa. Anche la stessa Fondazione Museo storico del Trentino ha documentato la propria storia istituzionale attraverso la registrazione di circa 430 audio cassette, in cui sono fissati su nastro convegni, incontri, riunioni di lavoro e laboratori didattici.

Questo ricco patrimonio di fonti orali è stato utilizzato non solo nella produzione scientifica di tipo tradizionale (come ad esempio le pubblicazioni a carattere storico) ma anche nei percorsi espositivi, all'interno di laboratori didattici, nella realizzazione di video clip, di documentari, di serie tv e programmi trasmessi, in particolare, sul canale televisivo *History Lab* della Fondazione Museo storico del Trentino. Negli ultimi anni, inoltre, si è avviato un progetto che prevede la catalogazione delle interviste e la loro messa a disposizione del pubblico all'interno del portale dell'*Archivio online del Novecento trentino*⁵⁶³. Tramite un'apposita maschera di ricerca, l'utente può consultare le schede descrittive che periodicamente vengono caricate all'interno del database.

⁵⁶³ <http://900trentino.museostorico.it/Le-interviste-dalla-Cineteca-della-FMST>

La formazione degli archivi audiovisivi della Soprintendenza archivistica per la Toscana

GIOVANNI CONTINI

La mia attività di archivista/storico orale è iniziata poco dopo il mio arrivo alla Soprintendenza archivistica per la Toscana nel 1984.

Nel 1984 il Ministero era stato costituito da pochi anni e viveva una stagione euforica. Le mie competenze di storico e di raccogliitore di fonti orali, formatesi a Cambridge in Inghilterra vennero presto richieste dal Comune di Santa Croce sull'Arno, che in quegli anni stava progettando un museo della zona del cuoio. Le concerie di Santa Croce erano molto piccole, poco più che familiari. Non avevano archivi, mentre li avevano le grandi imprese che proprio dalle piccole e piccolissime concerie erano state soppiantate. La scelta di destinare un archivista al ruolo di raccogliitore di interviste era abbastanza eccentrica e credo che proprio la singolare penuria di archivi cartacei presso le concerie di Santa Croce contribuì a quella decisione.

Le interviste evidenziarono l'estrema precarietà delle condizioni di lavoro dei conciatori, che operavano immersi nell'acqua putrida dove le pelli erano conciate dai tannini vegetali. Anche le condizioni di vita delle loro mogli e dei figli erano difficili perché i conciatori eccedevano nel consumo di vino e potevano comportarsi in modo violento. All'inizio del Novecento gravi malattie come il tracoma erano ancora endemiche e le abitazioni consistevano in due piccole stanze sovrapposte. La finestrella della stanza superiore, camera da letto per tutta la famiglia, dava su uno stretto vicolo murato alle estremità, il "cacancio", dove le famiglie di entrambi i

lati riversavano gli escrementi, che i contadini della zona raccoglievano di tanto in tanto.

Un altro aspetto che emerse con tutta evidenza, connesso a quanto già detto, fu la forza nell'area del Partito comunista clandestino, durante il fascismo. Intervistammo in audio alcuni anziani militanti e tornammo a intervistarli a Empoli dieci anni più tardi, in audiovisivo.

Il tema sul quale le informazioni furono più interessanti fu quello delle modalità di nascita delle piccole concerie aperte nel dopoguerra: il distretto industriale di S. Croce fu costruito da operai licenziati dalle grandi imprese e divenuti imprenditori. Distretto che rispondeva bene a un mercato in espansione perché le imprese si associavano tra loro. Anche durante la crisi le piccole fabbriche non dovevano licenziare: bastava ridurre volume produttivo, profitti e consumi familiari.

Ci trovammo poi di fronte a un fenomeno non previsto: una memoria collettiva che spiegava il successo solo come risultato della fiducia tra conciatori, mentre da altre fonti scoprivamo che esso era dipeso da un mercato in continua crescita e dalla forma delle imprese, piccole e reattive.

La memoria condivisa che metteva a fuoco solo i rapporti interni alla comunità ci permise di capire non solo cosa fosse accaduto nell'economia del paese, ma anche chi fossero e fossero stati i suoi abitanti, che per scarsa alfabetizzazione non comprendevano il ruolo del mercato nel successo economico e neppure quello assicurato dalla particolare struttura del distretto di piccole imprese, nato spontaneamente e non per una scelta intenzionale.

La successiva esperienza partì dalla richiesta del Comune minerario di Abbadia San Salvatore, sull'Amiata, nel quadro di un costituendo museo della miniera. L'estrazione di cinabro era terminata anni prima e con essa il lavoro; la popolazione più giovane non aveva introiti e le famiglie vivevano con le pensioni degli anziani.

La miniera era oggetto di una cocente nostalgia dalla quale nasceva la proposta del museo.

Le interviste, registrate in audio, permisero la ricostruzione della vita sociale sia degli anni precedenti all'apertura della miniera, quando il paese era agricolo/pastorale, che della fase mineraria matura.

Anche ad Abbadia la condizione delle donne era dura, forse più che a Santa Croce. La memoria della politica era centrale, il PCI dominò per decenni; chi rompeva il fronte dello sciopero, divenuto un paria agli occhi dei suoi compagni, uscito dalla miniera tornava verso casa rigorosamente solo. Quasi per una forma di vergogna la memoria era reticente sui "fatti del 1948" dopo l'attentato a Togliatti, quando il paese insorse e ci furono tre morti, molti feriti, l'occupazione militare del paese e un processo che portò alla condanna di decine di abitanti.

Il lavoro in miniera è difficile da capire per i non minatori. Un contadino mentre vanga è visibile, sono comuni foto e filmati relativi all'aratura con trazione animale. Anche il lavoro dell'operaio industriale è più conosciuto di quello del minatore, che si svolge rigorosamente nel sottosuolo, fuori dalla vista di chi in miniera non entra.

Tracce del lavoro contadino rimangono nel paesaggio dopo la fine della mezzadria: muri a secco semi crollati; case e altri edifici rurali. Anche quello del minatore è un mestiere sparito, ma non ha lasciato tracce evidenti, leggibili nel paesaggio. Restano le torri metalliche sopra i pozzi, le montagne di minerale di scarto. Residui che non dicono nulla del lavoro vero e proprio nelle gallerie di coltivazione, all'"avanzamento".

Alcuni dei testimoni più anziani ricordano di quando si lavorava senza martello pneumatico e si scavava l'alloggiamento per le mine puntando il paletto a punta piatta contro il fronte di coltivazione mentre l'aiutante lo batteva con la mazza.

Più numerosi quelli che ricordano il martello pneumatico perforatore, la cui verrina trapanava il minerale formando l'alloggiamento per le cariche esplosive. Nella fase ancora successiva l'attrezzo diventò più potente e pesante ma meno faticoso perché dotato di servosostegno.

Un forte vincolo legava i minatori ai "loro" manovali, che aiutavano lo "smassamento" del minerale dopo le "volate", l'esplosione delle mine innescate dal minatore. La miniera di cinabro era dispersa, molte vene distanti le une dalle altre correvano per centinaia di metri e bisognava seguirle. L'unità di lavoro era minima: il minatore e il manovale, la "coppia", che non interrompeva la relazione dopo il lavoro; i due coltivavano insieme la "dotta" (la vigna) e anche le famiglie si frequentavano nel tempo libero.

Sempre a causa della configurazione dispersa della miniera i minatori di Abbadia possedevano una solida professionalità. Innescavano le mine e armavano da soli le gallerie di coltivazione man mano che, di esplosione in esplosione, esse si allontanavano sempre più dalle gallerie di transito approfondendosi nella montagna. L'esplosione "rintronava", cioè rendeva friabile e pericolosissimo il fronte di coltivazione, che da un momento all'altro poteva crollare sul minatore schiacciandolo sotto tonnellate di minerale. Era quindi fondamentale che si sapesse "sgaggiarlo", facendo cadere a terra per primo il lato più disgregato.

Questa professionalità, misconosciuta dal punto di vista salariale, era molto apprezzata da capiservizio e tecnici minerari. Infatti i minatori, possessori di un'enorme competenza empirica, erano in grado di suggerire ai tecnici quale potesse essere la direzione delle vene di cinabro, permettendo consistenti risparmi nella trivellazione esplorativa.

Anche nel terzo Comune, Scarperia, lavorammo soprattutto in audio, ma in questo caso le registrazioni video furono più numerose.

A Scarperia era fiorito un artigianato dei “ferri taglienti” a partire dall’inizio del Trecento. Nel corso dei secoli la tipologia degli oggetti fabbricati variò e a partire dal Settecento si produssero coltelli a serramanico, per i contadini.

Dopo l’Unità la caduta dei dazi permise ai coltellinai di competere con successo con gli artigiani di altre regioni con imitazioni dei coltelli napoletani, romani, siciliani, abruzzesi, sardi. Nonostante l’arretratezza tecnica (fino agli anni Sessanta del Novecento si lavorava con forgia, incudine e martello) i coltellinai erano veloci e i loro prezzi concorrenziali.

Le cose cambiarono col Novecento. Gli altri coltellinai italiani innovarono l’attrezzatura tecnica e potevano stampare decine di lame con un sol colpo: a Scarperia, per scelta dei padri/padroni restii ad innovare, si doveva forgiarle una per una. Così i più alti salari delle fabbriche metalmeccaniche fiorentine attrassero i giovani artigiani, abilissimi lavoratori provetti e felici di fuggire dalle botteghe familiari, tradizionali e poco remunerative. Come colpo finale furono promulgate leggi che limitavano, per motivi di ordine pubblico, la lunghezza dei coltelli.

Come a Santa Croce, ma con segno rovesciato, anche a Scarperia trovammo una memoria collettiva legata alla storia locale. Qui la memoria attribuiva interamente la crisi ad una mancanza di fiducia. Secondo questa memoria/interpretazione i coltellinai non sarebbero mai stati capaci di fidarsi gli uni degli altri; avrebbero copiato gli indirizzi dei loro concorrenti quando questi alla posta inviavano i pacchi di coltelli, per poi proporre gli stessi pezzi a prezzi inferiori. Per tre volte avrebbero fondato una cooperativa di lavoro e commercializzazione, ma avrebbero sempre corrotto i dirigenti della cooperativa facendosi dare gli indirizzi dei clienti. E i dirigenti sarebbero immancabilmente fuggiti con la cassa.

Nessuna delle cause “esterne” della crisi, sopra ricordate, è incorporata in questa memoria stigmatizzante, anche qui tutto si

spiega solo localmente. Tuttavia, come a Santa Croce, questa “falsa” memoria è utile ad illuminare la vera natura dei coltellinai, bravissimi nel loro mestiere ma incapaci di riconoscere i vincoli esterni che influenzavano potentemente il loro destino.

A partire dal progetto successivo, commissionato dal Comune di Carmignano, le interviste vennero tutte registrate in video. Con l’acquisto di una telecamera Hi8 da parte della Soprintendenza iniziai a intervistare e riprendere nello stesso tempo.

I testimoni erano legati al mondo agricolo: mezzadri, fattori, proprietari, mediatori, artigiani di campagna. Anche qui emersero dati inaspettati. Tra questi la notevole ignoranza da parte di ciascuna famiglia mezzadrile della vita e delle condizioni delle altre famiglie contadine, anche nelle piccole fattorie. Come se l’attenzione dei mezzadri si focalizzasse da un lato sulla propria famiglia, estesa e fortemente gerarchizzata; dall’altro sulla fattoria, altrettanto gerarchizzata.

Un’altra informazione imprevista riguardò il rapporto tra sacerdoti e mezzadri. Nonostante questi ultimi fossero divenuti in gran parte comunisti e vi fosse la scomunica per chi votava PCI i sacerdoti consideravano comunisti solo i militanti di partito. La scomunica non riguardava quasi nessuno, nel loro gregge, quindi. I mezzadri d’altro canto sembrano aver conservato per anni un forte rapporto con la chiesa cattolica e i suoi riti anche durante gli anni dello stalinismo. Anche simboli importanti della mobilitazione mezzadrile talvolta vengono interpretati in modo curioso: la “bandiera della pace”, issata in occasione della battitura del grano e che spesso scatenava la reazione delle forze dell’ordine (stava a significare lotta per la pace ma anche per la modifica dei patti agrari) poteva diventare il segno della volontà di far pace col padrone.

Le interviste contengono anche molti elementi già noti: l’accusa di avidità e furto ai fattori e la convinzione che il padrone fosse invece buono ma male informato; una ricchissima cultura materia-

le e una sofisticata interpretazione di elementi colturali, botanici, micro-geografici e climatici; la credenza in improbabili cause di malattie e in altrettanto improbabili rimedi.

Un altro importante filone di ricerca/produzione di archivi audiovisivi ha riguardato le stragi nazifasciste del 1944 in Toscana. Una sensibilità nuova per questi tragici aspetti della guerra civile italiana e la preoccupazione che un'intera generazione di testimoni sparisse senza lasciare memoria spinse comuni e province a chiederci di documentare l'accaduto, per organizzare convegni e pubblicazioni.

In vista del Convegno internazionale sulle stragi naziste in Toscana, «In Memory», che si svolse nel 1994, iniziammo a studiare il massacro di Civitella in Val di Chiana (Arezzo), dove il 29 giugno 1944 erano stati uccisi oltre duecento civili.

Di nuovo emerse un dato imprevisto. Una memoria locale che attribuiva la responsabilità principale del massacro ai partigiani, e solo in via subordinata ai reali uccisori, i tedeschi; che erano visti non come esseri umani che potessero essere considerati colpevoli ma come forze della natura, simili a un temporale, un terremoto, una fiera feroce. Responsabile era chi aveva scatenato la forza distruttiva della Wehrmacht, non gli assassini.

Un confronto tra memoria collettiva e documenti coevi mostrò che la strage non poteva essere una rappresaglia, la quale per essere compresa ed avere efficacia deve avvenire immediatamente dopo il fatto da vendicare. Mentre perde significato se avviene a troppa distanza da esso. In questo caso tra l'uccisione di alcuni tedeschi in paese e la strage erano trascorsi ben dieci giorni: un periodo troppo lungo, nel contesto di una guerra in pieno movimento.

Da un punto di vista storiografico le stragi sono apparse come lucida politica del massacro terroristico, mossa preventiva che anticipava le azioni della Resistenza con lo scopo di impedire che il rapporto tra civili e partigiani si consolidasse, raramente vendetta per azioni partigiane già avvenute.

Il prosieguo della ricerca (province di Firenze, Arezzo, Pisa, Massa Carrara e Lucca) mostrò che la “memoria divisa” di Civitella era presente in situazioni analoghe e in alcuni casi si erano addirittura inventati episodi per poter trasformare i partigiani in capri espiatori.

Anche questa falsa memoria/giudizio fu importante per comprendere, piuttosto che gli avvenimenti, la natura di coloro che quegli avvenimenti avevano duramente subito: i superstiti dei massacri, quasi sempre contadini e braccianti.

La prima storiografia della Resistenza ha data per scontata la solidarietà tra contadini e partigiani. La memoria antipartigiana nelle zone di strage mostra invece come il rapporto tra partigiani e contadini oscillasse tra la solidarietà e la preoccupazione. Gli aiuti, le informazioni e il cibo fornite ai combattenti della guerra di liberazione furono importanti, ma ci furono anche tradimenti e doppio gioco. L'atteggiamento fu ambivalente, talvolta ambiguo. La memoria antipartigiana nelle zone di strage permette quindi di osservare anche il lato negativo nel contatto tra contadini e partigiani, che era stato oscurato per molti anni. Su questo nuovo sfondo, più pericoloso e insicuro di quanto si fosse detto, la scelta partigiana appare più difficile e più ammirevole.

