

Struttura sonora come struttura sociale

Steven Feld

In questo articolo affronterò due problemi. In quali modi una piccola società senza classi e di carattere egualitario riflette questi suoi aspetti nella struttura del suono organizzato? In quali modi questi stessi aspetti si rivelano nell'organizzazione sociale e nell'ideologia di chi produce suoni e nello stesso fare musica? Proponendo una visione generale di questi argomenti mi auguro di riuscire a far luce su alcuni temi di una sociologia dei suoni riferita ai Kaluli di Papua (Nuova Guinea), una società tradizionalmente non stratificata, in cui certi aspetti egualitari sembrano essere significativi in rapporto alla struttura sonora, e in cui le disuguaglianze sono anch'esse chiaramente rappresentate nel modo in cui avviene la distribuzione di risorse espressive tra uomini e donne.

Il mio interesse per quest'ordine di problemi nasce da una preoccupazione per la progressiva sovrapposizione di quesiti di carattere etnomusicologico (lo studio culturale dei significati condivisi dei suoni musicali) con questioni di carattere sociomusicale (lo studio di suoni musicali dal punto di vista della struttura sociale e dell'organizzazione sociale delle risorse, dei produttori e delle occasioni). La mia ricerca degli ultimi anni (Feld 1981, 1982, 1983) ha lo scopo di comprendere le lezioni più importanti sulla struttura e sul significato dei suoni Kaluli, nonché ciò che li rende inseparabili dal tessuto della vita sociale e dal pensiero Kaluli, dove essi sono dati per scontati come parte della vita quotidiana dai membri di questa società. Il mio titolo allude a una prospettiva che considera i suoni strutturati come "un fatto completamente sociale": sociologi come Durkheim, Mauss, G.H. Mead e Schutz mettono in rilievo il primato dell'azione simbolica nel contesto di un universo intersoggettivo che è in continuo divenire e i modi in cui la partecipazione ad un'azione simbolica costruisce continuamente e dà forma alle percezioni e ai significati degli attori.

Il mio titolo allude anche ad un altro articolo, "Song Structure

and Social Structure”, uno dei fondamentali contributi di Alan Lomax a *cantometrics*¹ (Lomax 1962). Il riferimento a quello studio intende collocare il presente articolo, e il modello Kaluli di cui si occupa, in un contesto comparativo più vasto per l'analisi sociomusicale di società ugualitarie e senza classi. In tal modo vorrei anche ridiscutere il criterio invocato da Lomax per giustificare perché si dovrebbero comparare sistemi sociomusicali e che cosa è possibile comparare fra loro.

Per Lomax il “principale messaggio della musica riguarda una serie abbastanza limitata e rudimentale di modelli” (1962:450); come forma di comportamento umano, la musica dovrebbe essere vista come qualcosa di altamente sistematizzato, regolare e ridondante in ogni società, qualcosa che genera strutture stabili. Lomax affermava che *cantometrics* è in grado di fornire profili distinti per ciascuna di questi modelli musicali collettivi. Inoltre, “queste strutture stabili rappresentano e corrispondono a tipologie di relazioni interpersonali che sono fondamentali nelle varie forme di organizzazione sociale” (1962:449). O ancora, come egli stesso ha affermato in seguito, “gli aspetti salienti dei canti sono simboli delle istituzioni chiave della società, come la divisione sessuale del lavoro e lo stato” (1976:9). Lomax avanzò l'ipotesi secondo cui i canti identificano, rappresentano o in altri casi rinforzano le strutture fondamentali della società. Mettendo a confronto maniere diverse di usare la voce, Lomax cercò di costruire mappe stilistiche dell'intero pianeta, di porre quesiti sulla catena evolutiva e di stabilire delle relazioni tra certi aspetti dello stile esecutivo e i dati generali sulla complessità tecnico-economica, sui modi di produzione e sull'organizzazione sociale di un determinato caso etnografico.

Secondo la concezione di Lomax, la ricerca comparata è fondamentale per conoscere in che modo le diverse caratteristiche di uno stile vocale (inteso come un comportamento musicale, anziché come un contenuto musicale) variano in modo significativo in rapporto alle istituzioni sociali e ad altri livelli del comportamento cul-

¹ N.d.c. *Cantometrics* è un sistema per lo studio comparato degli stili vocali su basi statistiche elaborato da Alan Lomax. Lo studio è finalizzato alla definizione di aree stilistiche dei modi di canto (sulla base della codificazione di campioni di documenti sonori provenienti dalle diverse regioni del mondo in relazione a 37 parametri prefissati) e all'individuazione di connessioni fra lo stile vocale e alcuni tratti socio-economici e culturali della società che lo adotta.

turale. In generale, c'era una forte aspettativa per forme ben definite, caratteristiche di ogni cultura, perché "l'atto di cantare viene visto come una forma di comportamento comunicativo che deve essere conforme allo standard esecutivo di una cultura, per poter svolgere la sua funzione sociale" (Lomax 1976:11).

Ma comparare che cosa? Lomax confrontò campioni di dieci canti tratti da quattrocento culture e mise in relazione i parametri di classificazione con i profili della struttura sociale derivati dall'analisi interculturale di Murdock e con i dati locali degli *Human Relations Area Files* (Murdock 1967, 1969). La piccola dimensione dei campioni di canti per ciascuna società era giustificata dall'idea di Lomax secondo cui ogni società possiede modelli esecutivi altamente standardizzati e altamente ridondanti. "*Cantometrics* è uno studio di questi modelli standardizzati, che descrivono il modo di cantare, anziché la canzone. Di conseguenza, esso non ha lo scopo primario di fornire raccolte e descrizioni complete, ma di identificare regolarità e principi di fondo, così come avviene nelle scienze" (Lomax 1976:17). I 37 parametri di classificazione cercano di dar conto di tutti gli elementi significativi degli stili esecutivi vocali che si trovano nell'universo, misurandoli su un grafico graduato.

Questo lavoro monumentale ha dato luogo ad una discussione critica che ha riguardato la dimensione dei campioni e l'arco temporale di riferimento, la compatibilità dei dati relativi ai canti con quelli riguardanti la struttura sociale, il riduzionismo psico-culturale, il modo di far storia basato su illazioni, il modo di leggere le correlazioni come rapporti di causa-effetto, di studiare le variabilità culturali e geografiche e il grado in cui il sistema di codificazione ha condizionato gli elaboratori dei dati in modi che limitavano l'accuratezza della valutazione dei modelli. Buona parte del giudizio critico prese di mira il metodo adottato e l'interpretazione dei dati e non le ipotesi di fondo di Lomax sulla musica come comunicazione pubblica universale di identità sociale.

Qualunque sia la reazione del lettore a *Folk Song Style and Culture*, la pubblicazione dei nastri e del volume per la codificazione destinati all'apprendimento di *cantometrics* (Lomax 1976) deve essere considerato come uno degli eventi più importanti nella storia della ricerca musicale comparata. I ricercatori non sono quasi mai disposti a rendere disponibili ad altri le proprie metodologie, e dovremmo essere grati a Lomax per aver diffuso questi materiali. Per lungo tempo ho ascoltato le cassette, ho imparato gli esempi-cam-

pione di Lomax e ho cercato di applicare i suoi parametri ad una società e ad un sistema musicale con il quale ho una buona familiarità, grazie ad un'intensa ricerca sul campo. Ho iniziato con un campione di circa 700 canti Kaluli e ho ridotto questo numero a 500, eliminando le varianti dovute ad un singolo esecutore e altre lezioni meno attendibili. Ciò che ho appreso da *cantometrics* su quei 500 canti è che essi presentano in un grado così elevato finanze e variabilità interna alla cultura che è virtualmente impossibile codificarli attraverso un unico profilo normalizzato. Per costruire un tipico profilo cantometrico sono necessari solo dieci canti, ma il problema è: quali canti?² Come è possibile mantenere l'integrità dei modelli reperibili in corpus di dati molto ampi, quando il sistema cantometrico sembra sacrificare dati così significativi allo scopo di ricavare un "modello di base"?

Dopo aver faticato con le cassette di apprendimento (illustrerò qui di seguito un esempio di uno dei miei problemi specifici, relativo all'organizzazione sociale del gruppo vocale), sono ancora convinto che Lomax si ponga molte domande giuste sulla musica e sulle istituzioni sociali, anche se tutto l'ingranaggio di *cantometrics* le contorce in modi che non possono soddisfare il ricercatore abituato ad un intenso lavoro sul campo, ad analisi in profondità e ad una solida teoria etnografica. Torno quindi alla domanda iniziale: mettere a confronto che cosa?

Il suggerimento che sto per dare è eresia pura per molti comparatisti ortodossi, ma credo che ci sia la necessità di dare origine ad una sociomusicologia comparata intensiva di alta qualità, senza liste di tratti strutturali musicali e sociali reificati e oggettivati, senza stratificazioni casuali di materiali variamente raccolti e non collocati in un preciso momento storico. La sociomusicologia comparata dovrebbe affrontare le questioni più ardue e vagliarle con i dati migliori disponibili per la comparazione dettagliata, vale a dire, con i dati acquisiti attraverso lo studio sistematico, prolungato e definito storicamente ed etnograficamente di singoli casi. Le comparazioni più significative risulteranno dunque essere quelle

² Lomax (1976:16) riferisce che "in generale, maggiore era la quantità di canti di ogni cultura che analizzavamo, più chiaro diveniva il profilo stilistico". Una tale affermazione è difficile da valutare. Dovrebbe essere ovvio che l'esame di campioni più ampi consente di elaborare modelli più precisi. Ma in realtà bisognerebbe chiedersi se le misurazioni cantometriche non eliminino od oscurino molte dimensioni sociomusicali significative, rendendo eccessivamente semplice il "modello centrale" e quindi superflua la considerazione di dati aggiuntivi.

stabilite tra i casi più fondatamente contestualizzati, e non tra liste di tratti decontestualizzati.

I dati necessari per iniziare questo tipo di sociomusicologia comparata sono le esposizioni dei modelli di singole società, che si concentrino sulla integrità stilistica, sulla coerenza sociomusicale e sul ruolo della musica nella differenziazione dei ruoli [sociali]. A questo scopo, l'informazione "etica" più valida dovrà corrispondere ai più genuini dati "emici". Intendo dire con questo che le comparazioni su larga scala, per essere significative, dovranno essere fondate su modelli etnografici locali accurati, dettagliati e attentamente costruiti. Per iniziare, dunque, il modo migliore per rispondere alle domande di Lomax sulla natura sistematica della rappresentazione musicale nelle organizzazioni sociali è quello di affrontare tali questioni sul posto, da vicino, per lunghi periodi di tempo, nei luoghi in cui le strutture sonore sono strutturate socialmente in modo chiaro e innegabile.

