

ISSN 1971-9892

**Fra *soundmarks* e *soundscape composition*:
la musica quale espressione culturale
complessa**

fascicolo
2026/II

CONSULTA ONLINE

MARIO FIORILLO

3 agosto 2026

MARIO FIORILLO

Fra *soundmarks* e *soundscape composition*: la musica quale espressione culturale complessa

TITLE *Between soundmarks and soundscape composition: music as a complex cultural expression.*

ABSTRACT Il contributo analizza il soundscape quale categoria culturale, musicale e giuridica. Dopo averne ricostruito l'origine nella riflessione di Raymond Murray Schafer, esamina il paesaggio sonoro come espressione del patrimonio culturale immateriale, soffermandosi sulla nozione di soundmark e sulle prospettive di tutela offerte dall'ordinamento italiano e dalla Convenzione UNESCO del 2003. Il saggio evidenzia infine il rilievo identitario, partecipativo e ambientale dei paesaggi sonori, anche alla luce dell'art. 9 Cost.

This article examines the concept of the soundscape as a cultural, musical, and legal category. After tracing its origins in the work of Raymond Murray Schafer, it explores the soundscape as an expression of intangible cultural heritage, focusing on the notion of soundmarks and the prospects for their protection under Italian law and the 2003 UNESCO Convention. Finally, the article highlights the identity-building, participatory, and environmental significance of soundscapes in light of Article 9 of the Italian Constitution.

KEYWORDS Paesaggio sonoro; ecologia acustica; patrimonio culturale immateriale; *soundmark*.

Soundscape; acoustic ecology; intangible cultural heritage; soundmark.

AUTHOR Professore ordinario di Diritto costituzionale (e Diritto dei beni culturali) – Università di Teramo.



Contributo scientifico sottoposto a referaggio.

Il contributo rivede e aggiorna la relazione su *"Il Soundscape come espressione musicale: percorsi di tutela e valorizzazione"* tenuta al Seminario annuale DPCE 2025, e destinata alla pubblicazione nel volume *Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione*, a cura di G. Grasso, R. Tarchi, L. Testa, Napoli, Editoriale Scientifica.

* * *



SOMMARIO 1. Il *soundscape* come voce del paesaggio. Raymond Schafer e la nascita dell'ecologia acustica. – 2. Paesaggio sonoro, ecologia acustica e *soundscape composition*: la musica è sempre attorno a noi. – 3. La musica come espressione culturale complessa: gli strumenti di tutela nell'ordinamento italiano. – 4. Il *soundscape* come impronta sonora: prospettive di salvaguardia della sua dimensione simbolica e immateriale. – 5. Conclusioni. La salvaguardia dei "fiori fragili", per un'umanità sostenibile

*"Antico, sono ubriacato dalla voce
ch'esce dalle tue bocche
quando si schiudono
come verdi campane
e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane,
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvola l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza
impietro, mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro"*

(Eugenio Montale - Ossi di seppia)

1. Il *soundscape* come voce del paesaggio. Raymond Schafer e la nascita dell'ecologia acustica

Il termine "soundscape" fu diffuso nella seconda metà del secolo scorso dall'ambientalista e compositore canadese Raymond Murray Schafer, che fondò, agli inizi degli anni '70, presso la *Simon Fraser University* di *Burnaby* (Vancouver), il *World Soundscape Project (WSP)*, avviando, nell'arco di pochissimo tempo, fondamentali percorsi di studio e ricerca in tema, nel Canada come in Europa. Schafer era spinto dall'allarme per gli effetti dannosi dell'inquinamento acustico sugli esseri viventi, specialmente per coloro che vivevano negli ambienti urbani, e nei suoi primi scritti (come *The Book of Noise*) invocò un miglioramento del paesaggio sonoro urbano attraverso la riduzione dei suoi suoni più inquinanti. Fra i vari studi che Schafer pubblicò all'interno del *World Soundscape Project*, il più significativo è senza dubbio *The Tuning of the World*, pubblicato nel 1977, in cui, partendo da un'appassionata e colta ricostruzione dei suoni della natura (dove spazia da Omero a Ezra Pound), sintetizza ricerche decennali, mettendo a sistema le sue teorizzazioni. È così che

Schafer diviene, da quel momento, il padre dell'“ecologia acustica”, intesa come studio dei suoni «in rapporto alla vita e alla società»¹.

Per Schafer, *soundscape* è «qualsiasi campo acustico [fatto oggetto] di studio. Si può parlare di una composizione musicale, di un programma radiofonico o di un ambiente acustico», quindi richiamando tutto ciò che la nostra percezione auditiva è in grado di rilevare all'interno di un dato ambiente². Esso include dunque sia i suoni naturali (*geofonie*), sia quelli biologici (*biofonie*), sia derivati dall'uomo (*antropofonie*)³; e rappresenta un'entità fluida e mutevole, paragonabile a una partitura musicale elaborata, che integra ritmi variabili, tessiture sonore e armonie interne: una «immensa composizione musicale che si dispiega senza sosta intorno a noi»⁴. Schafer esorta a percepire i suoni ambientali e le loro variazioni temporali come un'opera musicale viva, cogliendone le profondità semantiche e le sfumature emotive proprie della composizione artistica e facendo del *soundscape*, oggetto di fruizione estetica, una risorsa creativa per elaborazioni musicali nuove⁵.

Il paesaggio sonoro si delinea così come categoria generale, la quale ingloba sia l'ambiente acustico che circonda l'individuo, sia le relazioni che egli stabilisce con esso, modulate attraverso la propria sensibilità percettiva e il proprio bagaglio culturale: ponendo così il problema dell'ascolto della “voce del paesaggio”, nonché della molteplicità delle sue

¹ R. MURRAY SCHAFFER, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo* (tit. orig. *The Tuning of the World*, New York, 1977), trad. it., Casa Ricordi - Lim, Milano, 2022, 351 ss. Sulla figura e sull'opera di Schafer, «riflesso del fare poetico di un compositore-umanista che costruisce la propria cosmofoonia a uso degli ascoltatori di domani», producendo un'operazione culturale «senza precedenti e senza epigoni», v. *l'Introduzione alla nuova edizione italiana*, nel medesimo volume, di G. CESTINO, 11 e 22 s. Sull'esperienza del *World Soundscape Project* in Europa, che peraltro interessò anche il borgo italiano di Cembra, in Trentino, v. R. MURRAY SCHAFFER (ed.), *Five Village Soundscapes*, Vancouver, 1977, ora in H. JÄRVILUOMA, M. KYTÖ, B. TRUAX, H. UIMONEN & N. VIKMAN (eds.), R.M. SCHAFFER (ed.) *Acoustic Environments in Change/Five Village Soundscapes*, 2nd rev. ed., TAMK University of Applied Sciences, Tampere, 2009, e Id. (Ed.) *European Sound Diary*, A.R.C., Vancouver, 1977.