Non posso descrivere in dettaglio gli altri progetti che hanno portato alla formazione di altrettanti archivi, a partire dall'inizio degli anni Novanta. Ricorderò tuttavia, oltre alla già accennata estensione della ricerca sulla memoria delle stragi, campagne di interviste relative agli antifascisti durante il ventennio (Empoli, Santa Croce), a minatori (Massa Marittima, Civitella Marittima, Gavorrano, Castellazzara, Santa Fiora, Ribolla), cavatori (Massa Carrara), pescatori (Piombino e Orbetello), fabbricanti di manufatti in argilla (Sesto Fiorentino, Impruneta, Montelupo Fiorentino), alabastrai (Volterra), maestri vetrai e impagliatrici di fiaschi (Empoli), costruttori di canestri (varie località della Toscana), car-

bonai (Montecastelli), mobiliari (Cascina). Oltre a queste ricerche caratterizzate da gruppi di interviste su temi specifici sono state effettuate anche interviste singole, più eterogenee tra loro.

Alcuni anni or sono grazie ad un contributo dell'Ente Cassa di risparmio di Firenze abbiamo potuto digitalizzare sia le interviste registrate in analogico (Hi8 e VHS) che quelle che, dai tardi anni Novanta, avevamo registrato su cassette digitali (DVcam e Minidvcam). Il materiale ha occupato dieci memorie esterne, per venti TB complessivi.

L'Archivio Vi.Vo.: una piattaforma per la conservazione e l'accesso alle fonti orali in Toscana

MARIA FRANCESCA STAMULI – SILVIA CALAMAI – MONICA MONACHINI

Archivio Vi.Vo. è un progetto di ricerca che si colloca nel quadro di programmazione e finanziamento per il triennio 2019-2021 previsto dall'*Accordo per la valorizzazione del patrimonio archivistico e bibliografico*, il coordinamento degli interventi e della tutela in materia di archivi e biblioteche sottoscritto da Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana e Regione Toscana: uno strumento di lavoro che vede le due Istituzioni collaborare in un'ottica condivisa di valorizzazione e promozione di beni culturali archivistici e bibliografici conservati nell'ambito territoriale toscano.

Il progetto Archivio Vi.Vo. (Archivio Video e Voce della Toscana) è coordinato dall'Università di Siena (Dipartimento di Scienze della Formazione, Scienze Umane e Comunicazione Interculturale) in collaborazione con la Banca della Memoria del Centro Ricerche ed Educazione del Casentino e con il nodo CLARIN-IT dell'Istituto di Linguistica Computazionale del Centro Nazionale Ricerche di Pisa. L'obiettivo strategico del progetto Archivio Vi.Vo. è la «realizzazione e la promozione di una specifica progettualità relativa alle fonti orali e audiovisive finalizzata sia alla salvaguardia di queste tipologie che al loro utilizzo all'interno di una infrastruttura informatizzata che ne consenta la descrizione e la fruizione allargata in vari ambiti disciplinari»⁵⁶⁴. Il progetto, quindi, si ar-

⁵⁶⁴ Una sintesi dell'accordo è pubblicato alla pagina istituzionale della Soprintendenza archivistica della Toscana: www.soprintendenzaarchivisticatoscana.beniculturali.it/fileadmin/risorse/Documenti/allegato_organigramma.pdf. Per il testo dell'accordo, da cui il brano è tratto, si veda l'Allegato A *Accordo 2019-2021* alla Delibera I32/

ticola su tre linee di azione: 1. creare un modello di descrizione, uso e ri-uso attraverso lo studio di casi «prototipici» finalizzato alla produzione di dati e metadati associati che siano FAIR: *findable*: rintracciabili nella loro interezza; *accessible*: depositati in repository che sostengono l'accesso aperto (CLARIN-IT e VLO); *interoperable*: interoperabili utilizzando formati e protocolli di scambio possibilmente *open source*; *reusable*: riutilizzabili per fini non commerciali in modo il più possibile agevolato, nel rispetto degli aventi diritto; 2. La creazione di una infrastruttura regionale che metta in sicurezza la documentazione sonora e audiovisiva prodotta in Toscana attraverso processi di digitalizzazione di tipo filologico. L'attività adotta il modello e i servizi di elaborazione e archiviazione ad alte prestazioni della nuova infrastruttura di rete GARR, costruita secondo il paradigma cloud⁵⁶⁵; 3. collegare il lavoro di ricerca, tutela e valorizzazione condotto in Toscana a un piano internazionale, rendendo accessibile una porzione significativa del patrimonio sonoro e audiovisivo legato alle fonti orali prodotte in Toscana all'interno dell'infrastruttura europea di CLARIN-IT.

In questo intervento si forniranno alcuni elementi informativi essenziali sviluppati nella prima linea d'azione e pertinenti al modello di descrizione delle fonti orali. Ci si soffermerà, in particolare, sui nuclei essenziali, teorici e metodologici, assunti per individuare e descrivere la conformazione documentale delle fonti orali e l'organizzazione degli archivi che le contengono.

dell'11 febbraio 2019 della Giunta Regionale Toscana: www301.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=5206908&nomeFile=Delibera_n.132_del_11-02-2019-Allegato-A.

⁵⁶⁵ Per ulteriori approfondimenti sulla rete nazionale GARR si veda www.garr.it/it/infrastrutture/rete-nazionale/infrastruttura-di-rete-nazionale.

Il modello di descrizione, uso e ri-uso promosso da Archivio Vi.Vo.: l'archivio di Caterina Bueno come studio di caso

Il progetto Archivio Vi.Vo. mira a restituire il legame archivistico esistente tra i diversi nuclei e le diverse tipologie documentarie che conformano le fonti orali. Nella sua fase pilota, il Progetto Archivio Vi.Vo. prevede la trattazione, come caso di studio, della documentazione sonora⁵⁶⁶ prodotta dall'artista ed etnomusicologa toscana Caterina Bueno (1943-2007)⁵⁶⁷. In una seconda fase del progetto, la documentazione sonora sarà riconnessa a quella non sonora prodotta e posseduta da Caterina⁵⁶⁸. In questo senso, l'archivio di Caterina Bueno, frammentato nelle sue varie tipologie documentarie, si configura come un importante banco di prova sia in merito all'elaborazione teorica che metodologica: l'intero impianto descrittivo, come vedremo, mira al ripristino, ove possibile, e alla restituzione della stretta correlazione esistente fra i diversi documenti, nei loro differenti *media*.

Il fondamento teorico: la fonte orale come unità archivistica

Un primo approdo teorico di Archivio Vi.Vo. è stata la modalità di individuazione della fonte orale in termini di rappresentazione archivistica. Sotto la spinta delle riflessioni del gruppo del *Vademecum per le fonti orali*⁵⁶⁹, la fonte orale ha come rappresentazione

⁵⁶⁶ La documentazione sonora era stata già digitalizzata nell'ambito del progetto PAR-FAS Gra.fo: Grammo-foni. Le soffitte della voce, supportato da Regione Toscana e condotto dall'Università di Siena e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa nel triennio 2010-2013. Si veda SILVIA CALAMAI, PIER MARCO BERTINETTO, *Le soffitte della voce. Il progetto Grammo-foni*, Manziana, Vecchiarelli, 2014.

⁵⁶⁷ Per un profilo di Caterina Bueno si veda https://it.wikipedia.org/wiki/Caterina_Bueno.

⁵⁶⁸ Tale documentazione è stata depositata dalla famiglia presso l'Archivio di Stato di Firenze, dove è attualmente accessibile.

⁵⁶⁹ La bozza del *Vademecum per le fonti orali*, presentata alla discussione pubblica il 29 settembre 2020 (cfr. www.soprintendenzaarchivisticatoscana.beniculturali.it/index).

elettiva i diversi documenti che sono raccolti durante l'evento comunicativo o performativo che ne è alla base. Tra le tipologie documentarie prodotte nell'ambito di tali eventi, hanno sicuramente un ruolo centrale i documenti sonori e audiovisivi. Essi, però, possono essere efficacemente e utilmente restituiti soltanto quando accompagnati dai diversi documenti prodotti da un determinato soggetto nell'ambito del medesimo evento e quando, attraverso il trattamento archivistico, sono riconnessi all'attività (scientifica, artistica, istituzionale, etc.) che ne ha motivato la raccolta, al metodo che tale attività guida, al contesto culturale di riferimento. Per tradizione disciplinare, infatti, i documenti sonori o audiovisivi non sono pienamente considerati tra gli oggetti destinati al trattamento archivistico: come richiamato dallo stesso standard ISAD, piuttosto, essi, equiparati alle relative pubblicazioni, si collocano nella tradizione catalografica sviluppata dalle principali agenzie bibliografiche del mondo anglosassone. Fanno, quindi, riferimento a standard descrittivi che non considerano la necessaria natura contestuale di un documento. Dentro Archivio Vi.Vo., invece, la fonte orale sarà rappresentata come un'unità archivistica, un fascicolo, un *record*, che contenga un insieme di documenti di tipologia diversa

php?id=350) è stata redatta da un gruppo di lavoro sulle linee guida per le fonti orali costituitosi il 20 maggio 2019, organizzato e coordinato da Silvia Calamai, espone dell'Associazione italiana scienze della voce, da Alessandro Casellato, presidente dell'Associazione italiana di storia orale, e da Maria Francesca Stamuli, funzionario addetto alla tutela degli archivi con documentazione audio e audiovisivo della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana. I lavori del gruppo, già presentati al Convegno promosso dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Piemonte e della Valle d'Aosta, dall'ISEC, dall'Istituto Nazionale Ferruccio Parri, dall'AIOS e dall'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea Giorgio Agosti «Fonti Orali in Italia. Archivi e Ri-generazioni», Torino 25-26 ottobre 2019, sono attualmente sottoposti a pubblica revisione fino al 15 gennaio 2021. Per la bozza e per ulteriori informazioni circa le modalità di partecipazione alla revisione condivisa si veda, tra le altre pagine istituzionali, quella dedicata sul sito della Soprintendenza archivistica e Bibliografica della Toscana: www.soprintendenzaarchivistica.toscana.beniculturali.it/index.php?id=361.

(non solo il documento sonoro) utile a rappresentare efficacemente il singolo evento comunicativo e/o performativo che conforma la fonte orale.

Il secondo punto di partenza teorico di Archivio Vi.Vo. è la netta distinzione tra supporto e contenuto e quindi tra *medium* della registrazione e registrazione: come già evidenziava Antonella Mulè nel 2005 (e come è stato reso chiaro dall'esperienza di Gra.fo, soggiacente ad Archivio Vi.Vo.,)⁵⁷⁰ il documento sonoro o, ancor di più, la fonte orale che esso converge a formare è cosa ben diversa dal supporto che lo veicola. Questo assunto, come vedremo, ha profonde implicazioni sia dal punto di vista della filologia digitale sia dal punto di vista metodologico: uno stesso documento sonoro, per esempio, può trovarsi su supporti diversi ed essere veicolato da registrazioni tra loro strettamente collegate e separate solo a causa di vincoli materiali. Ancora, registrazioni afferenti allo stesso supporto fisico, senza riguardo all'evento comunicativo in cui sono state effettuate, potrebbero essere inascoltabili per determinate condizioni fisiche di formazione o conservazione e abbisognare, quindi, di interventi di restauro (fisico e/o digitale) per poter essere ascoltate. Archivio Vi.Vo., già in fase di importazione metodologica e in fase descrittiva, vuole fornire un quadro di risposte coerenti.

⁵⁷⁰ Si vedano, rispettivamente, ANTONELLA MULÈ, *Le fonti orali in archivio. Un approccio archivistico alle fonti orali*, in *L'Archivio: teoria, funzione, gestione e legislazione*, a cura di ANGELO GIORGIO GHEZZI, Milano, Pubblicazioni dell'ISU Università Cattolica, pp. 284-296 e SILVIA CALAMAI, PIER MARCO BERTINETTO, *L'unità documentale negli archivi sonori in Italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori. Piazza delle lingue 2014*, a cura di CLAUDIO MARAZZINI e LUDOVICA MACONI, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 95-112 e SILVIA CALAMAI, FRANCESCA BILIOTTI, PIER MARCO BERTINETTO, *Fuzzy archives. What Kind of an Object Is the Documental Unit of Oral Archives?*, in *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection* a cura di MARIA IOANNIDES, EuroMed 2014, LNCS 8740, 2014, pp. 777-785.

Dal nastro al documento sonoro accessibile: la trafila promossa da Archivio Vi.Vo.

Archivio Vi.Vo. promuove una trafila metodologica atta a mettere in sicurezza le registrazioni e a restituire fonti orali dotate di quei vincoli di contesto che le rendano documenti a pieno titolo, ovvero dotate di caratteristiche utili a garantirne l'autorialità, l'originalità e l'autenticità.

Tale trafila prevede tre fasi: la fase della creazione delle copie conservative; la fase di restauro; la fase di individuazione dei documenti sonori.

La copia conservativa (o *preservation copy*) è una copia digitale costituita da un insieme di dati e metadati ottenuti dal processo di digitalizzazione di un singolo supporto analogico. La copia digitale è quindi composta dall'informazione primaria (il segnale audio), una serie di informazioni secondarie (foto del supporto, scansione di allegati, ecc.) e un insieme completo di metadati, che in Archivio Vi.Vo. sono conformi a quelli previsti dalle *International Association of Sound Archives Rules*.

La fase di restauro, invece, distinta dal processo di digitalizzazione, prevede l'estrazione dalla copia conservativa di parti non ascoltabili e la loro restituzione all'ascolto attraverso interventi di natura fisica sul segnale audio. Tali operazioni sono tracciabili e reversibili, in modo tale da garantire, un percorso di "autenticazione" dei dati a partire dalla registrazione originale. Tali 'brani' di segnale acustico sono definiti "clip"⁵⁷¹.

La fase di individuazione dei documenti sonori avviene sulle copie digitali e fornisce, tramite una playlist, le diverse registrazio-

⁵⁷¹ Per la definizione di tale fase e per la sperimentazione di un *software* che ne preveda l'estrazione automatica, si veda SILVIA CALAMAI, NICCOLÒ PRETTO, ET ALII *Building a Home for Italian Audio Archives* in Proceedings of CLARIN Annual Conference 2020, editors Costanza Navaretta and Maria Eskevich, Virtual Edition, 2020, pp. 112-116 (https://office.clarin.eu/v/CE-2020-1738-CLARIN2020_ConferenceProceedings.pdf).

ni che conformano un documento sonoro e l'unità archivistica di riferimento. L'unità archivistica è descritta analiticamente in base agli standard ISAD ed è integrata, come raccomandato dallo stesso standard ISAD, da un authority file trasversale conforme a ISAAR (CPF). L'unità archivistica sarà inserita nel contesto archivistico di riferimento restando aperta, in questo modo, a successivi legami e riferimenti con documentazione integrativa: il fascicolo, insomma, potrà essere nutrito anche successivamente da documenti di tipologia diversa (fotografie, testi, altri documenti sonori raccolti da altri testimoni nello stesso momento performativo) e che eventualmente concorrano a formare la stessa fonte orale.