Uno schema

Mentre è una mia ferma convinzione che la base per mettere a confronto la dimensione sociale dei suoni debba essere qualitativa e derivare da un'intensa ricerca sul posto, nello stesso tempo credo anche che queste comparazioni possano essere inserite in un contesto generale che non semplifichi eccessivamente gli aspetti culturalmente tipici di ogni realtà sociomusicale. Vorrei quindi delineare sei vaste aree di ricerca sulla musica intesa come fatto sociale totale, sulla dimensione sociale dei suoni organizzati. Ogni area intende aprire una serie di questioni definite a livello musicale e sociale, che vedono le strutture sonore come strutturate socialmente, le organizzazioni sonore come organizzate socialmente, i significati dei suoni come socialmente significativi. Per ciascuna di queste sei categorie ho elencato alcune rudimentali domande; le liste non pretendono di essere in alcun modo esaustive.

Competenza

1. Chi può fare suoni/musica, e chi può interpretarli/usarli?
2. Qual è il metodo di acquisizione e apprendimento della musica?
3. Esistono livelli diversi di talento e conoscenza? Di che tipo? Come sono sanciti, riconosciuti e mantenuti?

4. L'apprendimento musicale viene concepito come un processo non problematico? Come una necessità?
5. Le ideologie del talento determinano o limitano l'acquisizione e la competenza?
6. Qual è la relazione tra competenza, abilità e desiderio di musica?
7. Quali sono le differenze tra abilità nella produzione e nella ricezione, a livello dei singoli individui, nei diversi gruppi sociali?

Forma

1. Quali sono i mezzi musicali essenziali e come sono organizzati in codici riconoscibili?
2. Come sono distribuiti i mezzi musicali nelle varie situazioni e tra i partecipanti?
3. Quali sono le classificazioni estetiche preferite?
4. Quali sono i limiti delle forme riconosciute? Che significa essere nel torto, scorretti, o marginali dal punto di vista della flessibilità e dell'uso del codice?
5. Fino a che punto la forma musicale è flessibile, arbitraria, elastica, adattabile o aperta? Fino a che punto può resistere al cambiamento, a pressioni interne od esterne, o ad altri fattori storici?

Performance

1. Qual è la relazione tra produttori e materiali?
2. Qual è la relazione tra individui, forme espressive collettive e situazioni esecutive?
3. Come vengono coordinate le forme durante l'esecuzione? Fino a che punto è adattabile ed elastica la forma musicale quando viene manipolata da diversi esecutori in un singolo momento nel tempo o in tempi diversi?
4. In che modo le relazioni sociali di cooperazione e competizione vengono messe in evidenza durante l'esecuzione? Che significato hanno per gli esecutori e per il pubblico?
5. In che modo le esecuzioni raggiungono degli scopi pratici (evocazione, persuasione, manipolazione), ammesso che ciò accada?

Ambiente

1. Quali risorse fornisce l'ambiente? Come vengono utilizzate? Che relazione esiste tra risorse, sfruttamento, e i mezzi materiali e le occasioni sociali per l'esecuzione?
2. Esistono dei modelli co-evolutivi, ecologici ed estetici, che collegano fra loro ambiente e modelli, materiali e situazioni sonore?
3. Quali sono le relazioni audio-visivo-sensoriali tra popolazione e ambiente, e qual è la relazione di tale rapporto con i mezzi e gli scopi espressivi?
4. Quali miti o modelli strutturano la percezione dell'ambiente? Sono in relazione o complementari alle concezioni della persona, della società, delle risorse espressive?
5. Quali associazioni mistiche o cosmologiche con l'ambiente appoggiano, contraddicono o comunque sono in relazione con il contesto socioeconomico delle occasioni e delle concezioni musicali?

Teoria

1. Quali sono le fonti dell'autorità, della conoscenza e della legittimazione dei suoni e della musica? Chi può conoscere i suoni?
2. La conoscenza musicale è pubblica, privata, rituale, esoterica?
3. Quali dimensioni del pensiero musicale vengono verbalizzate? O insegnate verbalmente? E quali non verbalmente?
4. È necessaria la teoria? Quanto può essere distaccata dalla pratica? Quali varietà di conoscenza e attività contano come teoria estetica e musicale? Come viene razionalizzata la musica?

Valore ed uguaglianza

1. Chi giudica e apprezza i suoni? Chi può essere giudicato ed apprezzato come produttore di suoni?
2. Come sono distribuite le risorse espressive, specificamente tra uomini e donne, giovani e anziani? In che modo emergono le stratificazioni?
3. Come si manifestano gli equilibri e gli scompensi nell'ideologia espressiva e nell'esecuzione?
4. I suoni possono ingannare? Emozionare? Chi? Perché?
5. I suoni sono segreti? Potenti? Per chi? Perché?
6. In che modo i materiali musicali o le esecuzioni indicano o mantengono le differenze sociali? Come vengono interpretate tali

differenze? Come sono sostenute? Negate o interrotte? Accettate o combattute?

Queste domande, e i sei campi cui fanno riferimento, vanno intesi come un modo di integrare le analisi microscopiche ed etnograficamente dettagliate delle attività musicali con un insieme di questioni comparabili, generali e rilevanti che ci aiuteranno a mettere a confronto realtà e pratiche sociomusicali. Dopo una breve introduzione sui Kaluli, riassumerò i problemi più salienti nelle sei aree descritte. Richiamando metafore e concetti che sono basilari per i Kaluli, spero di mantenermi il più vicino possibile ad una sociologia Kaluli del suono di tipo emico, cioè all'articolazione e alla costruzione Kaluli di un sistema sociomusicale coerente. Allo stesso tempo, mi auguro che l'uso di questa semplice griglia comparativa renda il modello Kaluli più adatto al contrasto e alla comparazione, in modo che lo si possa considerare come un utile riferimento nella discussione più vasta sulle piccole società senza classi e relativamente egualitarie.

I Kaluli

Milleduecento Kaluli vivono nella foresta tropicale della grande pianura della Papuasias, nella provincia degli Highlands meridionali della Nuova Guinea (Papua)³. In diverse centinaia di chilometri

³ Ho scritto questo saggio nel presente etnografico degli ultimi anni '60 fino alla metà degli anni '70, il periodo delle ricerche mie e di quelle di due colleghi, l'etnografo E.L. Schieffelin e il linguista-etnografo B.B. Schieffelin. Cambiamenti radicali ebbero luogo nel Bosavi negli anni '60 e '70; alcuni di essi sono valutati in termini di distruzione culturale in E.L. Schieffelin 1978. Quando tornai presso i Kaluli nel 1982, scoprii che il cristianesimo evangelico, così solido a metà degli anni '70, aveva perso buona parte della sua attrattiva. I Kaluli si erano stancati di aspettare la seconda venuta di Gesù Cristo dopo lunghi anni in cui era stato detto loro di prepararsi per un arrivo imminente. Alcuni rituali furono rinvigoriti, ma si erano create nuove tensioni e cambiamenti dovuti a contatti con l'esterno, alla circolazione di denaro e al desiderio di beni materiali occidentali (largamente dovuto all'influenza delle missioni). I cambiamenti che hanno avuto luogo hanno influenzato in modi diversi le varie comunità, e all'interno di queste comunità le differenze sono ora evidenti. Si sono diffuse nuove forme di sfruttamento e confusione, e il livello di "ansia" culturale si è alzato. Se da una parte il presente saggio non riguarda le implicazioni di tutto questo per l'organizzazione sociale Kaluli, dall'altra è importante notare che sono ora evidenti nuove forme di stratificazione: il cristianesimo ha portato ad alcuni uno status sociale e un certo vantaggio, ha promosso la concessione di alti compensi per i pastori, ha introdotto il denaro e le differenziazioni sociali e ha grandemente ridotto la tradizionale autonomia personale dei Kaluli.

quadrati di terra fertile, ad un'altitudine di circa seicento metri, i Kaluli cacciano, pescano, raccolgono e si dedicano alla orticoltura itinerante di aree ricavate nella foresta⁴, dove si producono patate dolci, taro, pandano, zucche, banane e molti altri frutti e verdure. Il loro alimento principale è il sago, ricavato dalle palme selvatiche che crescono nelle paludi e in altri piccoli corsi d'acqua — le diramazioni di fiumi più grandi che scendono a valle dal monte Bosavi; quest'ultimo è costituito dal cono franato di un vulcano spento alto circa duemila metri (E.L. Schieffelin 1976).

I Kaluli vivono in circa venti grandi comunità abitative; in ciascuna di esse, la maggior parte di essi risiede in una singola casa comunitaria che conta circa quindici famiglie (dalle sessanta alle ottanta persone). La vita sociale del villaggio ruota attorno alla casa, in cui l'interazione faccia a faccia tiene occupati i Kaluli per gran parte del tempo che non viene trascorso negli orti, nei sentieri, nelle visite ai familiari in altre comunità, nelle piccole capanne negli orti o nei campi di sago per le principali attività di lavorazione del cibo.

Questa è una società senza classi. Non esistono forme di specializzazione, livelli o stratificazioni sociali od occupazionali. Non ci sono professioni, nè condizioni sociali assegnate o acquisite che formino la base di differenziazioni tra la popolazione. Secondo uno dei principi della loro cultura, tutti i Kaluli hanno lo stesso potenziale e la stessa dotazione sociale, di cui essi possono disporre come meglio credono. Gli adulti hanno la responsabilità di procurarsi ciò che desiderano o di cui hanno bisogno attraverso le attività quotidiane; l'assistenza che viene prestata sulla base di legami di amicizia e attraverso reti di relazioni sociali è di primaria importanza per tutti i Kaluli.

Questa è anche una società generalmente egualitaria in senso economico e politico. Non esistono *leader* scelti per nomina o per elezione, portavoce, capi, padroni, ispettori o mediatori. I Kaluli cacciano, raccolgono, lavorano gli orti e si adoperano per produrre ciò di cui hanno bisogno, prendendosi cura di se stessi e dei loro familiari attraverso una estesa cooperazione nella distribuzione del cibo e nell'assistenza sul lavoro. C'è poca disparità nella retribu-

⁴ N.d.c. Feld parla di "*swidden gardens*", riferendosi alla tecnica di preparare gli orti e successivamente abbattere gli alberi sul raccolto per proteggerlo dal sole e insieme per riparare il terreno dalle piogge intense che seguono l'abbattimento degli alberi (comunicazione personale).

zione materiale attraverso beni e lavoro, perché i beni sono i soli prodotti; la partecipazione al lavoro o alla produzione ricolloca continuamente i Kaluli all'interno di gruppi di reciprocità definiti sulla base della parentela, della famiglia allargata, o dei legami di amicizia. Anche l'accumulazione di beni e di prestigio è scarsa, e non esistono professioni o ruoli molto stimati che siano automaticamente remunerati con prestigio e beni materiali. In un simile sistema, l'egualitarismo si manifesta in una generale mancanza di deferenza verso persone, ruoli, categorie, o gruppi che sia basata sul potere, sulla posizione o sul possesso di beni materiali.