² R. MURRAY SCHAFFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., 56.

³ Da notare che la “Careggi Landscape Declaration on Soundscape” (2012) ha ripreso la tripartizione di Schafer definendo il paesaggio sonoro come «la proprietà acustica di qualsiasi paesaggio in relazione alla percezione specifica di una specie», risultante esattamente da manifestazioni e dinamiche fisiche (*geofonie*), biologiche (*biofonie*) e umane (*antropofonie*) presenti in un dato ambiente. La *Dichiarazione* si rifà alla *Convenzione Europea sul Paesaggio*, integrando la componente acustica come essenziale elemento del paesaggio percepito e rafforzando il legame con il luogo di riferimento (*place attachment*) attraverso l'evocazione di memorie storiche, valori culturali e dinamiche identitarie.

⁴ *Op. ult. cit.*, 51 e 351.

⁵ Sulla molteplicità di declinazioni recenti assunte oggi dal paesaggio sonoro (qui qualificato come «the geographic distribution of multisource sound perception»), v. anche A. FARINA, *Soundscape Ecology*, Springer, Dordrecht et al., 2014, 3. ss., secondo il quale, peraltro, il termine risulta «a semantic paradox», perché il suono si sente, ma non si vede. Nel 2014, l'*International Organization for Standardization* ha definito il paesaggio sonoro, attraverso la ISO 12913-1:2014, distinguendolo dal mero ambiente acustico inteso come fenomeno fisico, quale «acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context»: in tema E. PIETRONI, *Mapping the Soundscape in Communicative Forms for Cultural Heritage: Between Realism and Symbolism*, in *Heritage*, 4/2021, 4499. Per una critica al paesaggio sonoro quale modello musicale, ricondotto a una «illusione naturalistica», G. WAGSTAFF, *Quale ecologia per l'ecologia acustica?*, in A. Colimberti (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli, Roma 2004, 138.



interpretazioni, al centro dell'investigazione sull'universo umano. È una vera e propria rivoluzione copernicana, rispetto alla visione "oculocentrica" dell'Occidente, vale a dire quella concezione culturale che attribuisce alla vista un ruolo primario e privilegiato, tra tutti gli organi di senso umani. Si è trattato di una lunga parabola la quale, associando la visione alla conoscenza, ha finito con l'individuare nella vista la sola strada per conoscere e interpretare il mondo: da qui la «pioggia ininterrotta di immagini»⁶, e quella sorta di "epidemia visuale", che è derivata nella società contemporanea⁷. Con Schafer si scopre invece che è *in primis* il suono a circondare le nostre esistenze, divenendone la colonna sonora: dai suoni che riproduciamo deliberatamente, a quelli che intercettiamo casualmente; da quelli che tolleriamo con fastidio, a quelli che invece cerchiamo quotidianamente, per conoscere, comprendere, e ricreare, la realtà che ci circonda⁸.

2. Paesaggio sonoro, ecologia acustica e *soundscape composition*: la musica è sempre attorno a noi

Il *soundscape* può essere esaminato non solo come oggetto dell'"ecologia acustica", ma anche come vera e propria "forma musicale".

Come destinatario dell'ecologia acustica, vengono analizzate le interazioni tra l'essere umano e l'ambiente sonoro circostante, che comprende rumori naturali, animali e antropici, avendo come scopo principale quello di cogliere e tutelare la ricchezza sonora e biologica

⁶ «Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio»: I. CALVINO, *Lezioni americane* (1985), Milano, Mondadori, 1993, 67.

⁷ Sulle conseguenze dell'oculocentrismo come strumento privilegiato di approccio al sociale, in termini di controllo e sorveglianza (c.d. panottismo), M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (tit. orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975), Einaudi, Torino, 2014, 218.

⁸ Per inciso, si può dire che le ricerche del *World Soundscape Project* abbiano anticipato un'attenzione tutta recente alla rigenerazione territoriale, espressa mediante nuovi modelli di paesaggio, esaminato attraverso una attività polisensoriale: da qui l'attenzione odierna a nozioni come *smellscape* ("paesaggio olfattivo"), *touchscape* ("paesaggio tattile"), *tastescap* ("paesaggio gustativo"). In argomento, v. E. BATTISTINI, *Tra Soundscape Studies e semiotica: dall'effetto sonoro agli effetti di senso dell'ambiente sonoro*, in *E/C*, n. 28, 2020, 4, e M. FIORILLO, *Il Welfare culturale: la rigenerazione del territorio come strumento di promozione democratica*, in C. Conforti, P. Belardi, F. Funis, V. Menchetelli (a cura di), *AID Monuments. Modello Interpretazione Progetto*, Aracne, Roma, 2026, 395 ss. L'idea del suono come "colonna sonora" del quotidiano è tratta da E. LAGHEZZA, *Il paesaggio sonoro: pensieri sul libero ascolto*, in *Dada. Rivista di Antropologia Post-globale*, n. 1, giugno 2013, 7. Contro la proliferazione di registri sensoriali rigidamente ripartiti, a ragione, fra l'altro, della loro stretta interdipendenza nella pratica percettiva ordinaria, rispetto ad un, del resto non meglio chiarito, «prototypical concept of landscape», T. INGOLD, *Four Objections to the Concept of Soundscape*, in ID., *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and description*, Routledge, London, New York, 2011, 136 ss.

di un territorio. A tal fine, ponendo attenzione specifica: ai disturbi acustici, valutando cioè le ripercussioni negative che certi contesti uditivi provocano sugli organismi viventi; alla salvaguardia della memoria dei paesaggi sonori, per esempio attraverso la documentazione di patrimoni ambientali a rischio di sparizione per mutamenti climatici, fluttuazioni faunistiche e fattori analoghi di spoliatura naturale.

In quanto espressione musicale, l'impiego di suoni catturati da contesti ambientali consente la realizzazione di opere compositive a partire da quella che costituisce «la materia prima della musica», ossia «il suono»⁹, a condizione di abbattere sovrastrutture e barriere estetiche ereditate dal passato, che limitavano l'accesso e l'interpretazione dei fenomeni sonori. La musica non si identifica più qui con la μουσική della civiltà greca, intesa come arte delle muse (l'«oblio dei mali»), espressione di un potere magico incantatorio (il mito di Orfeo), dalla funzione catartica (Aristotele), dalle qualità pedagogiche (Platone), e luogo dell'armonia, intesa come conciliazione dei contrari (Pitagora); né più il luogo di proporzioni armoniche assonanti l'architettura, perché «il musicale è il sonoro», in quanto «costruito e riconosciuto da una cultura»¹⁰.