Il trattamento archivistico, quindi, incardina pienamente il documento sonoro in un archivio inteso come «un insieme di documenti formati (creati) e ricevuti da una persona fisica o giuridica come strumento e residuo della propria attività istituzionale, professionale o creativa e conservati per 'riferimento' proprio o 'pubblico'»⁵⁷², e permette di restituire all'utente non solo il contesto in cui una singola registrazione è stata prodotta, ma anche un quadro dell'attività (artistica, scientifica, istituzionale, etc.) che ne ha determinato la formazione e l'uso: metodologie messe in campo, posizionamenti ideologici, universi culturali, persino suggestioni emotive.

⁵⁷² LUCIANA DURANTI *Il documento archivistico*, in *Archivistica. Teorie, metodi e pratiche*, a cura di LINDA GIUVA e MARIA GUERCIO, Roma, Carocci, 2014, p. 21.

L'Istituto Ernesto De Martino: storia e patrimonio sonoro

CESARE BERMANI

L'Istituto Ernesto de Martino fu fondato a Milano, nel 1966. Doveva essere il luogo fisico in cui far confluire le ricerche portate avanti dal gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano, ma anche il luogo della loro razionalizzazione ed elaborazione; di produzione di riviste, libri, spettacoli, dischi (la ben nota collana «I dischi del sole») attraverso i quali propagare i risultati delle ricerche stesse e proporre nuovi canti e spettacoli.

L'importanza e la necessità di raccogliere e documentare, in quel momento storico, l'oralità in tutte le sue manifestazioni (canti popolari e sociali, racconti, storie di vita e di lavoro, religiosità popolare, manifestazioni politiche...) era ben chiara ai suoi fondatori e ai membri del Nuovo Canzoniere Italiano, un gruppo fortemente coeso, pur con le sue forti individualità e diversità.

All'inizio della storia del Nuovo Canzoniere Italiano / Istituto Ernesto de Martino ci furono Gianni Bosio e Roberto Leydi. Si incontrarono alle «Edizioni Avanti!», alla cui rinascita Bosio aveva lavorato già dal 1953 e per cui Leydi nel 1954 scrisse, insieme a Tullio Kezic, il libro *Ascolta, Mister Bilbo! Canzoni di protesta del popolo americano*. Leydi aveva le sue radici culturali nel jazz, nel mondo popolare, era legato alle ricerche di Alan Lomax che aveva conosciuto e con cui aveva collaborato durante il suo viaggio in Italia; Bosio era tante cose, ma fondamentale uno storico interessato alle fonti orali.

Insieme elaborarono un progetto editoriale sui canti sociali italiani, di cui allora si sapeva poco o niente; da lì prese la stura una

messe incredibile di ricerche, dapprima focalizzate esclusivamente sul canto: il canto sociale e poi quello popolare, senza il quale presto si comprese che il primo non era razionalizzabile. Ma raccogliere solo canti non era possibile, ognuna delle persone incontrate aveva una propria storia, una vita da raccontare, importante tanto quanto i canti che cantava e senza la quale, spesso, non era possibile capire perché questa persona li conoscesse. Tutti passaggi concatenati l'uno all'altro, che restituivano finalmente a tutto tondo la vita e la cultura del mondo popolare e proletario.

I componenti del nucleo iniziale del Nuovo Canzoniere Italiano, che prese il suo nome dalla rivista fondata da Bosio e Leydi nel 1962, furono Sandra Mantovani, Michele Luciano Straniero, Fausto Amodè (questi ultimi già del gruppo torinese di Cantacronache), a cui prestissimo si aggiunsero, arrivati da diverse esperienze personali, professionali e politiche, i ricercatori Cesare Bermani, Franco Coggiola, Dante Bellamio, Maria Luisa Betri e i cantanti Ivan Della Mea, Giovanna Daffini, Giovanna Marini, Caterina Bueno, il gruppo padano di Piadena, Paolo Ciarchi e via via tutti gli altri fino ai giorni nostri. Perché l'Istituto, con i suoi alti e bassi fisiologici, le crisi politiche e personali, l'abbandono di alcuni (Leydi se ne andò all'atto di fondazione dell'Istituto) e la perdita dolorosa di molti dei suoi componenti, il trasferimento della sede da Milano a Sesto Fiorentino nel 1994, ha continuato tenacemente la sua attività. Oggi la rete dei ricercatori e delle associazioni che si riconoscono in quel modo di fare ricerca, cultura, storia è molto estesa e consolidata su tutto il territorio nazionale, una realtà imprescindibile per «la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario».

L'archivio sonoro dell'Istituto Ernesto de Martino

L'archivio dell'Istituto Ernesto de Martino, a Sesto Fiorentino, comprende una nastroteca, una biblioteca, filmoteca, discoteca,

fototeca e una raccolta di manifesti originali, volantini, opuscoli a stampa e a ciclostile ecc.

Ai fini di questa pubblicazione, la sezione più interessante è certamente la nastroteca. Essa raccoglie 6000 e più nastri magnetici – in parte frutto di ricerche promosse, finanziate ed effettuate dall'Istituto stesso, in parte versati o depositati da privati, in parte dai ricercatori e dai gruppi di ricerca che si riconoscono nell'attività dell'Istituto – contenenti documenti sonori registrati “sul campo”, dal vivo, per un totale complessivo di circa 15.000 ore di registrazione, di cui quasi la metà attinenti l'espressività musicale del mondo contadino (canti popolari tradizionali in lingua e in dialetto, canti sociali, canti di lavoro, canti religiosi e canti della protesta sociale e politica; rappresentazioni popolari, danze, riti, autobiografie, testimonianze e ricordi sui momenti più significativi della storia del movimento operaio italiano, manifestazioni sindacali e politiche ecc.).

Le registrazioni sono state effettuate in tutte le regioni italiane, in particolare in Lombardia, Piemonte, Emilia Romagna, Liguria, Toscana, Marche, Lazio, Abruzzo, Puglia, Calabria, Sicilia, Sardegna.

La nastroteca è strutturata in:

- *Fondo Istituto Ernesto de Martino* (al cui interno sono collocati vari blocchi: «Ricerca Alessandria», «Risaia», «Ricerca Adda», «Dialectti Italiani») che comprende anche i depositi di Franco Coggiola (particolarmente importante il suo nucleo di registrazioni all'astigiana Teresa Viarengo, straordinaria conoscitrice di ballate epico-liriche), Michele L. Straniero e una sezione internazionale;
- *Fondo Ida Pellegrini* (al cui interno sono collocate le registrazioni effettuate da Gianni Bosio e Clara Longhini) che comprende anche i depositi di Maria Vailati, Gian Luigi Arcari, Giuseppe Morandi, Dante Bellamio;
- *Fondo ricercatori esterni* (al cui interno sono collocati i nastri depositati da 82 ricercatori, in ordine alfabetico).

La parte non musicale di questa raccolta comprende ricordi e testimonianze, dirette e indirette, sui modi di lavoro e di vita del mondo contadino, sulle prime forme di organizzazione del movimento operaio italiano, sull'antifascismo e la Resistenza, sui fatti storici e sulle situazioni nel cui contesto le forme di espressività di base hanno la loro genesi e funzione; e inoltre registrazioni dal vivo di rilevanti momenti di aggregazione sociale, legati ai nodi salienti della vicenda storica del nostro paese sino ad oggi.

Il Fondo intitolato all'Istituto stesso è certamente il più esteso e composito. Al suo interno sono stati individuati quattro settori principali: nastri contenenti registrazioni originali effettuate nel corso di varie ricerche sul campo (condotte da ricercatori interni all'Istituto Ernesto de Martino) ideate, promosse e organizzate dall'Istituto stesso; registrazioni di convegni, seminari di studio, riunioni di ricerca, discussioni metodologiche e organizzative ecc., riguardanti i vari campi di attività dell'Istituto; nastri relativi a momenti di diffusione e di riproposta del canto popolare e sociale nonché a proposte di "nuova" canzone sociale nel momento del loro formarsi e nel momento della loro proposta e verifica pubblica; nastri contenenti copie di dischi rarissimi, o di acetati o di nastri unici concessi temporaneamente in prestito per effettuarne copia.

Una buona parte della nastroteca è stata digitalizzata ed è accessibile al pubblico su richiesta.

L'arcipelago

Intorno all'Istituto si sono raccolti nel tempo associazioni, esperienze musicali, gruppi di ricerca e singoli ricercatori: un arcipelago di realtà sparse in tutta Italia accomunate da modi e prospettive analoghe per il loro fare cultura, ricerca, e per il loro raccontare la storia.

Del lavoro di Cesare Bermani si è già parlato in una scheda dedicata in questo stesso libro e così pure del Circolo Gianni Bosio di Roma; l'archivio sonoro della Lega di cultura di Piadena, la più

antica delle componenti dell'arcipelago, stimato in circa cento nastri, è depositato presso l'Istituto e ne è parte integrante.

Filippo Colombara, Mimmo e Sandra Boninelli, l'Associazione culturale Società di mutuo soccorso Ernesto de Martino, sono altre "isole" di questo arcipelago, oggi del tutto indipendenti dall'Istituto de Martino.

L'archivio Colombara / Magenes / Paravati, Omegna

La sede dell'archivio è a Omegna (Verbania).

La nastroteca contiene materiali concernenti la storia e la cultura del mondo popolare italiano raccolte a partire dal 1975 in massima parte nel Piemonte nord-orientale (specie nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola). Le persone intervistate assommano a oltre 700, mentre le manifestazioni pubbliche (folkloriche, politico-sindacali, dibattiti, conferenze e convegni) superano i 300 eventi. Sono considerate parte dell'archivio anche 5 trascrizioni di interviste provenienti da nastri smagnetizzati, e 65 brevi interviste appuntate per iscritto.

Le registrazioni sono state effettuate da Filippo Colombara (anni 1975-2018), Gisa Magenes (1978-2000), Virginia Paravati (2001-2016). Alcuni nastri sono stati registrati da altre persone.

I temi indagati, che si riferiscono grossomodo a un periodo storico dalla fine del XIX secolo ai primi anni del XXI, risultano essere: 1) socialismo e antifascismo (ante-guerra mondiale); 2) comunità di paese (specie i borghi di Bolzano Novarese, Madonna del Sasso, Prato Sesia e Ornavasso); 3) lotte contadine; 4) cultura popolare; 5) guerre del Novecento (I guerra mondiale, AOI, Spagna, II guerra mondiale); 6) resistenza; 7) mondo operaio (fabbriche metallurgiche, meccaniche, tessili, chimiche, cave di granito); 8) PCI (assemblee e manifestazioni di base); 9) temi vari.

Il fondo è attualmente composto da 384 compact cassette (soprattutto da 90 min.); 214 bobine (quasi tutte di 13 cm. di

diametro, incise con magnetofoni Uher a due o quattro piste, a velocità di 9,5 cm./sec. se contenenti interviste e a vel. 19 cm./sec. se contenenti manifestazioni folkloriche); 119 mini disk; 37 cd audio. I nastri riversati in digitale su hard disk esterni in doppia copia ammontano a circa l'80% del totale (il rimanente 20% è costituito da registrazioni di conferenze pubbliche e presentazioni di libri, per il momento escluse dal "salvataggio"). L'archivio è stato interamente digitalizzato.

Archivio Mimmo e Sandra Boninelli, Bergamo

L'archivio di Mimmo e Sandra Boninelli, conservato presso l'Archivio di etnografia e storia sociale – AESS) della Regione Lombardia a Milano, è comprensivo di circa 300 nastri e 40 musicassette, quasi integralmente registrate nel bergamasco tra il 1974 e il 1987. Esso è formato da ricerche sul mondo popolare (canti, storie di vita, vita di fabbrica, manifestazioni operaie, convegni ecc.); particolarmente importanti sono una ricerca sulla Grande guerra, sull'occupazione della Filati Lastex, fabbrica chimica alla periferia di Bergamo (dicembre 1974-maggio 1975), sulle fabbriche Block in Lombardia (settembre 1976-luglio 1977) e un'altra sul quartiere Malpensata di Bergamo (1978).

Altri importanti ricercatori della provincia di Bergamo collegati all'Istituto Ernesto

De Martino sono stati Riccardo Schwamenthal, i cui 153 audio o video sul canto popolare e sociale e le storie di vita sono ora presso l'AESS; e Marino Anesa, il cui fondo di canti popolari e fiabe è ora conservato presso l'Istituto Ernesto de Martino.

Archivio Società di mutuo soccorso Ernesto de Martino, Venezia

L'associazione culturale Società di mutuo soccorso Ernesto de Martino di Venezia è dedicata a Franco Coggiola, curatore e anima

dell'Istituto Ernesto de Martino per oltre vent'anni, scomparso nel 1996. Lui e Antonella De Palma avevano lavorato alla fondazione dell'associazione veneziana, una vera e propria filiazione dell'Istituto, ma purtroppo l'apertura della sede avvenne solo nel 1997.

Scopo dell'associazione è la raccolta, la catalogazione e la riproposta critica del materiale afferente alla cultura di base (canzoni, racconti, storie di vita ecc.), con particolare attenzione a quello d'area veneta. Essa si pone come centro di confluenza del materiale raccolto dai ricercatori che hanno operato e tuttora operano nell'Italia nordorientale allo scopo di salvare tale materiale, di costruire un punto di incontro tra diverse esperienze di lavoro e un archivio specializzato aperto al pubblico degli amatori e degli studiosi.

L'associazione ha organizzato convegni nazionali di storia orale, tre corsi per ricercatori su campo (due a Venezia e uno a Melilli, in Sicilia), rassegne cinematografiche sul film etnografico e ha prodotto spettacoli teatrali. Ha una propria collana editoriale, *Temporale*.

Nel 2014 il MiBACT ha dichiarato l'archivio dell'Associazione di interesse storico particolarmente importante.

L'archivio sonoro, in continua espansione, raccoglie registrazioni concernenti il canto popolare (soprattutto di area veneta) e sociale, canti di lavoro, storie di vita e di lavoro nella laguna, registrazioni di manifestazioni operaie e studentesche, interviste a esponenti della cultura e della politica locale e nazionale.

Il nucleo più antico è costituito dalle registrazioni effettuate da Gualtiero Bertelli e Luisa Ronchini negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Si tratta di 4 scatole di bobine di vario diametro e durata contenenti canti di tradizione orale, registrazioni di spettacoli del Nuovo Canzoniere Veneto e Nuovo Canzoniere Italiano, storie di vita, manifestazioni operaie, marce della pace, una campagna di ricerca fra le raccogliatrici del tabacco e del pomodoro in provincia di Padova ed altre manifestazioni politiche e culturali.

La maggior parte delle registrazioni si riferisce a Venezia e alla sua provincia.

Completano questo nucleo di registrazioni più antiche i fondi di Mina Mulatero e Alberto Prandi (interviste di bambini delle scuole elementari ai loro genitori e nonni contadini, registrazioni di spettacoli e manifestazioni operaie e studentesche), il fondo Cesare Bermanni (4 cassette DAT contenenti copia delle registrazioni effettuate in Veneto), le copie delle registrazioni venete conservate presso il fondo Ida Pellegrini dell'Istituto Ernesto de Martino.