Si aggiunga che i Kaluli sembrano fare minori distinzioni in base al genere rispetto ad altre società senza classi che appartengono alla fascia media della complessità tecnico-economica; vale a dire, quelle società che uniscono l'allevamento, la pesca e l'orticoltura, ampiamente praticati, ad una modalità di esistenza parzialmente basata sulla caccia e la raccolta. Questo tipo di società varia grandemente dal punto di vista del rapporto tra i sessi, che si manifesta in forme diverse, dall'ostilità alla mutua cooperazione (Schlegel 1977:5). Anche se gli uomini e le donne Kaluli hanno attività quotidiane diverse e spesso esclusive dei singoli sessi (E.L. Schieffelin 1976:122-124; B.B. Schieffelin 1979), il livello di antagonismo sessuale e di animosità abbondantemente riportato negli Highlands della Nuova Guinea (Papua) (cfr. Brown e Buchbinder 1976, M. Strathern 1972) non è presente tra i Kaluli. Molte attività di produzione e controllo sono basate sulla cooperazione. Le negoziazioni sulla dote della sposa e gli accordi matrimoniali (di solito in forma di scambio di sorelle) sono la situazione più ovvia in cui gli uomini possono esercitare la loro autorità e prendere delle decisioni che rappresentano una forma di controllo diretto sulle donne.

Il modello sociomusicale Kaluli

La competenza. Per i Kaluli non esiste la "musica", ma esistono solo suoni, ripartiti in categorie che sono condivise da agenti naturali, animali e umani. La conoscenza di queste categorie è cosa comune, un tacito elemento costante della vita di ogni giorno nella foresta. Non viene imposta alcuna gerarchia di suoni, né si costruisce alcun criterio per distinguere i suoni fatti dall'uomo da quelli provenienti da altre fonti. Si assume, generalmente, che ogni Kaluli sia in grado, ad un certo punto, di produrre, riconoscere,

usare ed interpretare in modo competente strutture sonore naturali e culturali. Non solo l'adattamento fisico alla foresta tropicale richiede e favorisce un acuto senso della percezione; i Kaluli hanno anche sviluppato un tipo di apparato estetico e ideologico per queste capacità che le ha raffinate e che fornisce un coerente riferimento culturale per la loro acquisizione. Questo è esattamente il principio della co-evoluzione: gli imperativi fisici da soli non spiegano l'adattamento; le società inventano strategie di adattamento che mettono in collegamento la natura e la cultura e che si rinforzano reciprocamente.

Le acquisizioni di abilità nel cantare, nel piangere, nel gridare, nell'acclamare, nel mormorare, nel suonare il tamburo, nell'identificare i versi degli uccelli e degli animali e nel riconoscere i suoni dell'ambiente, sono tutte fondamentalmente correlate. I Kaluli ritengono che l'acquisizione di competenza nei modi simbolici di espressione sonora, così come nello spontaneo riconoscimento del suono, non sia problematica, e che sia naturalmente richiesta a tutti gli individui che fanno parte della società. Infatti, queste capacità sono considerate molto simili all'acquisizione delle competenze verbali e gestuali, che richiedono un apporto simile da parte degli adulti e, insieme, il loro coinvolgimento, la loro interazione, ed esplicite istruzioni dimostrative (B.B. Schieffelin 1979). Mentre in Occidente la competenza simbolica nell'espressione verbale e gestuale viene ritenuta in qualche modo necessaria, lo stesso non accade per altri tipi di competenza simbolica, e si utilizzano quindi concetti culturalmente definiti (come "talento") per spiegare o razionalizzare diversi livelli di autocoscienza, produzione espressiva e interpretazione. Nulla di simile esiste tra i Kaluli.

Una fondamentale metafora Kaluli esprime la costruzione di un ideale culturale del concetto di competenza; si tratta della nozione di "duro". Secondo una leggenda mitica, il mondo era un tempo molle e spugnoso; *alin*, la tortora⁵, e *ode:n*, il tacchino della bosaglia, pestarono insieme con i piedi la terra, "rendendola dura", in modo da consentire la vita. Il modello della vita sociale corrisponde al modello della creazione del mondo. I neonati sono "morbidi"; i loro corpi e le loro ossa devono "indurirsi". Una persona "dura" è forte, si fa valere e non è una strega (le streghe hanno

⁵ N.d.c. Un particolare tipo di tortora che si trova in Nuova Guinea (Goura sheep-makeri) detta comunemente "grande Goura" (comunicazione di Steven Feld).

cuori gialli e molli). I bambini non mangiano cibi molli e teneri fintanto che i loro corpi e il loro linguaggio non "si induriscono". Il "discorso duro" è appropriato e grammaticalmente corretto, è il modo di parlare che fa ottenere ciò di cui si ha bisogno nell'interazione sociale (Feld-Schieffelin 1982). Quando un canto "si indurisce", riunendo strutture poetiche e performative, la gente si commuove fino alle lacrime (Feld 1982:211-212).

"Duro" (*balaido*) significa dunque competenza sociale, maturità fisica, competenza verbale, competenza sonora, controllo di energie, abilità performativa; significa influenzare gli eventi, prendere il controllo sulla propria vita, applicare strategie sociali adatte. Si assume che l'acquisizione e lo sviluppo di capacità sociali ed intellettuali sia il naturale processo di "indurimento" che interessa tutti i Kaluli. Questa metafora centrale collega la terra, il corpo, la maturità, il controllo, la vitalità, il linguaggio, l'estetica e l'azione sociale. Per i Kaluli, la "durezza" è un elemento centrale della personalità.

Chiaramente, non tutti i Kaluli desiderano, sviluppano o raggiungono livelli uniformi o anche solo vagamente simili di competenza nella composizione di canti e testi poetici, nell'esecuzione di canti e di musiche sul tamburo, nel pianto funebre. Alcuni uomini e donne compongono centinaia di canti nell'arco di una vita, ne eseguono frequentemente, offrono illuminanti interpretazioni dei testi e trattano argomenti musicali in modi che vanno ben oltre le capacità presunte o riconosciute di altri. Si possono individuare due importanti fattori per interpretare correttamente il significato di questa differenza. In primo luogo, l'effettiva ampiezza delle competenze nell'attività della produzione di canti è di molto sottovalutata dai Kaluli, in rapporto alle competenze molto meno stratificate nell'area dell'interpretazione dei significati. In secondo luogo, i Kaluli ritengono che le differenze di competenza nell'esecuzione e nella produzione di canti siano spiegabili in riferimento all'interesse e al desiderio personali, e non in termini di doti naturali o di talento. I miei commenti sul fatto che certi individui sembravano comporre, eseguire o suonare il tamburo più di altri erano di solito ricevuti dai Kaluli con *nonchalance*, adducendo un'ovvia giustificazione: allo stesso modo — dicevano — alcuni si dedicano all'orticoltura e al giardinaggio più di altri, altri fabbricano spesso dei sacchi di rete, altri cucinano bene, altri sanno costruire case, e così via. In definitiva, i Kaluli sembrano non avere alcuna necessità di razionalizzare le differenze di competenza; essi assumono semplicemente che le capacità di creare e interpretare suoni siano

naturalmente acquisite e richieste, e che tutti i bambini possano imparare a cantare e a comporre con l'istruzione e l'incoraggiamento, come parte del loro generale processo di socializzazione.

La forma. Gran parte dell'espressione sonora Kaluli è di tipo vocale, dipende cioè da una forte unione di elementi poetici e melodici. Esistono cinque tipi di canto: uno di questi è il risultato di un'invenzione originale (*gisalo*), e quattro sono presi in prestito dai vicini (*heyalo*, *ko:luba*, *sabio*, *ivo*:). Ciascuno di essi è organizzato secondo principi pentatonici; sono comuni le riduzioni a varianti di tre e quattro note e ci sono casi di convergenza melodica che richiamano la storia e la diffusione di questi quattro stili nell'area Bosavi (Feld 1985). I Kaluli compongono in tre di queste cinque forme (*gisalo*, *heyalo*, *ko:luba*); gli altri due stili consistono di serie chiuse di canti (*sabio*, *ivo*:). Il *gisalo* è limitato ad occasioni e sedute cerimoniali e viene composto solo dagli uomini. L'*heyalo* e il *ko:luba* sono composti per cerimonie, ma sono anche cantati diffusamente durante il lavoro quotidiano e il tempo libero. Solo nel caso dell'*heyalo* sia gli uomini che le donne operano in uguale misura come compositori.

Esistono poi altre forme "trasversali" di canto, altre varietà e mezzi di espressione sonora: il pianto delle donne cantato con testo (*sa-ye:lab*), e il canto festoso (*uvo:lab*), un tipo di grido degli uomini (*ulab*), l'esecuzione al tamburo (*ilib*), o allo scacciapensieri di bambù (*uluna*). Altri tre strumenti che appartengono alla categoria dei sonagli (*sologa*, un sonaglio fatto di un guscio ripieno di semi; *degegado*, di chele di gambero; *sob*, di gusci di mitili) sono usati per l'accompagnamento cerimoniale di canti. Solo il *sologa* viene usato con maggiore disinvoltura per l'accompagnamento; inoltre è l'unico di questi strumenti ad essere usato dalle donne.

Oltre ad una tassonomia delle forme espressive e alla distribuzione dei mezzi espressivi in canti, testi poetici, strumenti e *performance*, si può formulare una generalizzazione molto significativa che riguarda tutte le forme sonore di questa società: nessun suono Kaluli viene eseguito all'unisono. I Kaluli sanno bene che cos'è l'unisono, perché per dodici anni i missionari hanno cercato di insegnare loro a cantare in questo modo, e perché si è insegnato ai responsabili della chiesa a contare "uno-due-tre" prima di ogni canto. A parte le attività della chiesa (in cui solo i cristiani più convinti sanno effettivamente controllare questa nuova forma di organizzazione vocale) è raro sentire unisoni o quasi-unisoni cantati dai Kaluli o emessi da qualsiasi altra fonte sonora nel loro ambiente.