Con tali presupposti, la nozione di *soundscape* ha avuto un impatto assai significativo sulla tradizione creativa musicale, in particolare a partire dagli anni '70 del secolo scorso. Ciò avviene nelle modalità più variegate: mediante la mera registrazione e riproduzione di paesaggi sonori reali, come fa Luc Ferrari in *Presque rien, numéro 1. Le Lever du jour au bord de la mer*, del 1970¹¹; attraverso l'evocazione di ambientazioni sonore riprodotte in forme musicali, come nello *String Quartet n. 2 "Waves"*, composto proprio da Schafer nel 1976, ove la struttura ritmica trae ispirazione dagli intervalli del frangersi delle onde oceaniche¹²;

⁹ E. VARÈSE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Casa Ricordi - Lim, Milano, 1985, 123.

¹⁰ J. MOLINO, *Musical fact and the semiology of music* (1975), in *Music Analysis*, vol. 9, n. 2, 1990, 139. Delle Muse come «oblio dei mali e tregua degli affanni», scrive Esiodo, *Teogonia*, 55; il ruolo della musica per l'educazione dei guardiani dello Stato è descritto da Platone, *Repubblica*, II, 376. Sul pensiero musicale greco dell'antichità, A. ZEPPONI, *La concezione musicale nell'antica Grecia tra paideia e filosofia: Platone, Aristotele e Aristosseno*, in *Cultural Diplomacy Journal*, 14 giugno 2021. In merito all'antico binomio fra architettura e musica, in un gioco «quasi geometrico» di proporzioni, P. BESUTTI, *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, esperienze*, in (a cura di P. Besutti, L. Giancristofaro), *Abruzzo Musica*, Carabba, Lanciano, 2015, 14. Più diffusamente, sull'evoluzione della musica dalle categorie estetiche di armonia, consonanza e dissonanza, cfr. E. LAGHEZZA, *Il paesaggio sonoro*, cit., 72.

¹¹ Quest'opera è riconosciuta come un classico della *soundscape composition*: Ferrari sublima il quotidiano in forma musicale rappresentando l'intera parabola sonora di una giornata su una spiaggia jugoslava, concentrata in un brano di ventuno minuti. Viene interpretato come un manifesto dell'idea di John Cage, secondo il quale la musica è sempre attorno a noi, se solo ci fermiamo ad ascoltarla: emblematica in tal senso è la celebre composizione di Cage *4'33"*, in cui il silenzio dell'esecutore trasferisce l'attenzione sulla molteplicità di suoni ambientali emersi nel luogo del concerto. Sulla stretta derivazione della ricerca di Murray Schafer dalla sperimentazione di Cage, F. BERGAMO, *Il disegno del paesaggio sonoro*, Mimesis, Milano Udine, 2018, 30 s.

¹² In generale, l'idea di paesaggio sonoro, ha esercitato un'influenza decisiva anche sulla attività creativa di Schafer: tra i tanti esempi, l'esordio in *No Longer Than Ten (10) Minutes* scaturisce da tracciati elaborati sui suoni del traffico urbano di Vancouver; successivamente al suo trasferimento in una fattoria, dell'Ontario, compone un ciclo di opere tratte dalla natura, tra cui *Music for Wilderness Lake*, strutturato attorno alle



ancora, utilizzando paesaggi sonori finalizzati a generare ambienti acustici virtuali, quale il *sound design* immersivo di film d'atmosfera o l'archeologia sonora; sino alla, più recente, produzione di ambienti sonori mediante procedimenti algoritmici e applicazioni di intelligenza artificiale, come nell'applicazione *Bloom*, di Brian Eno, del 2008¹³.

In conclusione, dalle prime registrazioni degli anni '70 alle applicazioni tecnologicamente più avanzate del presente, il modello di paesaggio sonoro di R. Murray Schafer rappresenta una straordinaria svolta culturale, che ha ridefinito *ex novo* i rapporti tra ambiente acustico e creatività musicale. Il paradigma del *soundscape*, favorendo riconoscimento, pratiche di ascolto e rielaborazione dei suoni ambientali, ha infatti profondamente influenzato fenomeni come la *field recording*, la musica per il cinema, la *land art*, la *sound archaeology*. Tutto questo sino alle manifestazioni più avanzate della musica d'avanguardia: si pensi non solo a John Cage, ma anche a compositori del calibro di György Ligeti e Philip Glass.

Inoltre, l'approccio di Schafer ha portato a una esperienza didattica che esplora i rapporti tra suoni ambientali e funzioni musicali tradizionali, aprendo nuove prospettive sia per la composizione che per l'educazione all'ascolto consapevole. La teorica intorno al *soundscape* si declina infatti anche nella formazione sonora, offrendo una prospettiva in cui, l'invito ad un ascolto attivo e consapevole dell'ambiente, permette alla musica di espandersi ben oltre i suoi confini tradizionali. L'idea che il musicale sia costituito da tutto il sonoro riconosciuto culturalmente permette, in ultimo, di considerare ogni fenomeno acustico come potenzialmente musicale, superando la distinzione tra suono e rumore, e aprendo la musica ad un universo di possibilità, che resta ancora tutto da esplorare¹⁴.

variazioni sonore di un ambiente lacustre. In tema, v. anche L. FENEYROU, K. GALLOWAY, *Survey of works by R. Murray Schafer*, in ressources.ircam.fr/en.

¹³ Brian Eno è noto anche per la composizione di musiche espressive di stati interiori o finalizzate a disegnare nuovi paesaggi sonori, come nel celebre *Music for Airports* (1978), progettato per trasformare l'esperienza ambientale degli aeroporti, attraverso la creazione di atmosfere in grado di adattarsi, come spiegato nelle note di copertina del disco, ai diversi livelli di attenzione all'ascolto: «it must be as ignorable as it is interesting». In relazione alla pluralità di significati culturali incarnati da questa celebre opera, J. T. LYSAKER, *Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*, Oxford University Press, New York, 2019, 11 ss.