Altri depositi importanti sono quello, conservato in copia, di Camillo Pavan riguardante i lavori lungo il Sile (60 cassette audio); il deposito Pietro Di Paola contenente interviste a ex operai dell'assemblea autonoma di Porto Marghera effettuate negli anni Novanta (10 cassette); i depositi Silvia Bortolato, Oscar Marchiori, Paolo Sartori contenenti canti e musiche a ballo raccolti rispettivamente a Mira, a Chioggia e in varie altre località venete fra gli anni Ottanta e i Novanta; il deposito Devi Sacchetto contenente registrazioni fatte in Fincantieri e su altri luoghi di lavoro negli anni Novanta; il deposito Antonietta Podda che raccoglie copia delle registrazioni effettuate ai minatori sardi all'inizio degli anni Duemila.

Il fondo Società di mutuo soccorso Ernesto de Martino contiene le registrazioni effettuate dai ricercatori appartenenti all'Associazione e riguardanti tanto la storia orale quanto l'etnomusicologia. Il fondo è costituito da: 1) ricerca Murano: contiene circa 40 interviste effettuate da Antonella De Palma e Andrea Tosi ai maestri vetrai di Murano agli inizi degli anni Duemila; 2) l'Archivio della Memoria – Venezia: raccoglie tutte le registrazioni effettuate dai ricercatori che hanno partecipato al progetto “La memoria dell'acqua” fra il 2004 e il 2007. Si tratta di oltre un centinaio di interviste che documentano la vita e il lavoro a Venezia e nelle isole della laguna (vetrai, merlettaie, pescatori, contadini, racconti sull'acqua alta e il rapporto con la laguna); 3) deposito

Antonella De Palma, Archivio della Memoria – Taranto: raccoglie tutte le registrazioni effettuate a Taranto a partire degli inizi degli anni Duemila fino ad oggi, riguardanti la storia della città operaia (Ilva, Arsenale Militare, Cantieri navali, manifestazioni operaie, riti religiosi). È inoltre conservata copia delle registrazioni di canti popolari della provincia di Taranto effettuate all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento dal Alfredo Majorano.

La maggior parte dell'archivio sonoro è digitalizzato e consultabile su appuntamento.

Documentare le trasformazioni culturali. L'esperienza del Circolo Gianni Bosio di Roma e del suo archivio sonoro

ENRICO GRAMMAROLI

L'Archivio sonoro e Biblioteca «Franco Coggiola» dal 2001 raccoglie i materiali di ricerca del Circolo Gianni Bosio e di molti ricercatori esterni che, condividendone l'impianto metodologico e i valori dell'esperienza culturale, lo hanno scelto come luogo di pubblico accesso per la loro documentazione. Ha ottenuto nel 2001, dalla Sovrintendenza archivistica del Lazio, il riconoscimento come archivio di interesse storico nazionale e dal 2006 ha sede presso la Casa della memoria e della storia del Comune di Roma.

Il *corpus* documentale dell'archivio non ha una tematica dominante, ma spazia tra molti temi tenuti insieme da un approccio comune, che individua storia orale e musica popolare come strumenti di consapevolezza storica e di azione sociale e culturale.

Tra i fondi e le serie dell'archivio hanno un ruolo centrale i materiali di Alessandro Portelli, realizzati sia in progetti interni all'attività del Circolo sia durante varie ricerche personali. Alcuni fondi raccolgono esclusivamente interviste mentre altri sono caratterizzati da repertori di musica popolare. In alcuni fondi c'è invece una netta compresenza di musica e storia orale.

Dalla Roma della Resistenza e delle borgate alle lotte sindacali del bacino minerario appalachiano, dalle forme tradizionali della musica popolare dell'Italia mediana fino a quelle delle comunità migranti, da Managua a Barcellona, da Terni a Reggio Calabria: una moltitudine di voci, di storie di suoni attendono chi ha orecchie e cuore per sentire.

Nella riflessione accademica e professionale sulla gestione e valorizzazione del patrimonio culturale si è oramai affermato l'uso dell'anglismo *heritage*. Il vocabolo ha il merito di sintetizzare due aspetti dell'ambito patrimoniale: il complesso degli elementi materiali e intangibili che costituiscono il bene comune⁵⁷³ e l'aspetto temporale in cui si realizzano ambiti come la trasmissione generazionale o le ancora più complesse dinamiche della *tradizione*.

Non è possibile raccontare l'Archivio sonoro Franco Coggiola e il Circolo Gianni Bosio di Roma senza tener conto della storia culturale e politica, dell'*heritage*, di questa esperienza. È un racconto in cui i nomi hanno una grande importanza. Franco Coggiola è stato a lungo il curatore dell'archivio dell'Istituto Ernesto De Martino, fondato nel 1966 da Gianni Bosio per dare corpo a un percorso collettivo di ricerca e produzione culturale che già operava a Milano da alcuni anni. Quel nome, scelto da Bosio e Alberto Maria Cirese, affermava l'appartenenza ad una linea progressiva che, da Gramsci ai giorni nostri, descrive un via via rinnovato ruolo della cultura e dell'espressività popolare negli studi storici e sociali. Il gruppo del De Martino non era un'esperienza isolata: altre simili crescevano in Italia nello stesso periodo e molte altre nacquero in seguito, grazie anche all'impulso dell'Istituto. Un gruppo romano di giovani ricercatori, attori e musicisti, cresciuto intorno ad Alessandro Portelli e Giovanna Marini, trasportò l'esperienza prettamente settentrionale e rurale del De Martino nel contesto urbano della capitale. Ebbero la sfortuna di poter dedicare alla memoria di Gianni Bosio, morto improvvisamente nel 1971, il collettivo informale che mise insieme le varie esperienze artistiche e di ricerca. Trent'anni dopo quel gruppo dà vita ad un'associazione culturale e si dota di un archivio: un luogo di pubblico accesso per i materiali e

⁵⁷³ Per un quadro di riferimento su temi come *heritage*, beni comuni e sulle politiche culturali ad essi correlati, si veda: *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, a cura di CHARLOTTE HESS e ELINOR OSTROM, Milano, Mondadori, 2007.

le produzioni realizzate in quei decenni di ricerca e attività culturale. Ancora una volta è un lutto precoce, quello di Franco Coggiola, a scegliere il nome per il nuovo archivio⁵⁷⁴.

Franco Coggiola non era solo un valente ricercatore e archivista; era anche dotato di una voce meravigliosa e di un notevole talento musicale. Raccontava spesso che avrebbe voluto trascorrere la propria vecchiaia in una delle valli del Cuneese, per farsi *ritrovare* da qualche etnomusicologo e sconvolgere tutti i suoi schemi e paradigmi proponendogli tutto il repertorio che aveva appreso negli anni al De Martino⁵⁷⁵. In questa idea non si esprimevano solo le sue doti di provocazione e autoironia. L'etnomusicologo spaesato rappresenta in parte quell'università che tardò lungamente nell'apprezzare gli strumenti per la ricerca storica, sociale e musicologica, già ampiamente consolidati nel gruppo di Bosio così come in quelli che si muovevano parallelamente nel resto d'Italia⁵⁷⁶.

Ma c'è qualcosa che va oltre l'aspetto ironico e provocatorio del racconto. L'immagine dell'archivista-*trickster*, che sconquassa gli schemi precostituiti con l'uso inconsueto di elementi rifunzionalizzati e ricollocati, è la perfetta metafora del dinamismo e dell'attenzione al mutamento che definisce tutta l'esperienza culturale bosiana. Lo stesso Gianni Bosio realizza la rappresentazione più

⁵⁷⁴ Sono moltissime le esperienze culturali che si svilupparono nel secondo dopoguerra e che incrociano quella di Gianni Bosio. Si veda al riguardo: CESARE BERMANI, *Una storia cantata. 1962-1997. Trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano-Istituto Ernesto De Martino*, Milano, Jaca Book, 1997 e *Introduzione alla storia orale*, a cura di CESARE BERMANI, Roma, Odradek, 1999.

⁵⁷⁵ L'aneddoto è raccontato spesso da Alessandro Portelli in occasioni pubbliche di presentazione dell'Archivio ed è riportato anche in: ALESSANDRO PORTELLI, *Desiderio di altri mondi. Memoria in forma di articoli*, Roma, Donzelli, 2012.

⁵⁷⁶ Per un approfondimento sul rapporto tra mondo universitario e le esperienze culturali extra-accademiche degli anni Settanta, in ambito di ricerca sociale ed etnomusicologica, si veda: DOMENICO FERRARO, *Roberto Leydi e il "Sentite buona gente". Musiche e cultura nel secondo dopoguerra*, Roma, Squilibri, 2015.

efficace del proprio pensiero sul rapporto tra cultura popolare, ricerca e attività politica nella figura dell'*intellettuale rovesciato*⁵⁷⁷. Un cambio di prospettiva rivoluzionario che si esprime attraverso una raffigurazione insolita e forse addirittura irriverente, simile ad una carta dei tarocchi. L'intellettuale appeso di Bosio non è solo sottosopra, ma appunto rovesciato. E con quel termine, nel rovesciamento, si esprimono sia la nuova prospettiva acquisita sia la dinamicità dell'azione che ha portato ad essa.

Tutta la ricerca bosiana si occupa di transizioni. I contadini del cremonese e del mantovano, con cui Gianni Bosio lavora per molto tempo, sono nel mezzo di un decennale mutamento caratterizzato da industrializzazione del lavoro agricolo, emigrazione urbana, introduzione della cultura di massa e dalle conseguenze individuali e collettive di eventi storici come la guerra e la dittatura fascista. Le storie orali e i canti che Gianni Bosio registra con il suo magnetofono non hanno mai la funzione di reliquie di un mondo tradizionale che va scomparendo. Sono invece strumenti di consapevolezza storica e politica, costantemente adeguati e rifunzionalizzati ad un uso sociale radicato nella contemporaneità.

Il Circolo Gianni Bosio avvia la propria attività a Roma negli anni Settanta documentando un medesimo grande mutamento. Dal dopoguerra un continuo afflusso di popolazione, da tutto il Centro e Sud Italia, si riversa nella capitale trasformando radicalmente il tessuto urbano e le dinamiche culturali delle periferie romane. Quei migranti costruiscono borghi destinati a diventare nuovi quartieri della città, in cui le differenti provenienze rurali si uniscono a quelle di quanti dal centro urbano venivano via via respinti in funzione del mercato degli affitti e della speculazione edilizia. Alessandro Portelli entra in queste baracche, anche lui con un

⁵⁷⁷ Su un tema fondamentale come questo rispetto al pensiero bosiano si veda: GIANNI BOSIO, *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975.

registratore, raccogliendo storie di vita, di emigrazione, di speranze complicate e spesso deluse nella misura che separa l'immaginario urbano dalla difficile realtà materiale di un borghetto. Anche in queste nuove comunità transculturali ci sono canti e repertori tradizionali dei luoghi di provenienza. Questi canti non vengono solo documentati e conservati. Ancora una volta sono trasformati, adattati al nuovo contesto e riutilizzati nelle molte occasioni di lotta politica e sociale al quale il Circolo partecipa insieme ai baraccati.

Oggi il Circolo è ancora una realtà di ricerca e intervento culturale. Anche oggi l'interesse è quello di essere presenti e partecipi in una delle più radicali trasformazioni culturali e politiche della Roma contemporanea. Altri migranti: non più dall'Abruzzo o dalla Calabria, ma dal Bangladesh o dall'Europa dell'Est, danno vita a istanze transnazionali e a processi culturali che mettono in crisi gli equilibri preesistenti e donano nuovo senso a concetti come comunità e cittadinanza. Con il progetto *Roma Forestiera*, racconti, esperienze, storie di vita e canti vengono raccolti e introdotti nell'archivio. Ma l'archivio non si limita a conservare. Agisce come un motore che mantiene in circolo la vitalità e l'uso culturale di queste risorse, con il fine di renderle continui strumenti di consapevolezza, di crescita culturale e di impegno per un futuro migliore.

L'Archivio di Radio Radicale

GUIDO MESITI

Fonte audiovisiva dei più importanti avvenimenti della storia istituzionale, politica, sociale e culturale italiana a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento.

Radio Radicale fin dalla sua nascita, nella seconda metà degli anni Settanta, ha assicurato non solo la trasmissione, ma anche la conservazione e documentazione delle sedute parlamentari, dei congressi di tutti i partiti, dei maggiori processi, di eventi culturali, sociali e politici di rilievo nazionale e internazionale.

L'Archivio sonoro di Radio Radicale è stato dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio nel dicembre del 1993, precisando che «per la sua originalità, la vastità degli argomenti ed interessi, riveste il ruolo di fonte preziosa per la storia politica, culturale e sociale contemporanea». La dichiarazione è stata rinnovata nell'ottobre del 2019.

La caratteristica che lo rende di valore, oltre alla specificità del contenuto e alla grande quantità di materiale raccolto, è l'integrità delle registrazioni degli avvenimenti.

Ad oggi l'Archivio contiene oltre 925.000 media (cassette, nastri, dvd, mini-disc, mini-dv, mp3, real audio/video, flash, mp4) in parte analogici in via di digitalizzazione e in parte digitali (dal 2004).

La documentazione può essere utilmente suddivisa per settori: Archivio istituzionale, Archivio giudiziario, Archivio dei partiti e movimenti politici, Archivio delle associazioni, dei sindacati e dei movimenti e Archivio culturale. Un totale di 590.000 registrazioni, oltre 236.000 oratori, 106.000 interviste, 24.500 udienze dei

più importanti processi degli ultimi quarant'anni, 3.400 tra congressi di partiti, associazioni o sindacati, più di 34.500 tra dibattiti e presentazioni di libri, oltre 7.200 tra comizi e manifestazioni, 24.000 conferenze stampa e più di 17.200 convegni. La quasi totalità dei lavori d'aula di Camera e Senato dalla fine del 1976 ad oggi e i lavori di molte commissioni parlamentari.

Più della metà di questo archivio è disponibile e liberamente accessibile in formato multimediale online sul sito www.radioradicale.it.

Radio Radicale nacque tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976 per iniziativa di un gruppo di militanti radicali in un appartamento di 60 m² situato in via di Villa Pamphili, nel quartiere Monteverde di Roma.

Come le radio libere che andavano nascendo in quegli anni a seguito della sentenza n. 202 della Corte costituzionale che liberalizzava le trasmissioni radiotelevisive via etere, anche Radio Radicale fu caratterizzata dall'afflato libertario, dall'improvvisazione, dall'utilizzo di attrezzature di fortuna e dalla ricerca di bassi costi di produzione, ma fin dall'inizio si distinse dalle altre emittenti per la sua particolare filosofia editoriale. Radio Radicale rifiutò infatti il termine "controinformazione" assai di moda in quegli anni, per dimostrare come concretamente potesse essere realizzato un servizio pubblico di informazione, alternativo a quello sostanzialmente monopolista svolto dalla RAI. Nell'intenzione dell'editore la scelta della denominazione «Radicale» che la radio assunse era da riferirsi non tanto alla funzione di organo di quel partito, quanto piuttosto a una linea di politica editoriale che come tutti oggi riconoscono, è sempre stata in grado di garantire imparzialità, professionalità e innovazione, divenendo un modello di servizio pubblico radiofonico.