Le preferenze sonore dei Kaluli, modellate consciamente sui suoni degli uccelli e su tutto il rimanente ambiente della foresta, richiedono frequenti ed estese sovrapposizioni ed alternanze, stratificazioni di parti ed esecuzioni di suoni in disposizioni coordinate. Usando la terminologia musicale occidentale, si direbbe che abbondano il canone e l'*hochetus*. In termini cantometrici, secondo la caratterizzazione di Lomax dell'organizzazione sociale dei gruppi vocali (1976:86, 177-180), si notano tre procedimenti: l'intreccio, la sovrapposizione e l'alternanza. Intreccio è il termine usato da Lomax per indicare l'organizzazione sociale di gruppi musicali che sono caratterizzati dall'eguaglianza fra le parti, comune tra bande senza capo di cacciatori-raccoglitori o nelle società non complesse della foresta. Lomax ritiene che la sovrapposizione sia più tipica di società più grandi, dove compaiono gli animali da traino e un sistema produttivo in qualche modo più complesso. Cita poi l'alternanza delle parti come una caratteristica più comune nelle società con una chiara suddivisione dei ruoli e dei sistemi produttivi (Lomax 1976:86).

Appare chiaro dall'ascolto dei canti Kaluli che nessuno di questi tre procedimenti predomina sugli altri: al contrario, ciascuno di essi compare in uguale misura. D'altra parte, il ritratto tecnico-economico dei Kaluli non richiama nessuna delle tre categorie citate da Lomax come corrispondenti alle tipologie sonore sopra menzionate. La generalizzazione principale riguardo l'organizzazione sociale del gruppo vocale dei Kaluli è che l'intreccio, la sovrapposizione e l'alternanza sono ugualmente presenti, e proprio ad esclusione delle forme all'unisono. Lomax (1976:86) cita l'unisono come "la tecnica più semplice per coordinare l'azione"; egli la trova "adottata ovunque, ma particolarmente nelle esecuzioni di piccole società tribali, e ancor più tra i piantatori che non hanno grandi greggi". Se da una parte questa caratterizzazione economica corrisponde alla società Kaluli più delle altre citate sopra, dall'altra il principio dell'unisono è del tutto assente nell'organizzazione del suono presso i Kaluli.

Allo stesso modo in cui il termine "durezza" è utile per caratterizzare un ideale Kaluli di competenza sociale, esiste anche una metafora che riunisce i concetti di intreccio, sovrapposizione e alternanza, che sono così importanti nello stile Kaluli di produzione del suono. Si tratta di *dulugu ganalan*, cioè "suoni l'uno sull'altro". Le parti, i suoni, pochi o molti che siano, devono costantemente disporsi "l'uno sull'altro"; non si può parlare di suoni che "conducono" o "seguono", che "iniziano" o "finiscono". I suoni prodotti

dagli uomini devono disporsi a strati, come i versi degli uccelli, o ad arco, come le cascate. Il concetto è di tipo spaziale-acustico, piuttosto che visivo; i Kaluli prediligono sonorità dense, compatte e senza interruzioni, pause o silenzi (Feld 1983). Quando due di loro cantano assieme, il gioco e la tensione estetici risiedono nelle sottili variazioni nella durata delle sovrapposizioni sonore (oppure — nel caso di esecuzione con un *leader* e un gruppo — nelle sfumature dell'alternanza). Nella foresta, i suoni cambiano continuamente forma e sfondo; sono frequenti gli esempi di alternanze e sovrapposizioni che si ricreano continuamente e che appaiono a volte del tutto intrecciate e non connesse. Per i Kaluli questo modello di organizzazione della produzione del suono, sia esso di origine umana, animale o ambientale, è coerente con la natura: un costante addensarsi di una trama fatta di "suoni l'uno sull'altro".

La performance. Le esecuzioni di tutte le espressioni sonore dei Kaluli si concentrano sulla trama collettiva del discorso sonoro e sul coordinamento delle diverse parti. Nessun accenno alla competizione emerge dall'esecuzione dei canti; le tecniche della stratificazione, della giustapposizione, della disposizione ad arco, del "mettere l'uno sull'altro" e dell'addensamento sono concepite come attività sociali. Anche quando è in gioco una sola voce, il suono viene coordinato con aspetti sonori dell'ambiente circostante; ciò accade particolarmente quando i Kaluli cantano durante il lavoro.

Durante le cerimonie Kaluli, canti pre-composti sono eseguiti per tutta la notte da membri di una comunità di visitatori presso la casa dei loro ospiti. In particolare, gli ospiti trovano che i testi dei canti siano tristi ed evocativi, perché si concentrano su luoghi e immagini dei luoghi della foresta circostante, luoghi verso i quali gli ospiti hanno un attaccamento particolare. Di solito l'esecuzione commuove gli ospiti fino alle lacrime e li spinge all'intonazione di un pianto melodico, che viene eseguito in contrappunto con il canto al quale essi rispondono. L'intenso dolore e la tristezza provati dagli ospiti sono l'effetto del ricordo dei defunti che hanno vissuto e condiviso molte esperienze con loro nei luoghi menzionati in successione nel canto (E.L. Schieffelin 1976, 1979; Feld 1982).

Si direbbe che questo tipo di evocazione generata durante l'esecuzione abbia l'effetto di mettere fortemente l'accento sul compositore e sull'interprete del canto come personalità creative. Nell'atto di comporre un canto che è in grado di commuovere un particolare individuo fino alle lacrime è implicita infatti una diretta

manipolazione sociale. Nello stesso tempo, questi non sono gli aspetti del canto che vengono maggiormente enfatizzati dai Kaluli: essi preferiscono vedere l'intera attività come cornice di un messaggio esplicitamente sociale e valido per tutta la comunità, per lo più attraverso l'uso di un immaginario legato alla terra. Questo rappresenta la principale metafora Kaluli per l'accumulazione e il significato dei rapporti sociali, che implicano il condividere esperienze e lo stare con gli altri nella foresta.

Quando gli uomini Kaluli si sedevano con me dopo una cerimonia per parlare dei canti e del loro significato, essi mettevano in risalto le motivazioni sociali dei testi dei canti, anziché quelle individuali. Sembra che ci sia sempre un dolore collettivo, a causa dell'assunto di base secondo cui i membri del pubblico simpatizzano con chiunque sia commosso fino alle lacrime. Ciò deriva dal senso di un'esperienza comune esistente tra le persone che condividono una casa comunitaria e appartengono alla stessa comunità della foresta. I Kaluli si sentono intimamente collegati fra loro — a un livello che trascende i legami di parentela diretta — dai luoghi in cui hanno vissuto, che hanno coltivato, dove hanno lavorato e fatto scambi, e dove hanno viaggiato assieme.

L'attività della produzione sonora non fornisce occasioni per l'affermazione del potere, del dominio o della superiorità personale sugli altri. Il riconoscimento dell'abilità nella composizione e nell'esecuzione è chiaro, e il suo risultato pratico è il pianto degli ospiti. Nonostante questo, la competizione non è uno degli scopi principali delle cerimonie, e l'elemento di provocazione che vi si accompagna non è un espediente diretto alla conquista di potere. Il modo Kaluli di costruire una *performance* è un'attività eseguita realmente di concerto, anziché un'attività che richiede esecuzioni solistiche realizzate in sequenza. Non si enfatizza l'individualità come pure si potrebbe; i costumi infatti nascondono l'identità degli interpreti, e così si riconosce il cantante solo dalla voce.

Se i "suoni l'uno sull'altro" e la "durezza" sono le metafore centrali del tipo di produzione sonora e della competenza nella sua realizzazione, la metafora centrale dell'esecuzione è "scorrere" (*e:be:lan*). Come una via d'acqua situata vicino ad un osservatore nella foresta, in cui l'acqua "scorre" oltre l'immediatezza della percezione per continuare a muoversi in altre direzioni, così il suono deve avere una presenza fisica nel momento dell'esecuzione e una stabilità che lo trasporti oltre quel momento, in modo tale che scorra nella mente dell'ascoltatore e rimanga con lui oltre i limiti

dell'evento immediato. L'esecuzione, come la sostanza del suono, deve essere densa, a strati, collettiva, spesso nella connotazione e nella risonanza; questi caratteri sono ciò che la fa "scorrere".

L'ambiente. Per i Kaluli, l'ambiente della foresta tropicale Bosavi assume diversi livelli di significato e di astrazione. Fondamentalmente, l'ambiente è visto come una sorta di diapason, dal quale escono segnali ben noti che delimitano e coordinano la vita quotidiana. Lo spazio, il tempo e le stagioni sono indicati e interpretati secondo i suoni. Dai suoni si ricavano per via indiretta delle informazioni sull'altezza, la profondità e la distanza della foresta. Il tempo impiegato dal suono per attraversare vari tipi di vegetazione; l'eco che viaggia tra formazioni di terra, fiumi e cascate; le sovrapposizioni di versi di uccelli nel fitto e all'inizio della foresta: tutti questi segni forniscono delle informazioni spaziali e temporali a chi ha familiarità con la foresta. I cicli giornalieri della presenza degli uccelli, i cicli migratori durante l'anno e i cicli delle cicale e degli insetti forniscono ai Kaluli delle indicazioni sulla località, la stagione e il momento del giorno. Questi segnali hanno connotazioni sonore diverse a seconda che si ricevano dalla casa comunitaria, dal bordo della foresta, dagli orti, dai sentieri o dal centro della foresta. Anzichè contare i mesi o le lune, i Kaluli concepiscono i cicli e le stagioni principalmente in termini di cambiamenti nella vegetazione, nella presenza degli uccelli, o nei suoni dei vari livelli, alti e bassi, di accumulazione dell'acqua, dei corsi d'acqua in relazione alla caduta di pioggia. I Kaluli sono dunque continuamente a contatto con una notevole varietà di suoni, che essi interpretano alla stregua di un orologio della realtà quotidiana nella foresta.

Ad un altro livello, chiaramente in rapporto con quello precedente, la foresta è un modello di equilibrio, di abbondanza di risorse, di morte, vita e rigenerazione ciclica in relazione agli uccelli, agli animali, alle piante e all'acqua, che si trovano in stato di dipendenza reciproca. In effetti, la foresta è un modello di ciò che è naturale, o considerato come normale o prevedibile; un modello per la vita umana e una sfida per essa, dal momento che le relazioni umane e la società dipendono dalla coesistenza con la foresta e dal modo in cui essa viene gestita, attraverso il suo mantenimento e lo sfruttamento delle sue risorse. In aggiunta, è su questa base che i Kaluli razionalizzano esplicitamente la forma e l'esecuzione del canto e del suono umano con ideali metaforici sulle diverse tipologie dei versi degli uccelli e i "crescendo" e "dimi-

nuendo" degli insetti, lo scorrere delle acque, la forma ad arco delle cascate e il rapporto generale tra l'immediatezza della percezione e ciò che la trascende.