¹⁴ Sulla notevole evoluzione della *soundscape composition* nei decenni trascorsi, e le sue prospettive, per tutti, v. B. TRUAX, *Generi e tecniche della soundscape composition, sviluppati alla Simon Fraser University*, ora in *Musicheria.net*, 4 dicembre 2022. Per inciso, Barry Truax fu uno dei principali collaboratori di Schafer all'interno del WSP, e ne continuò l'opera nel senso di sviluppo del modello di paesaggio sonoro originario, in termini "communicational approach", per cui «Acoustic communication attempts to understand the interlocking behavior of sound, the listener and the environment as a *system* of relationships, not as isolated entities.» > > (Id., *Acoustic Communication*, Ablex, Norwood, New Jersey, 1984, XII). Ma assai rilevante è stata anche la sua opera di compositore, attraverso una forte rielaborazione e trasfigurazione (c.d. sintesi granulare) degli elementi sonori primari, in opere come *Solar Eclipse* (1984-85), *Riverrun* (1986), e *Island* (2000), straordinario periplo sonoro intorno a un'isola immaginaria, fatto di ambientazione acustica naturale e processata. Sul ruolo di Truax come erede della *legacy* di Schafer, D. MONACCHI, *L'arca dei suoni originari*, Mondadori, Milano, 2019, 45.

3. La musica come espressione culturale complessa: gli strumenti di tutela nell'ordinamento italiano

Come composizione musicale, il *soundscape*, intreccia tutte le problematiche sistematiche associate oggi nel nostro ordinamento alla produzione musicale in generale.

Non mancano certo i richiami alla musica come patrimonio culturale, all'interno del dibattito pubblico in Italia. Assai scarni invece i riferimenti diretti all'interno del Codice dei beni culturali e del paesaggio: qui l'unico specifico richiamo sta negli articoli 5 e 10 Cod., in relazione, rispettivamente, al riparto di competenza e alla dichiarazione di interesse culturale in tema di spartiti musicali, se aventi carattere di rarità e di pregio.

A questi beni possono essere collegati, già però ad un livello decisamente più generico, i riferimenti a materiali, supporti e sussidi audiovisivi, presenti agli artt. 5, 10 e 117 Cod.; e infine, del tutto ipotetico, il richiamo agli studi di artista (qui valido, evidentemente, solo se appartenuti a un musicista), tutelati all'interno dell'art. 11 del Codice, nel novero dei beni culturali c.d. minori, per i quali, se d'interesse particolarmente importante, è vietata la modifica della destinazione d'uso¹⁵.

A questa prima categoria va affiancata la messe dei beni, c.d. musicali, che vanno dalla miriade di teatri storici presenti su tutto il territorio nazionale alla molteplicità di repertori plurisecolari, dal canto gregoriano al repertorio operistico; a quei strumenti musicali di particolare valore culturale, come gli antichi organi, clavicembali e i violini della grande tradizione liutaria nazionale: alle collezioni di manoscritti, libretti d'opera e strumentale presente nei musei musicali italiani¹⁶.

Non si tratta, tuttavia, di beni protetti e classificati tra i beni culturali per la loro natura di espressione della creatività musicale – concepita quale categoria culturale distinta e autonoma –, bensì di espressioni dell'ambito musicale salvaguardate e preservate, anzitutto perchè oggetti materiali, e solo in quanto tali suscettibili di inquadramento, tutela e valorizzazione conformemente ai criteri stabiliti dal Codice dei beni culturali e del paesaggio. E inoltre trattandosi di beni culturali, al di fuori delle raccolte presenti nei musei e archivi pubblici, dovranno essere costituiti da opere di autori non viventi o la cui esecuzione superi

¹⁵ I beni culturali c.d. minori stanno al di fuori della nozione strettamente definita di beni culturali pur potendo, tuttavia, essere ricondotti al perimetro della tutela qualora sussistano i presupposti e le condizioni normative richieste; a tal fine restano impregiudicate le garanzie previste dall'art. 10 del Codice dei beni culturali in relazione alla dichiarazione di interesse culturale. Su tali beni, si rinvia a C. VOLPE, *Sub articolo 11*, in *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di G. Leone e A. L. Tarasco, Cedam, Padova, 2006, 140 ss.; in particolare riferimento al regime giuridico degli studi d'artista, si v. anche Corte cost., sent. 4 giugno 2003, n. 185, e Cons. St., sez. VI, sent. 5 dicembre 2017, n. 5737, che ne individuano in modo piuttosto stringente i presupposti di tutela.

¹⁶ Sull'amplissima articolazione del patrimonio musicale italiano, e la sua «unicità» nella civiltà occidentale, A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, Giappichelli, Torino, 2012, 9. ss.



i settant'anni, secondo le previsioni contenute nell'art. 10 del Codice¹⁷. Non esiste dunque alcuna configurazione autonoma di questi oggetti, nonostante la assoluta peculiarità della loro tradizione e del loro uso. Ed è cosa veramente sorprendente che la musica, ciò che Walter Pater nell'800 qualificava come pura "forma" cui tutte le altre arti costantemente aspirano, sia oggi tutelata nel nostro Paese solo in quanto *res*¹⁸.

In realtà, la tutela della musica come bene culturale implica la conservazione non solo delle opere musicali in sé, ma anche delle tecniche necessarie per la loro esecuzione e trasmissione, e la salvaguardia dei saperi che esse incarnano, nonché della memoria che presuppongono, dunque di tutto il loro valore sociale, simbolico e identitario. Ciò rende la musica un patrimonio dinamico, che si esprime attraverso la partecipazione attiva di esecutori e destinatari, reclamando dunque un ruolo attivo, e non solo da parte delle istituzioni, quale mero oggetto di conservazione, ma di tutti i gruppi sociali che ne sono i reali depositari di memoria. L'identità del bene da salvaguardare si associa infatti alla continuità della trasmissione del suo valore identitario, e pertanto il patrimonio culturale musicale andrebbe costantemente rigenerato mediante la partecipazione della comunità di riferimento, chiamata a custodirne il valore dinanzi ai rischi di dispersione.