Accanto all'informazione sulle iniziative radicali, dunque, Radio Radicale diede vita a una programmazione incentrata sulla

pubblicizzazione dei momenti centrali della vita istituzionale e politica italiana, fino ad allora alla portata di una ristrettissima élite: fin dall'inizio, le dirette dal Parlamento, dai congressi dei partiti e dai tribunali avrebbero costituito il segno distintivo dell'emittente, rendendola di fatto una struttura privata efficacemente impegnata nello svolgimento di un servizio pubblico.

Radio Radicale introdusse in Italia un modello di informazione politica totalmente innovativo, garantendo l'integralità degli eventi istituzionali e politici trasmessi: nessun taglio, nessuna mediazione giornalistica e nessuna selezione, al fine di permettere agli ascoltatori di «conoscere per deliberare», come ancora oggi scandisce la frase di Luigi Einaudi sul sito internet dell'emittente www.Radio-Radicale.it.

Radio Radicale ha introdotto importanti innovazioni nel panorama informativo italiano: la rassegna stampa dei giornali, i «filidiretti» con gli ospiti politici, i programmi di interviste per strada e le trasmissioni per le comunità immigrate in Italia. Nell'estate del 1986 e nel 1993, inoltre, quando la Radio rischiò la chiusura definitiva per mancanza di finanziamenti, i suoi centralini registrarono le migliaia di telefonate che, mandate in onda senza filtri, diedero origine all'irripetibile caso di «Radio Parolaccia», che mostrò un volto dell'Italia che fino a quel momento era rimasto sconosciuto a tutti i mezzi di informazione.

Per prima, infine, Radio Radicale ha dato vita a un sito internet di informazione basato esclusivamente su contenuti audiovisivi, ampliando non solo la fruibilità delle trasmissioni fino a quel momento solo radiofoniche, ma aprendo a tutti gli utenti della rete il più grande archivio della democrazia italiana, che a oggi conta più di 590.000 registrazioni audiovideo.

Secondi i dati Eurisko, Radio Radicale ha di media più di 300.000 ascoltatori nel giorno medio e 1.470.000 a settimana.

«Il successo di Radio Radicale – ha affermato in più occasioni Marco Pannella – è che è radio di partito, di un partito laico e libertario, di una laicità e un laicismo vissuti in accordo con la democrazia, mentre in Italia tutta la comunicazione è al di fuori della regola democratica».

Sembra paradossale che lo Stato debba finanziare l'emittente di un partito politico per assicurare un servizio pubblico altrimenti non svolto da nessuno, e da sempre fonte di riconoscimenti unanimi per la sua qualità. Eppure tra le tante anomalie del sistema mediatico italiano, questa può rappresentare forse una felice peculiarità. Bisogna andare negli Stati Uniti per trovare, nell'emittente National Public Radio – NPR, qualcosa di simile a quello che Radio Radicale per oltre quarant'anni ha assicurato ai cittadini italiani.

Il Centro Nazionale del Libro Parlato dell'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti

GIACOMO ELMI

La pagina si fa voce per trasferire e vivificare le parole scritte, per raccontare e per informare: questo è il prezioso servizio che il Centro nazionale del libro parlato dell'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti ONLUS offre da oltre cinquant'anni ai non vedenti e a tutte le persone con difficoltà di lettura (anziani, dislessici, ipovedenti ecc.).

Grazie all'acquisizione delle più aggiornate tecnologie informatiche nel campo della registrazione, si è provveduto alla digitalizzazione dell'intero archivio, rendendo così possibile la realizzazione di un progetto che consente da diversi anni ai minorati della vista di utilizzare questo essenziale strumento di conoscenza e di integrazione sociale, vale a dire la lettura utilizzando lo standard internazionale Daisy per l'indicizzazione delle registrazioni.

L'organizzazione

Nell'intento di adeguare le proprie strutture alle esigenze in costante evoluzione dei non vedenti di informarsi, di studiare, di leggere libri in tempo reale, l'organizzazione del servizio, articolata sul territorio nazionale, prevede la realizzazione delle opere mediante lettura di speaker professionisti assistiti in sale di registrazione professionali.

L'attività

Il catalogo del Centro nazionale del libro parlato può ormai vantare più di 56.000 opere che spaziano in ogni campo del sapere: dalla narrativa alle scienze, dalla storia alla filosofia.

Il servizio viene fornito gratuitamente mediante distribuzione capillare delle opere attraverso le sezioni territoriali dell'Unione – a mano o a mezzo posta – o anche, in autonomia, acquisendo le stesse registrandosi sul sito www.libroparlatoonline.it. È altresì possibile effettuare il download dei nostri prodotti editoriali utilizzando l'apposita applicazione per i dispositivi mobili Apple: "Libro Parlato Online" e Android: Dolphin Easy Reader.

Un'altra particolarità interessante consiste nell'aver avviato un servizio di registrazione su richiesta degli utenti delle opere dei generi più svariati, che spaziano dai testi scolastici agli instant books, dalle opere di interesse locale a opuscoli, dispense e così via. Tale servizio può essere effettuato da nostri lettori professionisti, in caso di richieste di interesse per un vasto numero di utenti, o grazie alla collaborazione preziosa e disinteressata dei numerosi volontari i quali, con grande impegno, recano un prezioso contributo all'emancipazione sociale e culturale dei ciechi e degli ipovedenti.

La rete degli archivi sonori e le buone pratiche di diffusione degli archivi digitali

OMERITA RANALLI

Il progetto archiviosonoro.org, avviato nel 2014 grazie all'impegno dell'Associazione culturale Altrosud (Camigliatello, CS) e delle edizioni Squilibri (con la direzione di Domenico Ferraro e la consulenza scientifica di Maurizio Agamennone, Raffaele Di Mauro, Nicola Scaldaferrì, Valentino Paparelli), riunisce in un unico portale alcune tra le principali raccolte di fonti orali di natura demoetnoantropologica e etnomusicologica realizzate nell'Italia centrale e meridionale da numerosi ricercatori, più e meno noti. Nel portale sono presentati al più vasto pubblico i materiali sonori delle ricerche condotte sul territorio nazionale, articolate per grandi raccolte regionali (Puglia, Basilicata, Campania, Abruzzo, Umbria, Marche) allo scopo di «restituire alle comunità locali documenti rappresentativi delle proprie tradizioni culturali, facilitandone la consultazione a studiosi ed appassionati in strutture pubbliche come le sedi regionali dell'Archivio di Stato o della Biblioteca nazionale». In questo modo trova finalmente spazio, grazie al diretto coinvolgimento dei ricercatori che hanno realizzato le raccolte, «la più ampia documentazione esistente sulle musiche di tradizione orale, colte in una dimensione diacronica, dalle prime rilevazioni (...) fino ai nostri giorni»⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ www.archiviosonoro.org/il-progetto.html.

Collaborano al progetto i seguenti istituti: AESS-Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia, Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio Franco Coggiola del Circolo Gianni Bosio, Archivio Franco Pinna, Archivio Di Vittorio –Foggia, Archivio Paesaggi sonori, Archivio Kurumuny, Archivio Bambum, Archivio Fotografico Piccolo Teatro di Milano, C.E.d'A – Centro etnomusicologico d'Abruzzo di Pineto (Te), Centro di Dialettologia e di Etnologia – Bellinzona, Centro Documentazione Musica Popolare – Camigliatello, Conservatorio "U. Giordano" di Foggia, Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari, Museo delle Genti d'Abruzzo, Teche Rai.

Il portale si presenta, dunque, come un'importante esperienza di raccolta e restituzione delle fonti orali di natura etnomusicologica ed etnoantropologica conservate negli archivi pubblici e privati nazionali, nata allo scopo di restituire alla pubblica fruizione i materiali sonori raccolti durante le campagne di registrazione condotte sul territorio nazionale a partire dalla fine degli anni Quaranta del Novecento. Una ragionata restituzione dei materiali della ricerca, che si concretizza attraverso l'apertura di quegli «armadi pieni di voci»⁵⁷⁹ che gli archivi sonori rappresentano, garantendo in questo modo la possibilità – al cittadino interessato alle dinamiche culturali dei repertori e, in maniera paritaria, allo studioso – di reperire i materiali già raccolti, di usufruirne, di orientarsi in maniera critica e cosciente al loro interno. Possibilità che dovrebbe essere garantita ai cittadini dai principi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, sanciti da specifici provvedimenti normativi⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ ENRICO GRAMMAROLI – OMERITA RANALLI, *Un armadio pieno di voci. L'archivio sonoro e biblioteca "Franco Coggiola"*, in «Lares», Rivista quadrimestrale di studi demo-etno-anthropologici, LXXVII (maggio-agosto 2011), n. 2.

⁵⁸⁰ *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. I.2: «La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura».

Il progetto raccoglie attraverso singoli portali i materiali raccolti nelle rispettive regioni (Abruzzo, Basilicata, Campania, Marche, Puglia, Umbria), ma nel 2016 si costituisce come Rete degli archivi sonori, superando così un'apparente divisione ravvisabile nell'impostazione iniziale. Se al momento sono riunite nel portale alcune tra le principali raccolte archivistiche del meridione italiano, non bisogna però dimenticare che il progetto guarda all'Italia e mira a ricostruire e restituire in integro la documentazione e il patrimonio delle singole regioni, operazione che richiede tempo e soprattutto investimenti, necessari alla gestione dei materiali, al riversamento digitale, al lavoro redazionale: onde evitare l'indistinto riversamento delle fonti nel web, infatti, i singoli documenti – brani, filmati o fotografie – non sono lasciati al caso ma sono illustrati e contestualizzati all'interno del panorama della ricerca, grazie al lavoro di una redazione di esperti dei settori etnomusicologico e demotnoantropologico, nonché archivistico. L'accessibilità delle fonti, assieme al lavoro critico di presentazione delle stesse, può garantire un utilizzo ragionato dei materiali della ricerca anche al pubblico dei non esperti, un pubblico ampio e non sempre dotato degli strumenti di analisi storico-critica dei materiali della tradizione, soprattutto tenendo conto del pericolo rappresentato dai fenomeni di patrimonializzazione dal basso, fenomeni che spesso rischiano di proporre – spesso attraverso politiche di promozione turistica del territorio condotte da amministratori e tecnici raramente formati a una gestione consapevole del patrimonio culturale – forme ibride di riutilizzo dei materiali della ricerca presentandole come autentiche, “originali”. L'accesso aperto alle fonti, parziale o integrale, che il portale archivosonoro.org propone, può invece farsi strumento di elaborazione critica proprio grazie all'elaborazione redazionale, fornendo gli strumenti per un'analisi dei materiali e delle raccolte in una prospettiva ragionata, diacronica, autoriale.

Poiché l'ascolto on line è attualmente garantito solo per i primi 40 secondi di ogni singolo brano, si rende necessaria l'istituzione di una postazione fisica in cui poter consultare il documento nella sua interezza; sono attive, al momento, le postazioni realizzate in Puglia, presso la Cittadella della cultura di Bari, e in Campania, presso l'Archivio di Stato di Napoli, mentre sono ancora in attesa di una sede i materiali degli archivi. Anche per ovviare a questa criticità, agli inizi del 2019 la Rete degli archivi sonori ha ottenuto una sede nazionale all'interno della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: all'interno di uno spazio dedicato alla Rete è oggi possibile fruire integralmente di tutti i materiali in essa raccolti. I capoluoghi di provincia, come pure i comuni minori, possono avviare una procedura per attivare ulteriori postazioni d'ascolto.

Nel portale archiviosonoro.org i beni etnomusicali sono catalogati proprio nella loro veste di documenti d'archivio, ossia articolati in fondi e serie, e con numero progressivo all'interno della singola serie di riferimento; privilegiando l'approccio narrativo, l'analisi dei contenuti è affidata a una scheda descrittiva e «cronotematica», che suddivide l'unità archivistica in singole porzioni di contenuto omogeneo, indicate ciascuna con un numero progressivo all'interno della schedatura, e le descrive attraverso veri e propri abstract. La scheda cronotematica si completa con le seguenti indicazioni: durata del brano, data della registrazione, luogo, provincia, esecutore, regione, autore.

Questo tipo di scheda soddisfa le principali funzioni di ricerca di base, pensate per un ampio pubblico assai differenziato al suo interno (dai ricercatori ai semplici curiosi e appassionati). Una certa difformità è limitata al fatto che, superato il momento descrittivo, comune a tutte le schede, non tutti i catalogatori hanno operato le medesime scelte nei contenuti scientifici della descrizione, ma l'operazione risponde perfettamente allo scopo di divulgazione dei materiali e fornisce una prima ed utile descrizione per coloro che

vogliono avvicinarsi in maniera critica all'ascolto dei materiali delle più varie campagne di ricerca.

In questo modo, tra l'altro, si supera l'ambigua criticità della catalogazione ministeriale dei beni culturali etnomusicali, che da un lato andrebbero gestiti attraverso schede di catalogo pensate appositamente per i beni etnoantropologici (le schede BDI, o i più recenti MODI), dall'altro andrebbero catalogati in base a precise norme archivistiche, in quanto – pur nella loro immaterialità – sono conservati su supporti fisici e come tali archiviati. Bisognerebbe, dunque, coniugare le differenti competenze di settore di un ministero articolato in differenti direzioni generali, che delega all'Istituto centrale per gli archivi – ICAR il compito della catalogazione archivistica e all'Istituto centrale del catalogo e della documentazione – ICCD il compito della catalogazione dei beni culturali, senza porsi il problema di uniformare le schede di catalogo. Questioni che esulano, fortunatamente, dalla *mission* di questo grande archivio digitale, che allo stato attuale costituisce il principale, se non l'unico, esempio di buone pratiche in materia di diffusione dei contenuti delle ricerche etnomusicali ed etnoantropologiche.

Poiché non è possibile esaminare nel dettaglio le singole consistenze dei fondi e delle serie regionali, possiamo ora solo elencare alcuni dati, per rendere una vaga idea dell'ampiezza delle ricerche effettuate sui territori regionali: l'archivio sonoro Campania è articolato in nove fondi⁵⁸¹, per circa un migliaio di brani e relative schede cronotematiche; l'archivio sonoro Puglia è articolato in diciotto fondi⁵⁸², per un totale di quasi quattromila brani e relative

⁵⁸¹ Accademia nazionale di Santa Cecilia, Apolito, Cantelmo, De Simone, Di Gianni, Leydi, Museo nazionale di arti e tradizioni popolari, Teatrogruppo di Salerno, Teche RAI.

⁵⁸² Accademia nazionale di Santa Cecilia, Amati Bagorda, Castigliogio, Chiriatti, Circolo Gianni Bosio, Conservatorio U. Giordano di Foggia, De Carolis, Di Gianni, Documentari e fiction, Leydi, Montinaro, Morabito, Museo nazionale di arti e tradizioni popolari, Panizza, Piccolo Teatro di Milano, Profazio, Rinaldi, Teche RAI.

schede; l'archivio sonoro Basilicata è articolato in quindici fondi⁵⁸³, per un totale che supera di poco il migliaio di brani e relative schede; l'archivio sonoro Abruzzo è articolato in undici fondi⁵⁸⁴, per un totale di milleottocento brani e relative schede; l'archivio sonoro Marche è articolato in tre fondi⁵⁸⁵, per un totale di circa settecento brani e relative schede.