Il rapporto fra i Kaluli e la foresta ha anche un aspetto più mistico. I Kaluli credono che il mondo consista di due realtà coesistenti, una visibile e una riflessa. Nella realtà riflessa o rispecchiata gli uomini hanno le sembianze di maiali selvaggi e le donne di casuari selvaggi in cima alle colline del Bosavi. I morti ritornano come "riflessi perduti" (*ane mama*) nel mondo visibile, di solito in forma di uccelli sulle cime degli alberi della foresta. Dunque, l'area del villaggio è circondata dalla presenza di amici e parenti, che si manifesta in forma di suoni e voci. Siccome gli uccelli cantano, fischiano, dicono il loro nome, fanno molto rumore, piangono o parlano, essi forniscono allo stesso tempo un'espressione dell'ambiente così come una comprensione simbolica più profonda di sé, dello spazio e del tempo.

Oltre a queste nozioni — diapason, modello, mistero — esiste anche un aspetto profondamente ludico nel modo in cui i Kaluli entrano in relazione con la foresta, che unisce una sentimentalità basata sulla terra come mediatrice di identità (E.L. Schieffelin 1976:29-45) con un manifesto godimento dei suoni dell'ambiente. Per i Kaluli la foresta è bella da ascoltare, ed è anche bello cantare con lei. Duetti improvvisati degli uomini con uccelli, cicale, o altri suoni della foresta non sono eventi fuori dall'ordinario. A volte i Kaluli si cercano una cascata solo per il piacere di cantare con il suo debole accompagnamento. In questo modo si riscontrano di nuovo tendenze co-evolutive in rapporto con l'ecologia e l'estetica: i Kaluli non solo prendono ispirazione dalla foresta, la ascoltano e ne traggono piacere, ma diventano parte di essa, il che in ultima analisi rende più intensi i loro sentimenti per essa.

In definitiva, il rapporto dei Kaluli con la foresta non è né antagonistico, né distruttivo, com'è il caso di molti orticoltori itineranti. Scarsa pressione ecologica, densità di popolazione estremamente bassa, nessuna competizione per le risorse, cibo costantemente disponibile (pesci, uccelli, vegetali), sono tutti fattori che contribuiscono ad una facile estrazione di materie prime e allo sfruttamento dell'ambiente. Nello stesso tempo, le dimensioni mistiche, ludiche e sonore della relazione fra la foresta e i Kaluli contribuisce a rinforzare questa base materiale. In sintesi, la foresta è un *mama*, un "riflesso" o uno specchio delle relazioni sociali, come emerge in modo particolare dall'immaginario poetico dei canti che

trattano di luoghi, terre e identità (Feld 1982: 150-156), così come dalla struttura formale e dallo stile vocale⁶.

Teoria. Per i Kaluli, la teoria e i concetti sulla provenienza dei suoni e sul modo in cui possono essere organizzati, e in particolare su ciò che significano, non costituiscono una conoscenza esoterica o una dottrina privata controllata e fatta circolare da e per gli specialisti. I miti sulla trasformazione uomo/uccello spiegano le origini delle categorie di suoni che gli esseri umani condividono fra di loro e con il mondo naturale, vale a dire il pianto, il canto, la poesia, il fischiare, il parlare, il rumore, la mimica. Questi miti danno forma ai significati dei suoni nei termini di una gamma di sentimenti sociali associati alle categorie dei "riflessi" uccello/spirito. Non si richiedono occasioni speciali per il loro racconto e non esistono limitazioni su chi può raccontarli o ascoltarli. Infatti, essi sono tutti piuttosto brevi e perfino i Kaluli che non si prestano spontaneamente a raccontarli sono certamente in grado di ricordare i passi principali o l'argomento generale di ciascuno di loro. Questi miti sono di importanza fondamentale per i Kaluli sia a livello del significato che della teoria dei suoni; il fatto stesso della loro codificazione come miti e la loro qualità di rivelatori della realtà sociale denotano la loro importanza collettiva.

Mentre le concezioni sociali generali che collegano i suoni e i sentimenti si rivelano nei miti, la teoria Kaluli dell'organizzazione del suono va molto oltre (Feld 1981). I Kaluli parlano appassionatamente del canto, della composizione e della forma musicale; per discutere del suono essi si basano prevalentemente su metafore lessicali e discorsive. Tutti i termini Kaluli indicanti il movimento dell'acqua, le parti dei corsi d'acqua e specialmente le cascate sono polisemici e in rapporto con il campo semantico del suono. I termini indicanti intervalli, disegni melodici e altri aspetti strutturali del canto sono derivati in questo modo. Rivoli d'acqua e rami di alberi sono visti come metafore delle parti di un canto.

Altri concetti teorici sono ancora meno specializzati o definiti; mentre i miti e la terminologia musicale servono ad esprimere speculazioni teoriche sul significato e l'organizzazione dei suoni, non tutti i Kaluli hanno occasione di narrare storie o di discutere

⁶ N.d.c. Steve Feld ha fornito un'ulteriore documentazione del mondo sonoro dei Kaluli in *Voices of the Rainforest*, Rykodisc RCD 10173, 1992.

aspetti della composizione. Ma tutti i Kaluli conoscono i possibili significati dei suoni, sanno cosa possono comunicare i suoni nelle occasioni sociali e come devono essere interpretati. I Kaluli organizzano le loro esperienze d'ascolto secondo una logica comune a tutti, e — nella misura in cui essa è sistematica — questa logica deve essere considerata come una teoria musicale, come un fondamento dell'epistemologia musicale Kaluli, o come una teoria Kaluli dell'interpretazione musicale.

I Kaluli concepiscono tutte le forme espressive in modo dualistico, così come si è visto che concepiscono il cosmo; il concetto è espresso convenzionalmente dalle nozioni di "dentro" (*sa*), e "sotto" (*hega*). Comportamenti che intendono essere simbolici non sono immediatamente intelligibili: essi devono essere interpretati, e l'atto di interpretarli è ciò che i Kaluli chiamano il "dentro" o il "sotto". Anche se a volte questi significati sono piuttosto convenzionali, il taglio interpretativo dei Kaluli richiede concentrazione, attenzione e ascolto attento.

I suoni hanno dei "dentro" (*sa*) e dei "sotto" (*hega*) perché essi sono spesso sentiti come immagini riflesse di uccelli; gli uccelli a loro volta sono spiriti, e le associazioni emotive e personali con gli spiriti, con i luoghi degli spiriti, ecc., sono profondamente sentite dai Kaluli. Inoltre, i testi poetici dei canti sono nella forma linguistica di "parole fatte dei suoni degli uccelli" (*o:be: go:no: to*), le quali hanno diversi "sotto o parti nascoste" convenzionali e profondamente ambigue, con una serie di connotazioni volutamente misteriose, evocative, nebulose (analizzate in Feld 1982:138-144). In breve, gli ascoltatori Kaluli non sono la mera parte passiva di atti simbolici; essi svolgono invece una sorta di opera sociale attiva basata sull'idea che i suoni abbiano sempre anche un significato mediato, "dentro" o "sotto". L'interpretazione è una componente attiva e necessaria della vita sociale dei suoni Kaluli, l'atto che fa da ponte tra la competenza individuale e i domini della teoria e dell'epistemologia.

I Kaluli mostrano marcate divergenze nella loro propensione a verbalizzare le loro idee sul canto e sulla poesia. Molti Kaluli, inclusi gli uomini e le donne che hanno composto molti canti, semplicemente non si dedicano a estese verbalizzazioni in proposito. Gli uomini di età più avanzata tendono ad essere i più loquaci e i più interessati a questo tipo di indagine intellettuale e di interpretazione. Senz'alcun dubbio, la gratificazione che essi provano per questo genere di speculazioni è anche il risultato di anni di dialogo con E.L. Schieffelin e con il sottoscritto, anche se dubito fortemente che discussioni del tipo

di quelle che abbiamo avuto con i Kaluli fossero del tutto assenti prima del nostro arrivo nel Bosavi. Vorrei nuovamente far notare che le differenze nella predisposizione alla discussione musicale e all'esegesi derivano in modo evidente dall'interesse e dal desiderio personali; posizioni tradizionali, ruoli sociali assegnati, cariche onorifiche e ricompense non entrano affatto in gioco.

In breve, la teoria non è per i Kaluli un'attività che esiste separatamente dalla pratica della composizione, dell'esecuzione o dell'interpretazione. Questi diversi momenti sono tutti profondamente associati fra loro, e i concetti teorici sulla forma musicale sono parte dell'ambito delle competenze acquisite, che sono ritenute essenziali dai Kaluli.

Valore ed eguaglianza. La produzione di suono è altamente valutata da tutti gli uomini e le donne Kaluli e considerata necessaria per la sopravvivenza, l'espressione e l'interazione sociale. Nello stesso tempo ci sono ovvie disparità nei fini pratici raggiunti attraverso queste risorse. I Kaluli affermano che due tipi di forme strutturate di suono, il pianto e il canto, vennero assieme alla luce nel mito (Feld 1982:20-43). Queste sono forme di struttura sonora distinte ma complementari per l'evocazione sociale. Il pianto funerario delle donne, che evolve in pianto cantato, è considerato dai Kaluli la forma sonora più vicina all'essere o a diventare un uccello, dal momento che esprime il dolore immediato dovuto alla perdita o all'abbandono. Il canto cerimoniale *gisalo* degli uomini, che alla fine commuove gli ascoltatori fino alle lacrime, è composto ed eseguito con l'obiettivo deliberato di risvegliare le paure e le emozioni degli ascoltatori. Entrambe le forme hanno la stessa origine (il suono degli uccelli) e raggiungono lo stesso scopo, facendo emergere l'emozione profonda per la perdita o l'abbandono nel contesto dei riti pubblici all'interno del villaggio. Le donne sono altamente apprezzate e stimate come esecutrici del lamento funebre e gli uomini sono altamente apprezzati e stimati per la composizione e l'esecuzione di suggestivi canti *gisalo*. In entrambi i casi, gli esecutori individuali possono raggiungere una certa reputazione, almeno nel contesto delle circostanze immediate che sono collegate ad un certo evento; questo tipo di reputazione non sembra peraltro avere nessuna conseguenza significativa in termini di prestigio sociale.

Le altre forme espressive dei Kaluli (cioè le forme non inventate dai Kaluli, ma prese in prestito da comunità a loro vicine) non rivelano una complementarità maschile-femminile dello stesso tipo.