Il patrimonio musicale evidentemente comprende infatti non solo oggetti materiali come spartiti, strumenti, registrazioni e teatri, ma anche saperi, tradizioni e pratiche che costituiscono il patrimonio immateriale, essendo di natura performativa e tramandata oralmente o tramite l'attività degli interpreti. C'è in sostanza una componente preponderante del patrimonio musicale che afferisce al patrimonio culturale immateriale, e che dunque richiederebbe forme di salvaguardia specifiche, in particolare per le espressioni musicali a trasmissione orale, ma anche per tutte le pratiche culturali ad essa legate, compresa esecuzione ed ascolto dei suoni che identificano una comunità come i *soundmarks*. In sintesi, la musica è un'espressione culturale complessa, poliedrica, e

¹⁷ Si tratta del criterio delle vetustà del bene culturale, di origine molto antica: richiami sono già presenti nella deliberazione 24 ottobre 1602 del granduca di Toscana - in cui gli storici ravvisano, convenzionalmente, la data di nascita del diritto dei beni culturali - che vietava l'esportazione dei dipinti senza la concessione della licenza da parte del *Luogotenente dell'accademia del disegno*, previa verifica dell'inesistenza in vita dell'artista. Originariamente il Codice dei beni culturali prevedeva, al suo apparire, la soglia dei cinquanta anni. Successivamente la l. 4 agosto 2017, n. 124 (c.d. Legge annuale sulla concorrenza), nell'ottica di semplificazione delle procedure relative al «controllo della circolazione delle cose antiche rilevanti per il mercato dell'antiquariato», ha elevato il termine temporale rilevante, per l'eventuale applicazione della disciplina codicistica, da cinquanta a settanta anni, salvo le cose di «interesse eccezionale», per le quali permane il limite dei cinquanta anni.

¹⁸ Di conseguenza, «il "bene musicale" come oggetto materiale non gode di una definizione autonoma ma è inteso come sottocategoria della tipologia di livello superiore: lo spartito è un bene librario, il bozzetto di scena è un disegno, eccetera; l'aggettivo 'musicale' non determina un'autonomia di questi oggetti rispetto alle tipologie di riferimento, sebbene sia a tutti noto che il trattamento biblioteconomico e catalografico di tali materiali richiede competenze specifiche»: A. POMPILIO, A. IANNUCCI, *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, in *Il saggiautore musicale*, 2/2017, 264. La definizione di W. Pater sulla musica è tratta da M. AINIS, *Una storia costituzionale dell'arte*, in M. Ainis, M. Fiorillo (A CURA DI), *L'ordinamento della cultura*, IV ed., Giuffrè Milano, 2022. 10.

multidimensionale, che unisce aspetti materiali e immateriali, attività culturali e manifestazioni immateriali, e che reclama forme funzionali articolate e nuove per preservarne il valore identitario nel tempo.

Ne deriva una difficile collocazione – e che esclude, come accennato, una sistemazione unitaria – all'interno dell'ordinamento. Infatti, dal punto di vista giuridico, la musica si posiziona a cavallo tra patrimonio culturale materiale, immateriale e attività culturali¹⁹. Essa rappresenta un punto di intersezione tra queste categorie, evidenziando il forte legame tra beni materiali (come spartiti, strumenti, archivi), saperi culturali immateriali (come l'esecuzione, la tradizione e la trasmissione musicale), e lo spettacolo dal vivo. In conclusione, la musica, dal punto di vista giuridico, si colloca in modo trasversale all'interno delle diverse componenti del patrimonio culturale, secondo una strutturazione a più livelli – o se si preferisce a "cerchi concentrici" o "strati" – comprendente il patrimonio culturale materiale nel suo nucleo, e le attività culturali nel suo perimetro più esterno, che ha incontrato molti riscontri nella dottrina italiana²⁰.

In assenza di un Codice della cultura, pure più volte invocato in passato, che raccolga tutta la disciplina della materia, comprendendo beni, espressioni e manifestazioni culturali (ipotesi, peraltro, che appare oggi del tutto tramontata), tale configurazione può costituire un modello idoneo a rappresentare le molte anime del patrimonio culturale, a partire da quelle realtà tipicamente trasversali come le espressioni musicali; oltre che un effettivo riscontro dello spirito unitario che anima l'articolo 9 della Costituzione italiana, la quale tutela il patrimonio storico e artistico tangibile ma, prima ancora, promuove lo sviluppo della cultura in tutte le sue manifestazioni, materiali come immateriali²¹.

¹⁹ Da segnalare che la l. 15 luglio 2022, n. 106 ha delegato il Governo ad adottare un Codice dello spettacolo, con espresso richiamo alla necessità di valorizzare «la funzione sociale della musica originale eseguita dal vivo», nonché degli spazi in cui questa forma d'arte performativa si realizza: il termine di esercizio della delega è stato peraltro più volte prorogato, e da ultimo portato al 31 dicembre 2026.

²⁰ Sulla trasversalità della musica e la configurazione a cerchi concentrici del patrimonio culturale, per tutti, P. CARPENTIERI, *La musica tra attività culturali, patrimonio culturale materiale e patrimonio culturale immateriale*, in *Aedon*, 3, 2024, 281 e *nt.* 5, con ampia disamina sulle origini della formula.

²¹ La distinzione fra i vari generi dei beni culturali, e in special modo fra beni materiali e immateriali, può rivelarsi gravida di risultati, e tuttavia, bisogna sottolineare che «che questa partizione sarebbe come scritta sull'acqua ove non si riuscisse a identificarne i fondamenti; e che le sue ascendenze teoriche vanno rintracciate per l'appunto nella nozione costituzionale di cultura»: M. AINIS, *Cultura e politica. Il modello costituzionale*, Cedam, Padova, 1991, 96. Si ritiene, peraltro, che la salvaguardia del patrimonio immateriale trovi evidenti ascendenze costituzionali anche nell'art. 3 della nostra Carta fondamentale, in quanto strumento di tutela di quelle manifestazioni culturali maggiormente periferiche, marginali e minoritarie, dunque più fragili nel sostenere l'assedio incalzante dell'omologazione culturale globale. Più diffusamente in tema, se si vuole, M. FIORILLO, *Dalle cose alle persone: declinazione e scenari del patrimonio culturale immateriale*, in federalismi.it, 20/2026, 61 ss.



4. Il *soundscape* come impronta sonora: prospettive di salvaguardia della sua dimensione simbolica e immateriale

Raymond Murray Schafer, ha distinto diversi elementi, qualificati come *main themes* (intesi anche in senso musicale) del paesaggio sonoro. Le *toniche* (*Keynote sounds*), che sono costituite da suoni di fondo le quali caratterizzano, anche inconsapevolmente, le abitudini sonore di un luogo, sino «a formare il carattere degli uomini che vivono in mezzo ad esse»; esse sono prodotte dalla geografia e dal clima: acqua, vento, foreste, uccelli e insetti. I *segnali* (*Sound Signals*) sono suoni percepiti coscientemente con funzione comunicativa spesso rispondente a codici molto elaborati: campane, fischi, clacson, sirene. Infine, le *impronte sonore* o *suoni di riferimento* (*Soundmarks*) sono quelle sonorità che conferiscono «un carattere di unicità alla vita di una comunità», che vi riflette il proprio carattere: ad esempio, il rintocco di campane che scandiscono il tempo di un villaggio, il suono di una fabbrica storica di una città, le sonorità derivanti da mercati tradizionali, riti religiosi o ambienti naturali; e poiché definisce la vita di una comunità, una volta identificata l'impronta sonora per Schafer deve essere, senza remore, protetta²².