Come si può vedere dagli elenchi riportati in nota, assieme alle grandi raccolte delle principali istituzioni deputate alla ricerca e alla conservazione di questo tipo di fonti (archivi di Santa Cecilia, Istituto centrale per la demotnoantropologia) sono presenti raccolte minori e spesso sconosciute, che hanno corso il rischio di restar chiuse nei cassetti dei singoli ricercatori, rimanendo mute per sempre.

⁵⁸³ Accademia nazionale di Santa Cecilia, Bellusci, Del Fra, Di Gianni, Feld, Kanemitsu, Leydi, Marano, Museo nazionale di arti e tradizioni popolari, Pinna, Scaldaferrì, Scaldaferrì Vaja, Teche RAI, Unibas 97, Laboratorio di etnomusicologia 2002.

⁵⁸⁴ Accademia Nazionale Santa Cecilia, Maurizio Anselmi, Circolo Gianni Bosio di Roma, Ettore De Carolis, Carlo Di Silvestre, Nicola Jobbi, Roberto Leydi, Angelo Melchiorre, Alessio Menziotti, Museo delle Genti d'Abruzzo, Giuseppe Profeta.

⁵⁸⁵ Arcangeli, Toccaceli, Pietrucci.

La Fondazione Ignazio Buttitta e l'Archivio etnografico siciliano

IGNAZIO E. BUTTITTA

La Fondazione Ignazio Buttitta, intestata al celebre poeta dialettale di Bagheria, nasce per volontà del figlio Antonino Buttitta con il patrocinio dell'Università degli Studi di Palermo. L'Assemblea Regionale Siciliana, con Legge Regionale n. 2 del 4 marzo 2005, ne ha riconosciuto l'istituzione. La Fondazione Ignazio Buttitta non persegue fini di lucro e si propone come prescritto dall'art. I dello Statuto: «la tutela, lo studio e lo sviluppo della cultura siciliana in tutti i suoi aspetti storici, sociali, artistici e antropologici». Attività istituzionali della Fondazione sono la Biblioteca della cultura siciliana (Palazzo Tarallo, Palermo), la GAPS – Galleria delle arti popolari siciliane (ex convento dei Cappuccini di Geraci Siculo in provincia di Palermo); l'Archivio Ignazio Buttitta, l'Archivio audiovisuale e etnofonico del Folkstudio – Archivio etnomusicale del Mediterraneo, l'Archivio documentale e fotografico.

La Fondazione, nei suoi sedici anni di attività ha promosso circa venticinque convegni internazionali, circa sessanta tra seminari e presentazioni, circa trenta mostre fotografiche volte alla valorizzazione di fotografi siciliani, vari spettacoli didattici e di promozione e diffusione della cultura siciliana, ha sostenuto innumerevoli iniziative e pubblicazioni ritenute meritevoli di interesse, ha svolto un'intensa attività editoriale realizzando monografie, cataloghi fotografici e varie collane tra le quali «Biblioteca della Cultura Siciliana», «Ieri e oggi», «Acta Diurna».

Nel 2015, su iniziativa della Fondazione Ignazio Buttitta, nasce il portale Archivio etnografico siciliano⁵⁸⁶ che raccoglie le registrazioni sonore del ricco patrimonio audiovisuale del Folkstudio di Palermo, le registrazioni realizzate nell'ambito delle campagne di ricerca etnomusicologica promosse dall'Istituto di Scienze antropologiche e geografiche dell'Università di Palermo, parte del fondo appartenente all'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. Tale patrimonio comprende complessivamente una nastroteca di 2.250 supporti, una videoteca di 1.230 pezzi e una fotodiateca di 11.000 unità. Nello specifico, la Nastroteca del Folkstudio è complessivamente costituita da più di 1.400 supporti, alcuni dei quali risalenti ai primi anni Sessanta del Novecento, di cui: 1.009 originali registrati "sul campo" (579 bobine, per lo più da cm. 13, con nastro da 1/2 di pollice e 430 compact cassette); 297 supporti relativi a registrazioni di convegni, seminari, lezioni di argomento antropologico, etnomusicologico e musicologico; 37 pezzi, per lo più nastri da 1/4 di pollice (di cui 13 bobine da cm. 26,5 – m. 1.100), che documentano l'attività di riproposta etnomusicale del Folkstudio; 73 cassette sulla musica folklorica siciliana e la musica etnica di altre regioni del Mediterraneo.

A seguito di preliminari azioni di digitalizzazione e catalogazione, il materiale sonoro è stato progressivamente reso fruibile online allo scopo di preservare questi importanti archivi della memoria e le fonti storico-documentarie di carattere etnoantropologico ad essi collegate per diffondere un patrimonio di interesse scientifico per antropologi, storici, sociologi, studiosi e appassionati e per la crescita consapevole della collettività e delle generazioni future.

Il sito web, per la fruizione degli archivi, è progettato tenendo conto delle esigenze dei potenziali fruitori, studiosi e studenti. È costruito come uno schedario multimediale, intuitivo e di facile utilizzo, adatto ad una consultazione scientifica rigorosa ma con

⁵⁸⁶ www.archivioetnograficosiciliano.it.

un approccio che tiene conto anche degli studenti e di fruitori meno esperti. Ogni frammento sonoro è accompagnato da una scheda che riporta i dettagli della singola registrazione (collocazione, lato del nastro originale, titolo, occasione, modalità di esecuzione, contenuto, luogo di registrazione, luogo di provenienza, provincia, mese e anno di registrazione, informatore, e ricercatori).

I risultati raggiunti sono stati oggetto di presentazioni e incontri svolti nelle università siciliane e presso istituti culturali siciliani. Periodicamente sono organizzati incontri con istituti scolastici del territorio per la promozione del progetto e del portale e per la divulgazione del patrimonio immateriale siciliano. Le conoscenze e i contatti ottenuti, la possibilità di tutela, conservazione e fruizione parziale e integrale di registrazioni sul campo costituiscono un patrimonio con enormi potenzialità di sviluppo e di applicazioni sia nel campo della ricerca scientifica ed etnografica che in ambito antropologico, sociologico, musicale, cinematografico ecc.

La digitalizzazione dei materiali nastrografici e il sito sono stati realizzati con i contributi del Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, del Ministero per i beni e le attività culturali, della Regione Siciliana – Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana e della Fondazione Sicilia. Le attività di potenziamento e di arricchimento del sito sono tutt'ora in corso.

Gli archivi sonori ISRE. Ricognizioni musicali e proposte per il futuro

DIEGO PANI

L'Istituto superiore regionale etnografico è stato creato in Sardegna con apposita legge regionale nel 1972. Proprio la legge n. 26 del 5 luglio del 1972 definisce quali sono i compiti dell'Istituto, come quelli dello «studio e della documentazione della vita sociale e culturale della Sardegna nelle sue manifestazioni tradizionali e nelle sue trasformazioni»⁵⁸⁷.

Da allora ISRE porta avanti la propria missione istituzionale attraverso un'articolata serie di compiti e attività, come la gestione a Nuoro del Museo etnografico e del Museo Deleddiano della casa natale di Grazia Deledda, e della Collezione «Luigi Cocco» a Cagliari. Ancora, ISRE gestisce una biblioteca specialistica di carattere etnoantropologico e museologico comprendente un archivio storico, una cineteca e un archivio fotografico di antropologia visuale, situato nella sede dell'Istituto, in via Papandrea 6 a Nuoro.

Oltre alla cura dei musei, l'Istituto è protagonista di una copiosa attività di organizzazione di mostre, convegni e incontri di studio sui temi di interesse istituzionale, spesso in collaborazione con altri organismi scientifici. ISRE è poi promotore di campagne di ricerca sul campo, in collaborazione con studiosi interni ed esterni, così come con le università sarde di Cagliari e Sassari. L'Istituto porta avanti una copiosa produzione audiovisiva principalmente incentrata sulla Sardegna, e ancora una produzione editoriale, fina-

⁵⁸⁷ Legge Regionale 5 luglio 1972, n. 26.

lizzata prima di tutto alla fruizione dei risultati degli studi e delle ricerche promosse dall'ente⁵⁸⁸.

All'interno di questo universo di attività dedicate allo studio della vita culturale della Sardegna, ovviamente, non poteva mancare un nutrito interesse per la musica. La complessità e la ricchezza dei diversi contesti musicali dell'isola è l'anima di un immenso patrimonio a cui l'Istituto non può che essere legato indissolubilmente. Sin dalla sua fondazione, ISRE ha portato avanti molteplici attività di studio delle pratiche musicali della Sardegna. Ha organizzato in questo senso campagne di ricerca, concerti, festivals, ha ospitato musicisti, studiosi, ha pubblicato dischi e libri e prodotto film documentari di interesse etnomusicologico.

In questo senso, l'archivio sonoro ISRE ci presenta, attraverso i propri documenti, quel caleidoscopio di attività che hanno contraddistinto la vita dell'Istituto finora. I documenti sonori provengono infatti dai diversi interventi portati avanti dall'ISRE durante gli anni:

- registrazioni di eventi musicali organizzati dall'Istituto, relative sia a concerti e recital dedicati alla musica di tradizione orale, sia a progetti legati alla *popular music* isolana;
- registrazioni contestuali e programmate, effettuate all'interno di campagne di ricerca sul campo portate avanti dal personale ISRE;
- donazioni di materiale sonoro fatte da esterni all'Istituto, siano questi studiosi, musicisti o appassionati. I materiali donati sono tra i più diversi fra loro e costituiscono una parte fondamentale dell'archivio interno ISRE.

Anche i supporti di registrazione sono molteplici: Nagra 4, Revox, Uher Report Monitor, musicassette e registrazioni digitali. Diversi di questi documenti sono stati digitalizzati ma vanno

⁵⁸⁸ Maggiori informazioni sulle diverse attività dell'ISRE sono disponibili nel sito istituzionale www.isresardegna.it

sottoposti ad operazioni di restauro, molti di più attendono una digitalizzazione. Alcune registrazioni sono da tempo disponibili sulla rete, ospitate dalla piattaforma regionale *Sardinia Digital Library*⁵⁸⁹. Molte altre risorse, spesso dal valore documentale elevato, non sono presenti e non sono mai state opportunamente organizzate. Durante gli anni, si è provveduto ad organizzare parte del materiale tramite un criterio di catalogazione interno, legato alla natura del supporto, che risulta però non uniforme e applicato in maniera discontinua. L'inizio dei lavori di costituzione di un nuovo archivio musicale ISRE si snoderà quindi attraverso due punti fondamentali, la revisione del sistema di catalogazione e l'acquisto delle apparecchiature atte alla digitalizzazione e al restauro audio.

Le risorse musicali legate ad ISRE non sono però unicamente quelle relative al proprio archivio interno. Infatti, l'Istituto dal 1997 ha all'attivo una convenzione con l'Archivio «Mario Cervo», rapporto di collaborazione ratificato e aggiornato nuovamente nel 2018 per cui l'Istituto Superiore Regionale Etnografico si impegna nella tutela, il governo e la sovvenzione dell'archivio fonografico situato in via Grazia Deledda 26 ad Olbia.

Come dichiarato nel sito internet⁵⁹⁰, l'Archivio «Mario Cervo» rappresenta la più importante collezione fonografica al mondo dedicata alla musica sarda. Al suo interno è custodito gran parte del materiale fonografico edito in Sardegna o anche solo legato all'isola per la presenza di artisti sardi. Il materiale presente nell'archivio offre una immersione totale in quella che è la storia della discografia in Sardegna durante tutto il '900 e nei primi anni del nuovo secolo.

Il cuore dell'Archivio è costituito dal materiale relativo alla ricerca portata avanti da Mario Cervo, produttore discografico, conduttore radiofonico, operatore culturale appassionato delle diverse

⁵⁸⁹ Sardinia Digital Library è una biblioteca digitale creata nel 2008 e gestita dalla Regione Sardegna. Maggiori informazioni sono disponibili sul sito internet www.sardegna.digitallibrary.it

⁵⁹⁰ www.archiviomariocervo.it.

pratiche musicali della Sardegna. Mario Cervo ha dato vita negli anni ad un corpus unico, che unisce le sue registrazioni sul campo alle produzioni della sua etichetta *Nuraghe*, fino alla raccolta di una vasta quantità di dischi a 78, 45 e 33 giri, cd e musicassette, e ancora una biblioteca musicale che contiene libri, periodici, articoli di quotidiani legati al fare musica in Sardegna.

Si tratta di oltre 6.000 supporti fonografici catalogati fino ad oggi. Un lavoro, quello di catalogazione, cominciato nel 1997 dal musicista ed etnomusicologo Paolo Angeli⁵⁹¹ e proseguito nel tempo grazie allo sforzo della famiglia Cervo, che ha sapientemente portato avanti l'acquisizione di nuovo materiale. L'archivio è consultabile anche online da un sito internet dedicato con un motore che permette la ricerca tramite inserimento dei campi «artista» e «opera». Anche relativamente a questo archivio si avrà la necessità di una revisione totale del sistema di catalogazione e l'implementazione di un nuovo sistema di ricerca, che possa ampliarne le potenzialità sia relativamente a contesti di ricerca specialistica, ma anche in occasione di una più semplice fruizione dei materiali.

In conclusione, l'adozione di un nuovo sistema di archiviazione è quindi il nodo centrale relativo all'intervento sugli archivi sonori ISRE. Questo intervento andrà portato avanti stabilendo e seguendo uno standard in ottemperanza delle vigenti norme internazionali in materia di catalogazione dei beni audiovisivi. Il nuovo sistema di archiviazione servirà per la costituzione generale dell'archivio ISRE. Allo stesso tempo, si provvederà all'implementazione di questo sistema all'interno dell'Archivio «Mario Cervo». Le risorse catalogate saranno poi oggetto di particolari focus come lo studio storico analitico dei contenuti sonori e il loro inserimento in un programma di presentazione e diffusione delle risorse che tenga conto di vari livelli di accesso.

⁵⁹¹ Il lavoro di catalogazione è stato portato avanti da Paolo Angeli ed è poi culminato in uno studio sui materiali contenuti nell'archivio relativi alla gara a chitarra. Si veda: PAOLO ANGELI, *Canto in re. La gara a chitarra nella Sardegna settentrionale*, ISRE, Nuoro, 2008.

Gli autori

STEFANO ALLEGREZZA – professore associato di Archivistica, dal 2018 afferisce all'Università di Bologna, svolge le sue ricerche nell'ambito dell'archivistica e dell'archivistica digitale. Gli interessi di ricerca sono rivolti in particolare alle tematiche relative alla gestione elettronica dei documenti, alla dematerializzazione, alla conservazione degli archivi digitali ed in particolare quelli di persona nel contesto digitale.

SILVIO ALOVISIO – insegna Cinema e comunicazione audiovisiva e Storia e analisi del film presso l'Università di Torino. È autore e curatore di numerose pubblicazioni, in particolare sulla storia e la teoria del primo cinema italiano. Per oltre venticinque anni ha collaborato con il Museo Nazionale del Cinema.

CESARE BERMANI – tra i fondatori dell'Istituto de Martino, nell'ambito del quale ha svolto un'intensa attività di ricerca su molti aspetti del mondo popolare e operaio, specializzandosi nella raccolta di narrazioni orali. Storico, collabora con la Società di mutuo soccorso Ernesto de Martino di Venezia e si occupa del salvataggio e ordinamento delle registrazioni conservate nell'Archivio Bermani di Orta San Giulio (No).