L'aggiunta più antica al repertorio di canto cerimoniale è lo *heyalo*; l'attività compositiva femminile si indirizza in larga misura verso questo genere, sebbene la cerimonia sia di dominio maschile. I giovani uomini spesso compongono numerosi canti nel genere *heyalo* prima di affrontare la forma poeticamente e melodicamente più impegnativa del *gisalo*. I giovani uomini eseguono ma non compongono il *sabio*, una forma di canto che ha raggiunto l'est dall'area del Lago Kutubu per mezzo dei trasportatori che lavoravano negli anni '50 nelle proprietà governative del Bosavi. Il *ko:luba* fu importato in area Kaluli a metà degli anni '60; gli uomini eseguono e compongono in questo stile, ma si contano poche composizioni di donne, sebbene alcune donne con legami familiari nell'area di provenienza del *ko:luba* conoscano un abbondante numero di canti, che esse eseguono durante il lavoro. L'*iwo*: è un ciclo di canti prefissati che si esegue la notte in cui si uccidono i maiali; esiste una sua esplicita controparte femminile — chiamata *kelekeliyoba* — che si esegue il mattino seguente. Anche questi ultimi canti usano formule fisse, in cui solamente i nomi dei luoghi e dei maiali vengono aggiunti dai cantanti.

Per quanto riguarda gli strumenti, i tamburi percossi con le mani e gli scacciapensieri di bambù sono introduzioni relativamente recenti in area Bosavi; si dice tuttavia che i secondi abbiano sostituito un arco musicale a una corda, la cui storia è incerta. Entrambi i tipi di strumenti sono di esclusiva competenza maschile; i tamburi vengono suonati prima o durante le cerimonie, mentre lo scacciapensieri accompagna la ricreazione personale dei giovani. La costruzione del tamburo è avvolta da magici segreti, la cui conoscenza è preclusa alle donne; anche se lo strumento non è tenuto nascosto alle donne, ad esse non è consentito di toccarlo (Feld 1983). Ciononostante, la quantità di segreti relativi al tamburo sembra essere niente, a confronto del carattere segreto dei flauti e dei *garamut*⁷ documentato altrove in Papua Nuova Guinea (Gourlay 1975). Dei tre tipi di sonagli usati per l'accompagnamento di cerimonie, solo uno è usato anche dalle donne (*sologa*), mentre quello usato per il *gisalo*, il *sob*, è chiaramente considerato segreto e non dovrebbe essere toccato dalle donne. Le donne non

⁷ N.d.c. Il *garamut* è un idiofono costituito da un tronco d'albero scavato, di dimensioni variabili, usato sia per produrre segnali a distanza, sia nella musica rituale e nelle cerimonie di iniziazione.

sono al corrente degli eventi mistici attraverso i quali le impugnature di canna (*olo:se:se:lo:*) di questi strumenti sono trasmessi agli uomini Kaluli da spiriti medianici (E.L. Schieffelin 1976:214).

Un'altra importante modalità di produzione sonora ci riconduce ad una complementarità maschile-femminile di base; si tratta della coppia costituita dai suoni collettivi di tipo dimostrativo e assertivo chiamati *ulab* ("dice *u*") e *uwo:lab* ("dice *uwo:*"). Per gli uomini, *ulab* è un forte grido di gruppo che celebra il verso dell'aquila *usulage*, un rumoroso UUU! Per le donne, *uwo:lab* è una roca acclamazione di gruppo che celebra il verso del superbo uccello del paradiso *uwo:lo*, uno stridente U-WO:O:! Questi due uccelli sono potenti rappresentazioni degli spiriti di uomini e donne Kaluli e la produzione collettiva di suono ha luogo quando gli uomini lavorano collettivamente o si preparano per una cerimonia, o quando le donne acclamano durante una cerimonia.

La distribuzione complementare del *gisalo* e del lamento, del gridare e dell'acclamare, è un chiaro indice del fatto che gli uomini e le donne Kaluli hanno sfere espressive coordinate e separate, che sono in relazione fra loro e reciprocamente significative nelle loro modalità di richiamo e asserzione. Nello stesso tempo, la distribuzione delle occasioni di canto cerimoniale e funzionale testimonia chiaramente del modo in cui gli uomini Kaluli si sono appropriati delle nuove risorse espressive e le controllano.

Infine, è importante notare le evidenti disparità in rapporto a ciò che tali risorse espressive consentono agli uomini e alle donne di realizzare, sia a livello simbolico che pratico. Per gli uomini, la composizione e l'esecuzione di canti cerimoniali ha l'effetto di concentrare una grande attenzione della comunità su di loro e sui loro poteri evocativi. L'azione cerimoniale di questo tipo costituisce l'apice dell'attività scenica e drammatica e della celebrazione collettiva Kaluli (E.L. Schieffelin 1976:172-196), Feld 1982:163-216). Il *gisalo* è la più potente di queste forme, ma lo *heyalo* e il *ko:luba* hanno lo stesso effetto per gli uomini. In tutti e tre i casi, l'esecuzione può essere così commovente che una donna può innamorarsi del danzatore, desiderare di fuggire con lui e seguirlo a casa. Suonare il tamburo può arrecare lo stesso tipo di potere sociale (Feld 1983).

Per le donne, gli effetti della pratica del lamento sono molto meno travolgenti. Essa attira certamente l'attenzione della comunità sulle donne come esecutrici, un'attenzione che serve a sancire il ruolo occupato dalle lamentatrici nell'articolare i sentimenti della comunità. Ma dall'attività del lamento non risulta nessun chiaro

scopo sociale e nessun duraturo cambiamento nella vita sociale: esso rimane in gran parte una pubblica esibizione, intensamente drammatica, di dolore personale.

Se esiste una metafora chiave dei Kaluli che sintetizza la relazione maschile-femminile in generale, e specificamente i mezzi e i fini espressivi maschili-femminili, questa va ricercata nel termine piuttosto ambiguo di *ko:li*, "diverso". Mentre questo è forse il termine più comune che ho sentito usare dagli uomini quando parlano delle donne, e dalle donne quando parlano degli uomini, d'altra parte esso assume certamente diversi significati a seconda del punto di vista, e può avere connotazioni positive ("diverso" nel senso di nuovo, eccitante, prezioso), banali ("diverso" nel senso di piatto, di imperfetto), o neutrali. I Kaluli riconoscono reali differenze sociali, ma tale riconoscimento è solo in scarsa misura negativo o antagonistico. Allo stesso tempo, tuttavia, l'ideologia maschile concepisce le peculiarità femminili chiaramente come un pericolo: l'avversione per il sangue mestruale e l'idea che le donne causano l'esaurimento dell'energia maschile stanno alla radice di una serie di tabù e di altre pratiche sociali che perpetuano la credenza nella contaminazione femminile e l'azione contro di essa. Le tensioni e le contraddizioni che si osservano su questo punto vanno di pari passo con il dualismo di domini espressivi caratterizzati sia da una dimensione complementare (canto-lamento; grido-acclamazione) che dal livello delle nuove risorse di cui si è appropriata la parte maschile.

Discussione

A coronamento di questa presentazione del modello Kaluli, e a mo' di sintesi, propongo le seguenti tre domande:

1. In che modo gli evidenti aspetti egualitari della società Kaluli si rivelano all'interno degli schemi di organizzazione della struttura e della produzione del suono Kaluli?
2. In che modo viene evidenziata e risolta la più ovvia forma di disparità tra i Kaluli (cioè la prevaricazione degli uomini sulle donne) all'interno degli schemi di organizzazione e della produzione del suono Kaluli?
3. Come si inserisce il modello Kaluli nel contesto della comparazione più generale delle società della Papua Nuova Guinea?

“Nelle società egualitarie la divisione del lavoro tra i sessi ha portato alla complementarità, non alla sottomissione femminile; [...] le donne hanno perso la loro condizione di parità perdendo il controllo sui prodotti del loro lavoro” (Leacock 1978a:79; cfr. anche Leacock 1978b, 1977). Lo studio di Leacock delle economie basate sull'orticoltura e sulla raccolta e la caccia mostra che in una società basata sulla raccolta e la caccia le donne fornivano risorse di base in misura pari, se non maggiore, agli uomini. Inoltre, esse distribuivano il cibo a un'intera rete di consanguinei, così come a singoli nuclei familiari. Le tipiche società che combinano le fondamentali attività economiche della caccia e della raccolta con la pratica dominante dell'orticoltura si inseriscono parzialmente nel modello descritto da Leacock e presentano una vasta gamma di tendenze egualitarie, ma anche aspetti di disparità e contraddizione. La nozione di Schlegel (1977) secondo cui le teorie della stratificazione sessuale devono rendere conto delle relazioni tra persona e persona e delle ideologie di fondo, così come delle relazioni tra persona e beni, è chiaramente essenziale per capire società come quella dei Kaluli, che sono più egualitarie dal punto di vista economico e politico che da quello sessuale. Questo è importante anche perché i Kaluli hanno le risorse economiche per produrre un surplus di beni che eccede di gran lunga il livello di sopravvivenza. La teoria secondo cui la stratificazione varia sistematicamente con il surplus è stata recentemente abbandonata sia dai marxisti che dai non-marxisti, di solito per sposare la tesi secondo cui la stratificazione è più strettamente in relazione con le dinamiche che avvengono all'interno della popolazione (Cancian 1976).

Considerato tutto questo, si può prevedere con sicurezza che una società come quella dei Kaluli non corrisponderà completamente a tipologie socio-economico-tecnologiche pure come i “raccoltori”, gli “orticoltori”, i “contadini”, ecc., dal momento che essa presenta una combinazione di caratteristiche demografiche come la bassa densità, la facile sussistenza, la diversità ecologica e può disporre di un'ampia varietà di risorse economiche come la caccia, la pesca, la produzione di sago e l'orticoltura. Nella pratica socio-musicale, così come nell'organizzazione sociale, ci si dovrebbe dunque attendere una serie di tendenze complesse, contraddittorie e ambigue. Per molti aspetti, ciò sembra corrispondere alla realtà. Da un lato, l'idea di un profondo rapporto di reciprocità e di una relazione co-estetica con l'ecologia della foresta richiama alla mente società di raccoglitori come i pigmei dell'Ituri (si veda il riassunto

dello studio di Turnball in Lomax 1962). Dalla visione generale dei concetti di competenza, forma ed esecuzione musicale, ambiente e teoria, si ricava un'enfasi sulla cooperazione, sulla complementarietà, sull'autonomia, sul valutare se stessi in rapporto agli altri, sull'ecologia. È facile immaginare come questi principi, strutture e prassi musicali possano essere coerenti all'interno di una società egualitaria, e come possano essere percepiti e mantenuti all'interno di quel sistema.