L'impronta sonora, segnando l'identità acustica di un luogo, lo qualifica culturalmente, sino a essere percepita come un vero e proprio "marchio sonoro" del territorio. Essa contribuisce a dare un senso di appartenenza di una comunità legata ad un particolare territorio e dunque ad accreditare l'identità di un gruppo sociale, che si riconosce nei suoi elementi distintivi. Con i *soundmarks* il suono si fa memoria collettiva, segno e patrimonio culturale, così arricchendo la tradizione creativa musicale con differenti declinazioni di percezione, ascolto e consapevolezza, nonché nuove prospettive di salvaguardia dell'impronta sonora, in quanto indiscutibile espressione del patrimonio culturale immateriale.

Che spazio può avere allora oggi il paesaggio sonoro, all'interno dell'ordinamento del patrimonio culturale? Ebbene, queste opportunità non potranno derivare dal vigente Codice dei beni culturali. Il Codice ha infatti rinunciato alla dimensione immateriale che connotava le riforme normative introdotte alla fine degli anni '90 del secolo scorso. Le medesime Convenzioni UNESCO sul patrimonio immateriale e le diversità culturali, richiamate dall'art. 7-bis del Codice (ma in tal senso v. anche l'art. 52, comma 1-bis, in tema di locali storici

²² R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., 59 s., e 401. Da notare che qui l'autore affiancava a *toniche*, *segnali* e *suoni di riferimento* anche *suoni archetipici*, individuandoli come «quei suoni antichi e misteriosi, spesso dotati di un proprio simbolismo, che abbiamo ereditato fin dall'antichità più remota», *ivi*, 59: di fatto però questa categoria sonora, di chiara ascendenza junghiana – e che pure influenzò nel profondo le opere del compositore canadese (si pensi al ciclo epico musico-teatrale *Patria* che lo impegnò nell'arco di quaranta anni) – risulta sostanzialmente rimossa dagli studi sul pensiero di Schafer. Sui rapporti fra paesaggio sonoro, ambiente acustico e comunità sonora, il cui sviluppo successivo è fortemente debitore del modello comunicazionale di Barry Truax, v. A. MAYR, *Ascolti mediati: aspetti del rapporto tra mondo della tecnica e paesaggio sonoro*, in *Musica/Tecnologia*, 14 (2020), 35 s.

tradizionali) vengono evocate attingendo a una concezione meramente materiale delle identità culturali collettive, testualmente definite come «espressioni» di identità: condizione che taluni commentatori hanno, con fondate motivazioni, qualificato come un paradosso²³. Parimenti, il carattere presuntivamente «aperto» della definizione di patrimonio culturale – esemplificato dalle «altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà» (art. 2, comma 2, ult. parte, Cod.) – non ha affatto prodotto gli effetti originariamente immaginati, nel senso di una prospettiva di arricchimento del novero del patrimonio immateriale.

Di contro all'immobilismo registrato nel panorama normativo nazionale²⁴, si è intensificato a livello sovranazionale lo sforzo di istituire meccanismi specifici di protezione e promozione per le manifestazioni del patrimonio culturale immateriale, nella loro componente oggettiva, soggettiva e cultural-simbolica, trovando il suo culmine nella *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, approvata a Parigi il 17 ottobre 2003.

Da qui il cospicuo elenco di beni sonori – comprendenti musica strumentale, tradizioni vocali e strumenti musicali – ascritti alla *World Heritage List* (WHL) dell'UNESCO per il loro valore universale eccezionale, meritevoli pertanto di misure di conservazione dedicate alle future generazioni.

Tra questi, spiccano numerose eccellenze italiane: dal canto a tenore sardo (2008), al sapere liutario cremonese (2012), alla pratica del canto lirico (2023), fino all'inserimento, da ultimo, dell'arte campanaria tradizionale, nelle sue declinazioni di tecniche di suono, fabbricazione e composizione, in quanto «lingua a sé stante», legata «al senso di identità, storia ed emozioni condivise dalle comunità» (5 dicembre 2024): un caso esemplare, a bene vedere, di impronta sonora come elemento costitutivo di identità, che non può essere

²³ V. A. BARTOLINI, *L'immaterialità dei beni culturali*, in *Aedon*, 1, 2014, 3, e A. L. TARASCO, *Figlio di un dio minore: il patrimonio culturale immateriale tra necessità di codificazione e aneliti di libertà*, in *Arte e diritto*, 1, 2025, 125. Ma cfr. in tema anche G. SEVERINI, *Sub artt. 1-2*, in *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di M. A. Sandulli, Giuffrè Lefebvre, Milano, 2019, 27-30.

²⁴ Nel contesto interno, privo di un quadro unitario organico e limitato a sporadici interventi legislativi, spiccano comunque significative iniziative di alcune regioni che hanno esteso, nell'ambito di più vaste strategie di promozione del territorio locale, la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale: fra le altre, si v. il d. a. Sicilia 31 maggio 2000, n. 10, che ha istituito il "Registro delle eredità immateriali" (REI, poi REIS); la l. r. Toscana 27 giugno 2007, n. 35, che prevede un "Registro delle espressioni del patrimonio immateriale"; la l. r. Lombardia 23 ottobre 2008, n. 27, che ha promosso l'istituzione di un "Registro delle eredità immateriali della Lombardia" (REIL). Sulla necessità di promuovere una potestà legislativa delle regioni in materia di patrimonio culturale, laddove rivolta a salvaguardare «anche ad altre espressioni di una memoria "particolare", coltivata in quelle terre da parte di quelle persone, con le proprie peculiarità e le proprie storie»: Corte cost., sent. 17 luglio 2013, n. 194. Riguardo le competenze regionali in tema di patrimonio immateriale v. A. GUALDANI, *I beni culturali: una categoria in cerca di autonomia*, in *Aedon*, 1, 2019, § 4, e, da diverse posizioni, G. SCIULLO, *La difesa del patrimonio culturale delle Scuole*, in M. L. Picchio Forlati (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale*, Ca' Foscari, Venezia, 2014, 158 e C. VITALE, *Riuso e valorizzazione del patrimonio culturale nelle aree interne*, Giappichelli, Torino, 2024, 80 s.



rimossa dalla memoria dei luoghi²⁵. Ma, aldilà dei nostri confini, numerose altre sono le iniziative a salvaguardia del patrimonio sonoro, come la risoluzione UNESCO n. 39C/59, del 2017, finalizzata a promuovere delle *best practices* in materia di patrimonio sonoro, che ha poi aperto la strada alla *Week of Sound* e all'*International Year of Sound* (IYS 2020-2021)²⁶.