BARBARA BERRUTI – vicedirettrice dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea «Giorgio Agosti», si occupa di storia del Novecento e in particolare di Deportazione, Resistenza, rappresentazione della memoria sul terri-

torio e svolge attività di riordino e valorizzazione archivistica. Nel 2019 ha pubblicato con Nicola Adduci e Bruno Maida *La nascita del fascismo a Torino*. Collabora con Rai Storia.

GIANCARLO BIRELLO – network & system manager dell’Ufficio IT CNR-IRCrES di Moncalieri. Da anni usa software open source per la conservazione e presentazione di oggetti digitali e ha recentemente implementato la biblioteca digitale Byterfly. Collabora in alcune comunità internazionali per lo sviluppo degli applicativi utilizzati.

LEONARDO BORGIOI – chimico, ha lavorato come ricercatore per poi approdare all’esperienza di docenza e di assistenza tecnica per i prodotti in tutti i settori del restauro. È attualmente responsabile dell’ufficio tecnico-scientifico di C.T.S. srl e coordina vari progetti di studio sui materiali per il restauro, oltre a collaborare con la società di diagnostica R&C Art.

WALTER BRUNETTO – laureato con Diego Carpitella, dal 1992 è collaboratore e consulente scientifico degli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha inoltre collaborato o collabora con altri importanti archivi di musica di tradizione orale, come l’Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi e l’Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale.

VALENTINA BURINI – diplomata in pianoforte e laureata in Audio Production presso la Middlesex University di Londra. Dal 2015 è collaboratrice di ricerca presso il CSC dell’Università di Padova, dove ha coordinato diversi progetti di digitalizzazione. Attualmente lavora presso la Fondazione Archivio Luigi Nono in Venezia.

IGNAZIO E. BUTTITA – docente di Discipline Demoetnoantropologiche presso l’Università di Palermo, ha condotto numerose ricerche sul campo su prassi culturali e festive e sul simbolismo rituale

in area mediterranea. Si occupa di processi di patrimonializzazione e archiviazione del patrimonio materiale e immateriale di interesse etnoantropologico. È autore di numerosi articoli e pubblicazioni.

SIMONETTA BUTTÒ – dirigente del MiBACT, ha diretto la Biblioteca universitaria di Genova, la Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma, la Biblioteca nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli, la Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini di Napoli e dal maggio 2015 dirige l'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche. Docente in diverse università italiane, alla Scuola nazionale dell'amministrazione e alla Scuola del patrimonio, è direttore responsabile di «DigItalia: rivista del digitale nei beni culturali».

SILVIA CALAMAI – professore associato di glottologia e linguistica generale presso l'Università di Siena, si occupa di fonti ed archivi orali dal 2010 ed è coordinatrice del progetto Archivio Vi.Vo.

SERGIO CANAZZA – professore associato presso il Dip. di Ingegneria dell'Informazione e direttore del CSC, Università di Padova. Si occupa di informatica per i beni culturali musicali. È autore di oltre 200 articoli pubblicati in riviste internazionali e in atti di conferenze. È presidente di AudioInnova srl.

MASSIMO CARCIONE – funzionario della Direzione Cultura della Regione Piemonte, direttore del Centro di documentazione e Parco della Pace della Benedicta. Già docente di Legislazione e politiche culturali presso l'Università del Piemonte Orientale e *chercheur associé* all'IEP di Grenoble. Ha collaborato con Isral, ANPI e Associazione Memoria della Benedicta.

ALESSANDRO CASELLATO – professore associato di Storia contemporanea all'Università Ca' Foscari Venezia, si occupa di storia so-

ciali e politica, di storia orale e scrittura autobiografica. Dal novembre 2017 è presidente dell'Associazione italiana di storia orale (AISO).

PIERO CAVALLARI – lavora all'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi dove si occupa del trattamento delle collezioni e del gruppo di lavoro sulla «Storia orale» di cui è responsabile. Tiene corsi e lezioni sull'utilizzo delle fonti sonore e audiovisive per lo studio della storia contemporanea. È vice presidente del Museo Storico della Liberazione di Via Tasso a Roma. La sua ultima pubblicazione è *L'Italia combatte. La voce della Resistenza da Radio Bari*, 2020.

PIETRO CLEMENTE – già docente di Antropologia Culturale nelle Università di Siena, Roma e Firenze, è presidente onorario di SIMBDEA, ha scritto saggi su cultura popolare, musei, storia dell'antropologia. Tra gli scritti recenti *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, 2013.

VALENTINA COLONNA – dottore di ricerca in *Digital Humanities* presso le università di Genova e Torino. Ha ideato e cura l'archivio sonoro «Voices of Italian Poets», presente online sul sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre» e si dedica allo studio fonetico della lettura della poesia italiana del Novecento e contemporanea.

TED MARTIN CONSOLI – sound designer diplomato al SAE Institute di Milano, è ideatore e coordinatore del progetto «Identità Sonore» e fonico presso la TMC Studios di Biella.

GIOVANNI CONTINI – fellow del King's College (Cambridge 1981-1984) poi fino al 2014 ha diretto la sezione «archivi audiovisivi» della Soprintendenza Archivistica per la Toscana. Dal 1992 ha rappresentato l'Italia nel Comitato per la Tradizione Orale dell'ICA.

Dal 2001 ha fatto parte del Comitato Italiano Unesco per la salvaguardia dell'eredità immateriale. Visiting professor presso la Tokyo University, Komaba, e presso l'Università di Amsterdam, è stato Regents Fellow presso l'Università della California di Los Angeles. Dal 2002 al 2004 per conto del MiBAC ha partecipato a Los Angeles alle attività di ricerca legate alla Shoah Foundation. Dal 2006 al 2012 ha insegnato Storia contemporanea e Archivistica presso la Sapienza Università di Roma. Dal 2012 al 2017 è stato presidente di AISO.

FEDERICA CUGNO – ricercatrice di Linguistica italiana presso l'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca sono orientati principalmente sulla geografica linguistica e sulla toponomastica dialettale. Dal 2012 è la responsabile scientifica dell'*Atlante Toponomastico del Piemonte Montano*.

FRANCESCA D'AGNELLI – addetta ai progetti di censimento, tutela e valorizzazione del patrimonio nell'Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e per l'Edilizia di culto della Conferenza Episcopale Italiana. Cultore della materia alla cattedra di Storia dell'arte moderna presso l'Università della Tuscia di Viterbo fino al 2004, ha tenuto incontri e seminari presso istituti universitari ed è autrice di contributi pubblicati in riviste specializzate.

LUCIANO D'ALEO – dal 1980 presta servizio presso la Discoteca di Stato, oggi ICBSA, occupandosi di registrazione audio, della conservazione del patrimonio audiovisivo dell'Istituto, del restauro e della digitalizzazione dei documenti sonori, per la realizzazione dell'Archivio digitale.

ANDREA D'ARRIGO – responsabile dell'archivio storico dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea «Giorgio Agosti». Fa parte della Commissione Archivi

e Biblioteche dell'Istituto nazionale Ferruccio Parri di Milano. Ha partecipato alla recente realizzazione del portale «I partigiani d'Italia», progetto avviato dalla Direzione Generale Archivi con il coordinamento dell'Istituto Centrale per gli Archivi.

VALENTINA DE IACOVO – dottore di ricerca in *Digital Humanities* presso le Università di Genova e Torino. Si occupa della base di dati italiani del progetto internazionale AMPER e dell'organizzazione dell'archivio sonoro del LFSAG. Svolge ricerche sul parlato dialettale e regionale, sull'annotazione e la valutazione prosodica e più recentemente sull'italiano L2 in contesti migratori.

ENRICO DEMARIA – responsabile tecnico di Astra Media, azienda specializzata in progetti di digitalizzazione, che lo stesso ha fondato a Torino nel 1999. Laureato in Lettere e diplomato in Violino al Conservatorio, affianca all'attività professionale quelle musicali (dirige il coro «Abbazia della Novalesa»), musicologiche e didattiche.

ANTONELLA DE PALMA – dirige la Società di mutuo soccorso Ernesto de Martino di Venezia. Laureata a Venezia con una tesi a carattere etnomusicologico, è specializzata nella digitalizzazione e restauro dei documenti sonori, con l'uso di diversi software specifici. Cura l'archivio della memoria delle città di Venezia e Taranto.

RINALDO DORO – appassionato estimatore di cultura popolare e musicista specializzato nella fisarmonica diatonica e nella ghionda. Fondatore e collaboratore di diversi gruppi musicali, ha al suo attivo numerose tournèe internazionali, corsi di strumento, conferenze e pubblicazioni sia discografiche che editoriali. Presidente del Centro Etnologico Canavesano di Bajo Dora (TO), si occupa della divulgazione del materiale audio-video del Centro stesso.

SIMONE DOTTO – docente in Storia e Tecniche della Televisione e dei Nuovi Media presso l'Università di Udine. Si occupa di storia

e storiografia dei media, tecnologie del suono e culture dell'ascolto, pratiche e teorie dell'archivio e cinema non-fiction del secondo dopoguerra italiano. Autore di *Voci d'Archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre* sull'istituzionalizzazione della registrazione sonora dai primi del Novecento alla fondazione della Discoteca di Stato.

GIACOMO ELMI – capo servizio del Centro Nazionale del Libro Parlato, dal 1979 si occupa della produzione e diffusione delle opere del Centro e del suo sviluppo tecnologico

MARCO ERBETTI – dopo la laurea ha lavorato nell'ambito della diagnostica collaborando con il LAP&T Lab dell'Università di Siena e successivamente presso il laboratorio scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Dal 2012 si occupa del settore Conservazione e Archiviazione di C.T.S. srl.

GIANPAOLO FASSINO – antropologo e dottore di ricerca, ha lavorato dal 2012 al 2019 all'Università di Scienze Gastronomiche di Polenzo, dove si è occupato dello sviluppo del progetto «Granai della memoria». Attualmente insegna Etnologia e Antropologia medica all'Università del Piemonte Orientale.

MARCELLA FILIPPA – storica, saggista, traduttrice, giornalista pubblicista, direttrice della Fondazione Vera Nocentini. Consulente per documentari, tra cui *La vera storia di Marianne Golz*, curatrice di mostre, già docente di Storia della fotografia presso lo Ied di Torino. Ha collaborato con università italiane e europee, e con istituti culturali internazionali. Autrice di numerosi volumi e contributi sui temi dell'identità, storia della fotografia, del razzismo, storia delle donne.

ANTONELLA FISCHETTI – lavora all'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Ufficio trattamento delle collezioni. Si occupa da oltre trent'anni delle tematiche inerenti le fonti orali (creazione

della fonte, acquisizione, descrizione, diritti) e di fonti radiofoniche, con particolare riguardo agli anni Trenta e Quaranta del Novecento. È curatrice dell'archivio storico dell'Istituto. La sua ultima pubblicazione è *L'Italia combatte. La voce della Resistenza da Radio Bari*, 2020.

CRISTINA GHIRARDINI – dottore di ricerca, collabora con la Fondazione Casa di Oriani di Ravenna per i progetti del Centro per il dialetto romagnolo, con istituzioni culturali e archivi sonori. Attualmente studia l'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale come dottoranda nell'ambito del progetto IRiMaS diretto da Michael Clarke all'Università di Huddersfield.

FLAVIO GIACCHERO – etnomusicologo e musicista, ha lavorato negli archivi sonori del CREL. Collabora con associazioni, enti pubblici e privati alla realizzazione di progetti ed eventi culturali e per la tutela e la valorizzazione delle minoranze linguistiche. Fa parte del Consiglio Direttivo dell'Associazione CREO. Come musicista si occupa di musica tradizionale, creativa, world music, free jazz. Si occupa inoltre di fotografia, video documentari, paesaggi sonori, saggistica.

SILVIA GIORDANO – dottore di ricerca, lavora presso l'Area Ricerca e Terza Missione del Polo di Scienze Umanistiche dell'Università di Torino. Collabora con la redazione dell'Atlante Linguistico ed Etnografico del Piemonte Occidentale e con la Fondazione Nuto Revelli Onlus. I suoi principali interessi di ricerca sono la sociolinguistica delle minoranze, la geografia linguistica e la storia orale.

ENRICO GRAMMAROLI – dottore di ricerca, dal 2001 è curatore dell'Archivio Sonoro Franco Coggiola di Roma per l'espressività musicale delle classi popolari. Ha partecipato a numerosi progetti di ricerca e valorizzazione archivistica su temi legati a migrazioni e memoria della Resistenza e della Seconda guerra mondiale. Visiting scholar 2016/2017 presso l'Appalachian Studies Center del Polyte-

chinic and State University of Virginia si occupa dello studio sulle comunità italoamericane nel bacino carbonifero appalachiano.

DANIELE GRASSO – fisico di formazione, lavora in Arpa Piemonte nel campo dell'inquinamento acustico. Ha partecipato al progetto «Paesaggi sonori della Provincia di Torino», grazie al quale ha potuto accrescere le proprie competenze sulle tematiche legate al rumore nel più esteso concetto di *soundscape*.

ALBINO IMPÉRIAL – ricercatore associato del *Laboratoire de Didactique et Epistémologie des Sciences* dell'Università di Ginevra, docente di Didattica della Fisica all'Università della Valle d'Aosta e impegnato nel valorizzare la *civilisation alpestre*, dal 2004 è presidente dell'*Association Valdôtaine Archives Sonores*. Autore di filmati documentari sugli antichi mestieri in Valle d'Aosta negli anni '70 fra cui *Ethnographie et Cinéma-Documents d'Anthropologie visuelle*, ed. Regione Autonoma della Valle d'Aosta, 2010.

MARISA IORI – demoetnoantropologo in servizio presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari dal 1982. Dal 2007 funzionario dell'Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia e attualmente funzionario dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, responsabile dell'archivio sonoro e dell'archivio fotografico.

DANIELE JALLA – storico di formazione, si è occupato di fonti orali dagli anni Settanta utilizzandole in diversi ambiti di ricerca, dalla famiglia operai alla sociabilità, dal senso di appartenenza territoriale alla memoria della deportazione. Funzionario regionale e poi dirigente dei Servizi museali della Città di Torino, si è occupato di musei, di museografia e di museologia. Presidente di ICOM Italia dal 2004 al 2010 e nuovamente dal 2014 al 2016.

EMILIO JONA – avvocato, scrittore e studioso di cultura popolare. Negli anni 1958-1962 è stato uno degli iniziatori di «Cantacronache», la prima esperienza in Italia di una canzone d'autore in

opposizione a quella di consumo. Autore di numerosi saggi e libri dedicati al mondo popolare e con Franco Castelli e Alberto Lovatto di *Senti le rane che cantano, Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi, Al rombo del cannon. I canti popolari nella Grande Guerra*. Curatore con Castelli e Lovatto di due edizioni de *I canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra.

AGOSTINA LAVAGNINO – responsabile dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale (AESS) della Regione Lombardia, coordina il lavoro di catalogazione e digitalizzazione del patrimonio multimediale dell'Archivio www.aess.regione.lombardia.it. Cura progetti di ricerca collegati ai processi per l'applicazione della Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale e l'Inventario www.intangiblesearch.eu. È autrice di articoli e contributi su questi temi.