D'altro canto, esistono delle differenze nella distribuzione dei mezzi espressivi tra uomini e donne; in modo particolare è significativo che le differenze riguardino gli scopi pratici cui tali mezzi sono diretti. Gli uomini possono emozionare, impressionare, persuadere e persino vincere le donne, ma che cosa ottengono le donne con l'atto di piangere ai funerali e di cantare durante il lavoro, oltre al piacere e alla soddisfazione personale e ad una generale solidarietà dell'intero gruppo? Le disuguaglianze tra uomini e donne sono dunque evidenti nell'ambito dell'organizzazione musicale; tuttavia, se si vogliono elencare i segni concreti di tali disuguaglianze, è importante rendersi conto che il modo in cui esse si manifestano non comporta l'uso di strumenti segreti rubati alle donne in tempi mitici, né inganni nel sostentamento, né antagonismi giornalieri, né sanzioni che portino alla violenza sulla persona. Tutte queste varianti, che si ritrovano in altre zone della Papua Nuova Guinea, non sono parte della realtà dei Kaluli.

Un'ultima strategia di studio del sistema di disuguaglianze tra maschi e femmine nel modello Kaluli consiste nel prendere in esame la realtà etnografica generale della Papua Nuova Guinea, soffermandosi su una istituzione sociale largamente diffusa in cui tali disuguaglianze sono espresse sia ideologicamente che praticamente: i riti di iniziazione maschili. In una introduzione ad una recente raccolta di saggi su questo argomento, Roger Keesing (1982:7-11) sintetizza alcuni dei principali temi associati all'attività rituale nella Papua Nuova Guinea. Fra questi si trovano l'idea secondo cui gli uomini e le donne sono fisicamente e psicologicamente diversi, che i fluidi e gli odori femminili sono potenzialmente, se non effettivamente, dannosi per l'uomo, che i ragazzi devono essere sottoposti a rigorose iniziazioni per far sì che non si indeboliscano, che l'attività omosessuale maschile è essenziale all'ideologia della separazione tra i sessi e per la creazione di uomini differenziati, e che l'uso di mantenere le residenze degli uomini se-



parate è necessario allo scopo di evitare la contaminazione femminile.

Un aspetto centrale di molti di questi riti sono gli strumenti segreti, in particolare i flauti. K.A. Gourlay ha dedicato una monografia alla distribuzione, al simbolismo e al significato di questi strumenti, evidenziando il fatto che la segretezza che gli uomini associano al loro uso è una componente centrale della dissimulazione attuata nei confronti delle donne e una rivelazione centrale durante i riti.

Il mantenimento del segreto è strettamente collegato alla dissimulazione degli uomini nei confronti delle donne e dei giovani non iniziati, attuata per mezzo delle spiegazioni addotte sul suono misterioso [...] A coloro ai quali sono stati rivelati i segreti, si raccomanda di continuare la dissimulazione (1975:102).

I Kaluli sembrano aver praticato (fino al 1964) una variante estremamente moderata di questa prassi, senza rituali violenti e traumatici o flauti segreti; era chiamata *bau a*. In un saggio su questa istituzione, E.L. Schieffelin (1982) sostiene che essa non era un rito di iniziazione in senso proprio, sia perché non produceva alcun cambiamento formale di stato, sia perché i novizi non vi assumevano alcun ruolo sottomesso o dipendente. Ciononostante,

Il *bau a* conteneva molti degli elementi tipici di un programma di iniziazione maschile, fra cui l'isolamento dei membri, l'attività di rito volta a promuovere la crescita e la valorizzazione delle qualità maschili, e l'insegnamento di una sapienza segreta (E.L. Schieffelin 1982:156).

Il *bau a* poneva l'accento sulle attività venatorie e sull'aumento della forza (anche attraverso rapporti omosessuali) per stimolare la crescita, lunghe spedizioni e lo sviluppo della conoscenza della geografia della foresta, della flora e della fauna. La posizione ideologica verso le donne era chiara: "[...] i Kaluli credono che le donne abbiano un influsso debilitante sugli uomini. Un uomo che ha avuto troppo a che fare con le donne è destinato a perdere il suo vigore, ad affaticarsi negli inseguimenti" (E.L. Schieffelin, 1982: 178). Inoltre,

ai non-partecipanti, e in particolare alle donne, il *bau a* veniva presentato come un'istituzione pericolosa e dal potere occulto (*ibid.*:163).

Il *bau a* aveva luogo a distanza d'ascolto dalla casa comunitaria

del villaggio, in modo tale che le donne udissero i suoni degli uomini; era questo un effetto voluto, con lo scopo di provarle o incuriosirle. Se da una parte le donne facevano finta di non conoscere nessun aspetto segreto di ciò che stava succedendo, dall'altra alcune di esse erano molto ben informate (*ibid*:163). Ma il *bau a* "[...] era l'espressione di ciò che agli uomini piaceva di più di se stessi, di quello che per loro contava e di quello che desideravano essere [...]" (*ibid*:166).

Per i giovani uomini, il *bau a* è ciò che li toglie dai margini dell'attenzione sociale e li spinge al centro di essa; essi emergono dall'isolamento con la migliore e la più attraente immagine culturale (*ibid*:194).

In altri termini, essi acquisiscono l'aspetto di chi possiede il controllo di se stesso, è pieno d'energia, buon cacciatore, conoscitore della foresta e degli spiriti che vi abitano. Essi ne escono anche offrendo una grande quantità di carne cotta ai membri della loro comunità e delle comunità circostanti, facendoli in tal modo diventare loro debitori.

Le differenze tra il *bau a* e alcuni degli altri riti di separazione traumatica praticati nelle isole della Papua Nuova Guinea riflettono naturalmente differenze sociali. Iniziazioni complesse con livelli successivi di difficoltà, alleanze e simili richiedono vaste popolazioni. Sebbene il *bau a* sia simbolicamente e ritualmente elaborato e complesso, esso non mostra nessuna delle complessità stratificate di quelle iniziazioni a livelli successivi che sono comuni a molte altre società e che sono state presentate da Keesing (1981) e discusse nella letteratura secondaria.

Pressione ecologica, intensificazione della raccolta di radici e aumento della densità di popolazione sono fattori comuni a molte società delle isole della Papua Nuova Guinea. Un massiccio orientamento dell'attività agricola verso la coltivazione intensiva aumenta il carico di lavoro delle donne e sembra essere accompagnato in molte società da un più stretto controllo maschile, che si attua con l'appropriazione dei prodotti del lavoro delle donne. I Kaluli, al contrario, hanno un basso regime di produzione, non dovendo fronteggiare pressioni ecologiche e l'intensificazione del raccolto. Non sono in competizione con altri gruppi per il cibo o per il territorio e la loro popolazione è quantitativamente stabile. La caccia, il raccolto e l'attività di orticoltura degli uomini sembra di complemento al giardinaggio e al lavoro di fabbricazione del sago ad opera delle donne. Di conseguenza, è del tutto assente quella com-



petizione necessaria all'organizzazione e al mantenimento di un sistema sociale fondato sul "grande uomo" in cui vengono scambiate le donne e i loro prodotti.

Mentre il *bau a* presenta all'apparenza alcuni aspetti in comune con altri riti di iniziazione della Papua Nuova Guinea, nello stesso tempo sembra essere stato una variante più moderata di gran parte degli istituti discussi nella letteratura secondaria che hanno a che fare con le relazioni fra uomini e donne (Keesing 1982, Allen 1967, Gourlay 1975, Langness 1974, Murphy 1959, A. Strathern 1970). Gli uomini Kaluli sembrano essere di gran lunga più interessati a impressionare le donne che a mantenere ostilità nei loro confronti. Il canto cerimoniale, i costumi e l'esecuzione, il cacciare e il procurare merce di scambio sono le attività che gli uomini curano maggiormente e usano per impressionare le donne. Queste attività non sono una risposta alle preoccupazioni di cui si ha notizia altrove, cioè il mantenere la separazione, l'antagonismo, il tenere segreti i rituali, l'usare strumenti segreti proibiti alle donne sotto la minaccia dello stupro o dell'omicidio. I Kaluli sembrano promuovere una mistica maschile, ma senza favorire al tempo stesso un sistematico inganno delle donne. La mancanza di strumenti segreti, così centrale per l'opera di mascheramento rituale, fu sostituita dal grido e dal canto durante il *bau a*; le donne potevano ascoltare a distanza, ma lo scopo di queste espressioni era quello di eccitare e impressionare, non tanto di dissimulare. In questo caso, come in tutte le cerimonie, gli uomini Kaluli mirano all'evocazione, rivolgendosi sia alle donne, che *agli altri uomini*. Per le donne, l'evocazione si traduce in un potere ottenuto in virtù della differenza, mentre per gli uomini una tale evocazione si traduce in solidarietà e nostalgia.

Conclusioni

Keil sostiene che:

La grande forza che dà forma alla musica e al suo significato è la disuguaglianza sociale, e specificamente il modo in cui essa si manifesta contemporaneamente in quattro diverse direzioni: il predominio di alcuni uomini su altri uomini, degli uomini sulla natura, degli uomini sulle donne, e di alcune società su altre società. Tra quei popoli rimasti primitivi che sono riusciti a conservare l'uguaglianza a livello sociale, naturale e sessuale, ritengo che la "musica" sia una parte vitale di tale



conservazione. In queste società, infatti, ciò che chiamiamo musica-danza-rituali-religione-ecologia sembra essere fuso quasi in un unico sistema omeostatico che simboleggia tutto o niente (1979:1).

I Kaluli sembrano nello stesso tempo confermare e contraddire queste tre affermazioni. In primo luogo, la disuguaglianza sociale non è il fattore determinante nel dar forma alla musica e al suo significato presso i Kaluli. Il predominio di alcuni uomini su altri uomini, degli uomini sulla natura e della società su altre società non è uno dei motivi principali del contenuto dei canti Kaluli, né è in rapporto con le occasioni d'esecuzione, con l'organizzazione sociale o con gli stili esecutivi di chi produce i canti. Nello stesso tempo abbiamo visto che la disuguaglianza sociale tra uomini e donne si manifesta chiaramente tra i Kaluli, nonostante esistano anche altre tendenze alla complementarità e alla cooperazione. Tale disuguaglianza viene espressa in termini socio-musicali in due modi: con la differenziazione dei mezzi espressivi tra uomini e donne e con la differenziazione degli scopi sociali e pratici cui tali mezzi sono diretti. Complessivamente, la disuguaglianza sociale trova corrispondenza con alcuni aspetti della vita musicale Kaluli, ma non con altri; laddove vi è corrispondenza, essa non è né sistematica, né senza contraddizione, soprattutto se si considera l'importanza assegnata dai Kaluli alla complementarità dei binomi canto/pianto e grida/applauso. Anche la successiva affermazione di Keil resta valida in riferimento ai Kaluli, ma di nuovo questa legge di comportamento non può essere applicata alla lettera. Tradizionalmente i Kaluli hanno mantenuto un alto grado di egualitarismo a livello dei rapporti sociali e del rapporto con la natura, e nelle loro nozioni di competenza, forma, esecuzione, teoria e ambiente si possono rinvenire numerose indicazioni di uguaglianza ed equilibrio. E si direbbe che la "musica" sia in effetti una parte vitale del processo di conservazione di quei concetti e di quelle relazioni fra loro stessi e con l'ambiente.