5. Conclusioni. La salvaguardia dei “fiori fragili”, per un’umanità sostenibile

Il legislatore italiano in questi anni più che del suono si è preoccupato del silenzio o, per meglio dire, di mitigare gli effetti molesti del suono visto nelle sue manifestazioni convenzionalmente meno apprezzabili quale forma di inquinamento acustico, suscettibile dunque di tutela amministrativa, civile ed eventualmente penale²⁷. Lo stesso d.lgs. 19 agosto 2005, n. 194, adottato in attuazione della direttiva 2002/49/CE relativa alla determinazione e alla gestione del rumore ambientale, è esplicitamente diretto (art. 2) a contenere il rumore, in particolare quando i livelli di esposizione possono avere effetti nocivi per la salute umana, e ad evitare suoi aumenti nelle zone silenziose²⁸. D'altra parte, vi è un forte legame tra identità culturale e paesaggio che riceve una puntuale conferma normativa nel Codice del

²⁵ «Un suono di riferimento, per la sua unicità, merita di passare alla storia tanto quanto una sinfonia di Beethoven. La sua memoria non può essere cancellata dal trascorrere del tempo. Alcuni suoni di riferimento sono monolitici e inscrivono il loro marchio su un'intera comunità. È il caso di celebri campane, di chiese o di orologi, di certi corni o fischi. Che cosa sarebbe Salisburgo senza la Salvator Mundi, Stoccolma senza il carillon di campane dello Stadshuset, o Londra senza il Big Ben?»: R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., 400.

²⁶ Significativo anche il *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE), fondato nel 1993, che riunisce studiosi, artisti e organizzazioni per studiare e proteggere i paesaggi sonori mondiali; il *World Day for Audiovisual Heritage*, proclamato dall'UNESCO e celebrato annualmente il 27 ottobre, che mira a sensibilizzare sull'importanza della conservazione di registrazioni audiovisive come espressione di memoria collettiva; il recente progetto *Sonic Heritage* (presentato il 18 aprile 2025) che raccoglie, e reinterpreta, suoni provenienti da 270 siti, creando una *Sound Map* mondiale, fruibile da tutti, in gran parte espressione del patrimonio culturale mondiale UNESCO. Sulla definizione di patrimonio culturale immateriale in sede internazionale, T. SCOVAZZI, *Il patrimonio culturale immateriale secondo la Convenzione del 2003*, in M. Paoletti e T. Scovazzi (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2025, 50 ss. Sugli sviluppi intervenuti dopo la Convenzione UNESCO del 2003, F. MUCCI, *La protezione internazionale del patrimonio culturale: un'impresa interdisciplinare*, in S. Facci e F. Mucci (a cura di), *Patrimonio culturale: l'intangibile nel tangibile*, NeoClassica, Roma, 2025, 28 ss.

²⁷ «Chiunque, mediante schiamazzi o rumori, ovvero abusando di strumenti sonori o di segnalazioni acustiche ovvero suscitando o non impedendo strepiti di animali, disturba le occupazioni o il riposo delle persone, ovvero gli spettacoli, i ritrovi o i trattenimenti pubblici, è punito con l'arresto fino a tre mesi o con l'ammenda fino a trecentonove euro»: art. 659 del Cod. pen.; per la qualifica di inquinamento acustico, v. l'ampia e articolata definizione contenuta nell'art. 2 della l. 26 ottobre 1995, n. 447.

²⁸ Il decreto del Ministero della transizione ecologica 24 marzo 2022, n. 16, definendo le aree silenziose introduce tuttavia, nell'Allegato A. 3, criteri di “buona qualità acustica”, finalizzati ad assicurare la conservazione degli ambienti naturali caratterizzati dalla sonorità naturale (geofonia e biofonia) rispetto ai suoni antropici e tecnologici. Sull'accezione generalmente negativa con cui è preso di solito in considerazione il suono nel nostro ordinamento, v. M. MEZZANOTTE, [Brevi cenni sul paesaggio sonoro come patrimonio culturale immateriale: basi giuridiche e sviluppi futuri](#), in questa *Rivista*, Studi 2024/III, 1363 s.

2004, laddove l'art. 131 fornisce una definizione di paesaggio descritto come «espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni». Vi è dunque nel Codice un evidente richiamo ad una dimensione culturale del paesaggio²⁹, che potrebbe preludere a qualche forma futura di salvaguardia di quel patrimonio sonoro che, pur non visibile e non materiale, costituisce a pieno titolo fattore identitario del Paese, in quanto rappresentazione immateriale di valori storici, culturali e naturali del territorio, secondo peraltro la definizione di patrimonio culturale contenuta nelle *Disposizioni generali* del Codice³⁰.

Nondimeno, le maggiori speranze per la salvaguardia del paesaggio sonoro sono state accese dalla l. delega 7 ottobre 2024, n. 152, denominata «Disposizioni relative alle manifestazioni di rievocazione storica e delega al Governo per l'emanazione di norme dirette alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale», la quale, sia pure con un ritardo considerevole rispetto agli altri Stati firmatari della Convenzione di Parigi del 2003, è sembrata delineare anche in Italia prospettive innovative per il patrimonio culturale immateriale. L'art. 10 della l. 152/2024 formula una nozione di patrimonio culturale immateriale che ricalca in modo piuttosto fedele quella sancita dalla Convenzione del 2003, laddove attribuisce particolare rilievo «alle prassi, alle rappresentazioni, alle espressioni, alle conoscenze, alle competenze, nonché agli strumenti, agli oggetti, ai manufatti e agli spazi culturali con essi connessi». L'art. 11 della legge fissa, in particolare, una messe di principi e criteri direttivi, secondo un'impostazione volta a garantire un'efficace tutela del patrimonio immateriale, a favorire il massimo coinvolgimento delle comunità che lo praticano e a incentivare la trasmissione delle relative conoscenze alle nuove generazioni.