PIERLUIGI LEDDA – manager culturale e collezionista musicale. Dal 2011 è il direttore generale dell'Archivio Storico Ricordi. Tiene corsi su discografia e *cultural industries* per l'Università di Udine e IULM di Milano.

ALBERTO LOVATTO – ha svolto ricerche di storia orale e di storia e memoria della deportazione. In campo etnomusicologico si è occupato di bande musicali locali e, con Emilio Jona e Franco Castelli, di canto di monda, canto operaio, canzone epico-lirica e canto della Grande Guerra. Ha pubblicato studi di organologia etnica anche in collaborazione con Alessandro Zolt.

RICCARDO MASSOLA – direttore della Biblioteca Civica e del Centro Comunale di Cultura di Valenza, ha coordinato il recupero del «Fondo di musica jazz Arno Carnevale». Dal 2015, in campo archivistico, lavora al progetto di censimento e recupero degli Archivi orafi aziendali di Valenza.

GUIDO MESITI – responsabile dell'Archivio sonoro e audiovisivo di Radio Radicale dal 1991.

MONICA MONACHINI – primo ricercatore dell'Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa, è coordinatore nazionale di CLARIN Italia e del progetto Archivio Vi.Vo.

DAVIDE MONGE – responsabile dell'Area Biblioteca musicale, Fondi speciali, Studi locali e biblioteche Gruppo 3 del Servizio Biblioteche della Città di Torino. Si interessa, in particolare, della tipografia italiana del Cinquecento e della trasmissione dei testi a stampa.

ANTONELLA MULÈ – archivistica di Stato dal 1980, ha dedicato gran parte del suo impegno professionale all'attività editoriale dell'Amministrazione archivistica, sia a stampa che in digitale. È responsabile del Portale degli archivi d'impresa (dal 2010) e di quello degli archivi della moda (dal 2018). Dal 1993 segue iniziative e pubblicazioni dedicate alle fonti orali. Ha pubblicato numerosi interventi su riviste e volumi miscelanei di argomento archivistico.

FRANCESCA NEMORE – archivistica e ricercatrice presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza Università di Roma. Si è dedicata soprattutto agli archivi d'impresa, della scienza e di personalità contemporanee. È stata ricercatore associato presso l'Istituto Nazionale per le Applicazioni del Calcolo del CNR. È responsabile dei contenuti archivistici del Portale archivi della scienza. È autrice di diversi saggi e di monografie.

MARIA MADDALENA NOVATI – consulente musicale presso il Museo del Novecento di Milano, fondatrice e presidente di NoMus, ex consulente musicale presso la RAI – Radiofonia di Milano e responsabile dell'Archivio dell'ex Studio di Fonologia della RAI. Autrice di numerose pubblicazioni.

SILVIA OLIVERO – direttrice dal 1998 dell'Archivio Storico della Città di Savigliano, di cui cura la conservazione, la consultazione da parte degli utenti, la didattica e la promozione. Ha realizzato progetti di recupero della memoria orale cittadina che hanno dato vita a un Centro della Memoria, valorizzato tramite un allestimento interattivo e un portale dedicato.

PEPPINO ORTOLEVA – è stato professore ordinario di Storia e teoria dei media all'Università di Torino. Ha pubblicato oltre duecento lavori scientifici su storia, società e media. Gli è stato decretato un dottorato *honoris causa* in comunicazione dall'Université Paris 2, Panthéon-Assas. È profesor ajunto alla Universidad de los Andes di Bogotá. È stato ed è curatore di mostre e musei su storia, società, comunicazione e di documentari radiofonici e televisivi. Sta attualmente progettando il Museo della città di Catania.

DIEGO PANI – responsabile del patrimonio musicale dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) della Sardegna. Dottorando in Etnomusicologia presso la Memorial University of Newfoundland. Interessato ai rapporti tra musica di tradizione orale e mediatizzazione e allo studio della popular music, è impegnato nella produzione di film documentari e reportage fotografici. Ha collaborato con l'etichetta Folkways Recordings dell'istituto Smithsonian, con l'Università di Cagliari e con la Kyoto University of Arts.

GIANNI PAVAN – insegna nei corsi di Bioacustica e di Ecologia, e dirige il Centro Interdisciplinare di Bioacustica e Ricerche Ambientali all'Università di Pavia. Si occupa di bioacustica ed ecoacustica, sia in ambiente terrestre che marino, principalmente applicate allo studio e alla conservazione della biodiversità. È membro fondatore della International Ecoacoustics Society.

VALERIO DON PENNASSO – dal 2016 direttore dell'Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e per l'edilizia di culto della

Conferenza Episcopale Italiana. Presbitero della Diocesi di Alba, è stato membro del Comitato 8×1000 per la valutazione delle richieste di contributo, incaricato regionale per i beni culturali ecclesiastici del Piemonte e Valle d'Aosta, membro della Commissione Liturgica regionale del Piemonte e Valle d'Aosta. È parroco e presidente della Fondazione dei Santi Lorenzo e Teobaldo di Alba. ANNA PERIN – responsabile della Biblioteca CNR-IRCrES di Moncalieri dove svolge tutte le attività di back office e front office per i propri utenti, servizi di reference e document delivery. Ha sviluppato competenze sui repository di ultima generazione occupandosi in particolare di metadati, policy, usabilità e fruibilità per l'utente.

DONATA PESENTI CAMPAGNONI – è stata conservatore e curatore capo del Museo Nazionale del Cinema. Ha insegnato Museologia del cinema e Archeologia del cinema all'Università di Torino. È curatrice di mostre e autrice di numerose pubblicazioni sull'archeologia del cinema e sulla storia del Museo Nazionale del Cinema.

GIANLUCA DON POPOLLA – sacerdote della diocesi di Susa, direttore del Centro Culturale Diocesano e incaricato per i beni culturali e l'edilizia di culto della Regione ecclesiastica Piemonte.

NICCOLÒ PRETTO – dottore di ricerca in Ingegneria dell'Informazione è assegnista di ricerca senior presso il CSC dell'Università di Padova. Il principale ambito di ricerca è l'informatica per i beni culturali.

MICAELA PROCACCIA – presidente dell'Associazione nazionale archivistica italiana. È stata per molti anni dirigente del MiBACT, ricoprendo numerosi incarichi. Nel campo delle fonti orali ha curato l'indicizzazione delle interviste in italiano raccolte dalla USC Shoah Foundation e la pubblicazione sul portale «Ti racconto la storia. Voci dalla Shoah», nonché la prima progettazione del porta-

le «Ti racconto la storia», poi sviluppato dall'Istituto centrale per gli Archivi. Partecipa ad un gruppo di lavoro sulle fonti orali che raccoglie diverse istituzioni.

OMERITA RANALLI – responsabile dell'Archivio Sonoro «Franco Coggiola» del Circolo Gianni Bosio, si occupa di cultura e società contadina dell'Italia centrale e svolge attività di ricerca sull'antropologia della festa, sulle dinamiche culturali dei patrimoni immateriali, sui repertori musicali della tradizione orale. È docente a contratto di Antropologia dei patrimoni presso l'Università del Molise.

GUIDO RASCHIERI – etnomusicologo, è ricercatore presso l'Università di Trento. Ha incominciato la sua attività di ricerca in Piemonte, sotto la guida di Febo Guizzi ed è uno dei fondatori del Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri. Ha condotto ricerche sul campo in Italia, Croazia e Bosnia. I suoi lavori riguardano le tradizioni musicali dell'arco alpino, le vicende del folk music revival nel nord-Italia, la musica e i processi migratori, la storia della ricezione delle musiche extraeuropee in Occidente, gli strumenti musicali popolari, la musica nel dialogo interculturale.

ALESSANDRA RAVELLI – dipendente dal 1992 del Museo Nazionale della Montagna, dal 2002 è responsabile della Biblioteca nazionale CAI. Ha collaborato con riviste specializzate come «Alp», «Rivista della montagna» e «Lo Scarpone» e contribuito ad alcune pubblicazioni fra cui: *Dall'orrido al sublime* (2002), *Alpinismo* (2004), *Collezionisti di montagne* (2014), *Gli archivi e la montagna* (2014), *Albert Smith, lo spettacolo del Monte Bianco* (2018).

IDA RECCHIA – dottore di ricerca in architettura e urbanistica, si occupa dei temi dell'integrazione del suono in architettura e dell'architettura degli edifici per la musica. Ha partecipato a ricer-

che nazionali e internazionali sul progetto architettonico e urbano contemporaneo, ha curato pubblicazioni e mostre e scritto articoli e saggi su questi temi.

ROBERTA RIGHINI – dottore di ricerca presso l'Università di Pavia con un progetto riguardante l'applicazione del monitoraggio ecoacustico per la conservazione dell'ambiente e della sua biodiversità. Ha lavorato principalmente all'interno della Riserva Naturale Integrale di Sasso Fratino.

MATTEO RIVOIRA – docente di dialettologia romanza presso l'Università di Torino, è caporedattore dell'*Atlante Linguistico Italiano*. Tra i suoi interessi scientifici principali vi sono lo studio dei dialetti di area occitana e piemontese, l'analisi dei repertori toponimici di tradizione orale e le questioni sociolinguistiche inerenti alle minoranze linguistiche.

ANTONIO ROMANO – docente di Glottologia e Linguistica presso l'Università di Torino dove dirige il Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre» (*LFSAG*). Coordinatore del progetto internazionale Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman (*AMPER*), svolge ricerche sulla variazione fonetica, intonativa e ritmica di lingue e dialetti.

GIOVANNI RONCO – docente di Linguistica Italiana presso l'Università di Torino. La sua attività di ricerca si è sviluppata da oltre 40 anni all'interno dell'Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano che da 25 anni pubblica l'*Atlante Linguistico Italiano*, la più importante opera dialettologica esistente in Italia di cui ne è vicedirettore.

SERENA SABIA – diplomata in pianoforte e laureata al D.A.M.S., si è specializzata nella valorizzazione del materiale musicale e perfezionata nella ricerca per l'educazione musicale. Bibliotecaria presso il Centro di Documentazione e Ricerca dell'I.B.M.P.. Insegna Storia

della Musica al Liceo Musicale ed è titolare del corso di Metodologia dell'Educazione musicale presso il corso di laurea Scienze della Formazione Primaria dell'Università di Torino.

MARGHERITA SCANAVINO – ex responsabile del Settore Tecnologico delle Teche RAI di Torino. Responsabile per la gestione archivi e del Catalogo multimediale Teche RAI. Ha partecipato a progetti europei per la conservazione e la digitalizzazione audio e video. Ha collaborato con il FIAT-IFTA (Federazione internazionale degli archivi televisivi). Dal 2016 al 2020 ha ricoperto il ruolo di presidente della Commissione Archivi nell'ambito della COPEAM.

CARLA SCOGNAMIGLIO – bibliotecaria, ha lavorato presso alcune biblioteche di Roma tra le quali la Biblioteca dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani. Dal 2005 collabora con l'ICCU allo sviluppo dell'applicativo di Polo e più in generale alle attività di coordinamento e gestione del SBN.

SIMONE SOLINAS – lavora al Teatro Regio di Torino come responsabile di Archivio Storico ed Editoria. Scrive per enti e riviste di settore e ha curato 140 libri dedicati all'opera e al balletto, coordinato conferenze e convegni, curato mostre e attività espositive.

MARIA FRANCESCA STAMULI – dottore di ricerca in linguistica e MA in scienze bibliografiche, dal 2018 lavora come funzionario archivistico presso la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana occupandosi di archivi sonori e audiovisivi ed è coordinatrice del progetto Archivio Vi.Vo.

ELENA TESTA – responsabile dell'Archivio Nazionale Cinema Impresa d'Ivrea (Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia), dove si occupa della gestione delle collezioni e della valorizzazione delle opere conservate. Ha scritto documentari, diretto cortometraggi, curato rassegne cinematografiche e convegni.

JACOPO TOMATIS – musicologo, giornalista musicale e musicista. Insegna Popular music al DAMS dell'Università di Torino. Nel 2019 è uscito il suo primo libro intitolato *Storia culturale della canzone italiana*. È redattore del «Giornale della musica» e direttore artistico del Premio Loano per la Musica Tradizionale Italiana.

LAURA TORI – dal 1988 lavora per la Città di Torino occupandosi prima del festival SettembreMusica e dal 2007 di MITO-SettembreMusica. All'interno dell'organizzazione del festival ha ricoperto ruoli diversi, dalla biglietteria all'ufficio stampa a responsabilità organizzative più generali. Dal 2016 ne cura l'archivio digitale.

DINO TRON – dottore di ricerca in Storia e Critica dei beni e delle culture musicali presso l'Università di Torino, dove ha svolto ricerche sui repertori liturgici e paraliturgici della Settimana Santa, sui canti popolari dell'area valdese, sul repertorio coreutico e sugli apparati cerimoniali della Valle Vermenagna (CN). È membro fondatore del gruppo di musica d'oc «Lou Dalfin» e docente di organetto e cornamuse dell'area occitana presso varie scuole e associazioni in Torino e provincia.

MICHELE TOSS – dottore di ricerca in Storia contemporanea, lavora alla Fondazione Museo storico del Trentino dove è referente dell'Archivio della scrittura popolare e dell'Archivio online del Novecento trentino. Ha curato *Il mestiere della storia orale. Esperienze e archivi* ed è autore del volume *Il popolo re. La canzone sociale a Parigi (1830-1848)*.

MAURO TOSTI CROCE – ha svolto presso il MiBACT le funzioni di Soprintendente archivistico per le Marche (2009-2011), Direttore del Servizio III della Direzione generale per gli archivi (2012-2015) e Soprintendente archivistico e bibliografico del Lazio (2015-2018). È attualmente Sovrintendente all'Archivio storico

dell'Accademia di San Luca e coordinatore dell'Archivio e della Biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana.

ROBERTA TUCCI – demoetnoantropologa, si è occupata di catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici prima presso la Regione Lazio e poi presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, svolgendo anche attività formativa. Ha curato la normativa della scheda BDI e l'aggiornamento della scheda BDM. Nel 2018 ha pubblicato *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*.

SIMONETTA VELLA – dal 1981 lavora come archivista al Centro di documentazione della Camera del lavoro di Biella, fino ad assumerne la presidenza nel 1991. Responsabile editoriale di tutte le pubblicazioni edite dal Centro, è stata co-autrice dei volumi dedicati alla Cultura materiale nel Biellese e curatrice del libro *In greggio e in fino. Storie di vita di operaie tessili nel biellese 1910-1960* e coautrice di *Carta Conta. Guida generale al patrimonio bibliografico e documentario del Centro di documentazione*.

SARA ZANISI – ricercatrice indipendente in storia del lavoro e storia orale. Dal 1999 si occupa di ricerca e divulgazione storica e dal 2012 collabora con Fondazione ISEC. È coautrice del documentario *Il polline e la ruggine. Memoria, lavoro e deindustrializzazione a Sesto San Giovanni* (con Apuzzo, Garruccio e Roncaglia, 2015, 45') e autrice del volume *Il Portello. Voci dalla fabbrica: le interviste di Duccio Bigazzi in Alfa Romeo* (2017).

Il volume
«Documenti sonori.
Voce, suono, musica in archivi e raccolte»
è stampato su carta Palatina Edizione
Cartiere Miliani di Fabriano

Finito di stampare
il 14 aprile 2021
per i tipi de
L'Artistica Savigliano