La l. n. 152/2024 non contiene espliciti riferimenti, come già, peraltro, la Convenzione di Parigi, al *soundscape* quale futuro oggetto di disciplina, e tuttavia vi si ravvisano formulazioni di criteri direttivi per il legislatore delegato, come la trasmissione di memorie di comunità quale manifestazione della pluralità delle identità culturali, la promozione della diversità delle espressioni culturali presenti sul territorio, il recupero in forme coerenti con il paesaggio di spazi idonei alla salvaguardia del patrimonio immateriale (o il più generale rilievo riconosciuto a espressioni e spazi culturali di individui e comunità), in grado di aprire spiragli interpretativi di interesse per l'individuazione di soluzioni normative idonee al

²⁹ In associazione ai principi della *Convenzione europea del paesaggio*, stipulata a Firenze nell'ottobre 2000. Questa intrinseca vocazione culturale del paesaggio viene ulteriormente precisata nel comma 2 dello stesso art. 131, riconnettendola «a quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali». Sui caratteri identitari del paesaggio, v., fra i tanti, M. IMMORDINO, L. GIANI, *Sub art. 131, in Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., 1166 ss. e S. AMOROSINO, *Diritto dei beni culturali e del paesaggio*, Wolters Kluwer, Milano, 2024, 272 s.

³⁰ In relazione al *soundscape* come elemento istitutivo del paesaggio, sul presupposto che la percezione dei sensi non possa certo limitarsi all'elaborazione empirica di ciò che è esclusivamente visivo, v. M. FERRARA, *Acustica culturale e tutela del paesaggio sonoro nella prospettiva di superamento dell'approccio materiale del Codice dei beni culturali*, in *Aedon*, 2026, 3 ss.



riconoscimento del paesaggio sonoro come componente essenziale del patrimonio immateriale³¹.

Una disciplina generale a esercizio unitario del patrimonio immateriale avrebbe potuto dunque schiudere prospettive di rilievo anche per la salvaguardia del paesaggio sonoro, e questo sia sul piano della tutela che di quello della valorizzazione. Innanzitutto, in termini di individuazione dei beni che lo costituiscono; poi, mediante sostegno alle tradizionali attività di inventario, archiviazione delle registrazioni o attraverso l'istituzione di un registro ufficiale centrale. Inoltre, permettendo di allargare la platea dei fruitori del paesaggio sonoro, incentivando – è qui che sta la vera scommessa di qualunque politica di successo in materia – la conoscenza e l'accesso allo stesso, magari mediante percorsi formativi immaginati *ad hoc*³².

Inopinatamente tuttavia - ma forse nemmeno troppo, vista la recessività sostanziale della delega sul patrimonio immateriale rispetto alla materia delle rievocazioni storiche, incongruamente assunto a *major theme*, nell'articolato della legge, come ancor prima nel dibattito politico - allo spirare del termine di diciotto mesi previsto dalla delega contenuta nella l. 152/2024 non è stato emanato il decreto attuativo, né è intervenuto alcun provvedimento di proroga del termine medesimo³³.

Resta dunque il problema di una non ancora diffusa consapevolezza pubblica, del significato del paesaggio sonoro come, e ancor prima, del patrimonio culturale immateriale. Il patrimonio immateriale, per riprendere un'intuizione risalente a Lévi-Strauss, somiglia a un insieme di *fleurs fragiles*³⁴: pratiche e conoscenze preziose, ma vulnerabili, che possono sopravvivere soltanto se riconosciute e sostenute, per la ricchezza de loro valore identitario, dalle istituzioni politiche, e, insieme, custodite e rinnovate dalle comunità di riferimento. Va infatti da sé che la nozione di identità è legata indissolubilmente a quella di continuità, e pertanto il patrimonio culturale immateriale, per la sua natura di "patrimonio vivente", esige una rigenerazione ininterrotta attraverso il coinvolgimento delle comunità di appartenenza, che ne raccolgano l'eredità dalle generazioni che l'hanno preceduta, per consegnarla a

³¹ Diffusamente sulla l. 152/2024 vedi *Arte e diritto*, nn. 1, 2, 2025, e 1, 2026, con i contributi di P. Carpentieri, P. Lazzara, L. Minervini, F. Rizzetto, A. L. Tarasco, C. Videtta, M. Fiorillo.

³² «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»: D. ROBOTTI, E. SALVALAGGIO, *Conservare i suoni. I documenti sonori come patrimonio culturale*, in D. Brunetti, D. Robotti, E. Salvalaggio (a cura di), *Documenti sonori: voce, suono, musica in archivi e raccolte*, Centro studi piemontesi, Torino, 2021, 27.

³³ E per inciso, al netto di tutte le convenzioni solertemente sottoscritte e ratificate dallo Stato italiano in materia, il patrimonio immateriale sembra, in tal modo, destinato a permanere in una posizione di sostanziale marginalità, condannato a non fuoriuscire dalle angustie di una narrazione meramente celebrativa della centralità dell'Italia quale Paese leader mondiale per numero di siti UNESCO.

³⁴ «Les fleurs fragiles de la différence ont besoin de pénombre pour subsister»: C. LEVI-STRAUSS *Anthropologie structurale deux*, Plon, Paris, 1973, 300.

quelle che verranno³⁵. In un'epoca segnata dall'emergenza ambientale, un cambio di paradigma obbligato contro la rassegnazione a uno strisciante *climate fatalism*³⁶, nella prospettiva di evolvere, da un antropocentrismo autodistruttivo, verso una «umanità sostenibile»³⁷.

³⁵ Più in generale, sulla partecipazione comunitaria come ineludibile requisito del patrimonio culturale immateriale, M. FIORILLO, *Dalle cose alle persone*, cit., 62 s.

³⁶ «Se i suoni viventi sono condannati a scomparire perché occuparsi di creatività, diversità, riduzione nel nostro presente? Il nichilismo etico è una delle risposte alla natura transitoria e predestinata dell'esistenza. Ma il suono ne suggerisce un'altra. Tutte le esperienze soniche partono dal silenzio, conducono una vita fugace e ritornano nel silenzio. (...) I suoni della terra contano in parte perché sono manifestazioni effimere di ordine e narrativa, e in ciò rappresentano anche il nostro viaggio personale dall'inesistenza alla forma e al movimento sino alla morte»: D. HASKELL, *Suoni fragili e selvaggi. Meraviglie acustiche, evoluzione creativa e crisi sensoriale*, Einaudi, Torino, 2022, 376.

³⁷ D. MONACCHI, *L'arte dei suoni originari*, cit., 282.