Anche l'affermazione finale di Keil trova un notevole riscontro nel modello Kaluli: la compenetrazione dell'ambiente con tutte le forme di espressione e di riconoscimento sonoro dei Kaluli simboleggia in effetti *tutto*, in qualche modo: la competenza ("durezza"), la forma ("suoni-l'uno-sull'altro"), l'esecuzione ("scorrere") sono fra loro tutte collegate dalla teoria (nei miti delle trasformazioni uomo/uccello). Il successo del suono Kaluli, come strumento di comunicazione profondamente affettivo ed emozio-



nale, è proprio basato su questa visione organica onnicomprensiva.

Passando dal generale allo specifico, il mio interesse per il metodo comparativo è stato in gran parte stimolato dalla lettura del lavoro di Alan Lomax e dal tentativo di applicare i suoi nastri-campione e le sue procedure di codificazione ai dati Kaluli. Il mio approccio, ovviamente, prende le distanze da quello di Lomax fin dall'inizio su una questione metodologica di fondo: esso non identifica la spiegazione con correlazioni statistiche normative o con l'analisi delle cause. Il mio obiettivo è piuttosto quello di spiegare il significato delle forme sonore nei contesti intersoggettivi in cui si muovono gli attori e prendono vita le azioni, con un interesse particolare per il ruolo svolto dalle ideologie locali nel costituire e mantenere quegli specifici modelli sociologici locali di realtà musicali. Sono quindi orientato verso ciò che Lomax chiama le "caratteristiche minuziose" sia dell'andamento che del contenuto della musica, mentre la sua analisi preferisce incentrarsi sugli aspetti più evidenti, oggettivabili e ridondanti delle tendenze comportamentali. Nello stesso tempo, ho sostenuto che è possibile definire una serie di questioni relative alla ricerca comparata che fanno uso di modelli e metafore locali e nello stesso tempo individuano dei temi che hanno un più ampio valore comparativo e riguardano sia la dimensione concettuale che quella materiale della musicalità. Mentre i sei campi individuati possono apparire più connessi alla sfera culturale-ideativa che a quella sociologica, ho cercato di dimostrare che i costrutti culturali sono essenziali proprio per il fatto che indicano e forniscono modelli locali di struttura sociale (ruoli sociali, divisione del lavoro, stratificazione e differenziazione).

Ho anche sostenuto che il problema della correlazione tra struttura del canto e struttura sociale non può essere risolto con una semplice risposta del tipo "sì o no". Naturalmente è possibile individuare correlazioni di questo tipo, sia sulla base di metodi quantitativi che operano su campioni dei diversi repertori reperibili nel mondo, sia sulla base di un'etnografia che opera su scala ridotta. La vera domanda è: come vanno interpretate queste relazioni e come si può esprimere ciò che esse significano? La tendenza di Lomax è stata quella di stabilire connessioni causali tra evoluzione sociale e stile di canto. Egli sostiene l'esistenza di una covarianza che connette la complessità sociale alla complessità melodica intervallare, alla precisione del testo e alla libertà ritmica. Similmente, sostiene l'esistenza di una covarianza che connette le restrizioni



tà in materia di sessualità all'uso di una voce nasale nella coesione sociale alla coesione che si esprime nelle prassi. Ora, la più completa e convincente "ri-analisi" quantitativa cantometrica, ad opera di uno dei primi statistici che si è occupato con Lomax, fa uso di tecniche basate sull'impiego di metodi adatti per proporre interpretazioni dei dati cantometrici che si riferiscono al diffusionismo (con le sue implicazioni storiche all'evoluzionismo. Molti aspetti del canto interpretato da Lomax come parte di processi evolutivi possono essere spiegati esclusivamente sulla base della localizzazione regionale (1976). Se la storia della cultura è sufficiente a spiegare il fenomeno di varianza tassonomica scoperto originalmente da Lomax, si insiste sul fatto che:

... tutti gli stili più importanti che figurano nella tassonomia cantometrica si può documentare un'ampia variabilità dei supposti culturali/istituzionali. Viceversa, tali tratti stilistici non oltrepassano i confini delle loro sedi etnostoriche. I casi in cui questo accade possono appartenere al contesto di un importante evento nella storia. La difficoltà di spiegare il canto nei termini di un qualche processo unidirezionale di evoluzione sociale — ammesso che si possa spiegare l'esistenza di una simile tendenza — significa semplificare eccessivamente la nostra comprensione di questo fenomeno, che si collega alle forme di comportamento più specifiche dell'uomo (1976:

... non sostiene che lo stile di canto non è tanto un riflesso di determinate istituzioni sociali, quanto un emblema di coesione sociale. Anche i primi articoli di Lomax mettono in evidenza l'importanza funzionale dello stile di canto come indicatore di coesione sociale:

... dal punto di vista della sua funzione sociale, il principale effetto della musica è quello di dare all'ascoltatore un senso di sicurezza, e questa rappresenta il luogo in cui è nato, le prime soddisfazioni della fanciullezza, la sua esperienza religiosa, il piacere provato nel svolgere le attività della comunità, il corteggiamento e il lavoro, i fattori formativi della sua esperienza personale (1959: 929).

... che la relazione più generale tra strutture sonore e strutture sociali sia collegata al concetto di identità è confermata ampiamente dalla ricerca qualitativa, ed è certamente una conclusione che potrebbe dedurre dal modello Kaluli, nel quale le strutture musicali trasmettono messaggi del tipo: questo è ciò che siamo,

dove siamo
cali condu
pretativo
confini, ve
questo liv
del canto
dano le m
questi, la
renza tra

Il caso d
ambiguo p
vate alle st
Tutto ciò
per i Kalu
nelle occas
forma del s
l'esecuzione
e della lor
cale Kaluli
comprend
o in parte
vatori, pian
maggiori d

D'altra p
direzione d
derivare le
sociali. Num
di compless
gnificanti e
storico-geog
l'habitus
aspetti tecn
maggior var
tratta, per
mili fra lor
sociali con q
società, tut
mente con
ogni società
flessa nella
superficie, a

della società in materia di sessualità all'uso di una voce nasale nel canto e la coesione sociale alla coesione che si esprime nelle prassi corali. Finora, la più completa e convincente "ri-analisi" quantitativa di dati cantometrici, ad opera di uno dei primi statistici che ha collaborato con Lomax, fa uso di tecniche basate sull'impiego di molte variabili per proporre interpretazioni dei dati cantometrici che si connettono al diffusionismo (con le sue implicazioni storiche), anziché all'evoluzionismo. Molti aspetti del canto interpretati da Lomax come parte di processi evolutivi possono essere spiegati quasi esclusivamente sulla base della localizzazione regionale (Erickson 1976). Se la storia della cultura è sufficiente a spiegare il tipo di varianza tassonomica scoperto originalmente da Lomax, Erickson insiste sul fatto che:

Per quasi tutti gli stili più importanti che figurano nella tassonomia cantometrica si può documentare un'ampia variabilità dei supposti correlati culturali/istituzionali. Viceversa, tali tratti stilistici non oltrepassano i confini delle loro sedi etnostoriche. I casi in cui questo accade sembrano appartenere al contesto di un importante evento nella storia. Cercare di spiegare il canto nei termini di un qualche processo universale e unidirezionale di evoluzione sociale — ammesso che si possa comprovare l'esistenza di una simile tendenza — significa semplificare eccessivamente la nostra comprensione di questo fenomeno, che si colloca fra le forme di comportamento più specifiche dell'uomo (1976: 307).

Erickson sostiene che lo stile di canto non è tanto un riflesso causale di determinate istituzioni sociali, quanto un emblema di identità sociale. Anche i primi articoli di Lomax mettono in evidenza l'importanza funzionale dello stile di canto come indicatore di identità sociale:

[...] dal punto di vista della sua funzione sociale, il principale effetto della musica è quello di dare all'ascoltatore un senso di sicurezza, poiché essa rappresenta il luogo in cui è nato, le prime soddisfazioni della sua fanciullezza, la sua esperienza religiosa, il piacere provato nello svolgere le attività della comunità, il corteggiamento e il lavoro, tutti fattori formativi della sua esperienza personale (1959: 929).

L'idea che la relazione più generale tra strutture sonore e strutture sociali sia collegata al concetto di identità è confermata ampiamente dalla ricerca qualitativa, ed è certamente una conclusione che si potrebbe dedurre dal modello Kaluli, nel quale le strutture musicali trasmettono messaggi del tipo: questo è ciò che siamo,

dove siamo e chi siamo. Nello stesso tempo, queste strutture musicali conducono l'ascoltatore più specificamente su un piano interpretativo che va oltre la generalità dei messaggi sull'identità e sui confini, verso una più esplicita semiologia Kaluli del suono. È a questo livello che l'ascoltatore "capovolge" l'organizzazione sonora del canto e della poesia per trovare i "risvolti nascosti" che riguardano le manifestazioni degli uccelli e degli spiriti e, attraverso questi, la "dimensione segreta" dell'emozione sociale e della coerenza tra realtà e percezione sensoriale.

Il caso dei Kaluli mette chiaramente in luce come sia difficile e ambiguo procedere unilateralmente dalle strutture sociali oggettivate alle strutture musicali: il risultato è un insieme di reificazioni. Tutto ciò che è socialmente significativo e istituzionalmente reale per i Kaluli non viene necessariamente rappresentato nell'ordine, nelle occasioni e nei mezzi musicali. Non è possibile prevedere la forma del sistema musicale, lo stile di canto o l'organizzazione dell'esecuzione dei Kaluli sulla base delle loro modalità di produzione e della loro complessità tecnico-economica. Il sistema socio-musicale Kaluli è vario tanto nelle sue risorse quanto nelle sue forme e comprende aspetti musicali e tipi stilistici che si trovano del tutto o in parte tra le società dei cacciatori-raccoglitori, orticoltori, allevatori, piantatori e persino contadini (vale a dire, le società con maggiori disuguaglianze a noi note, Fallers 1977).

D'altra parte, è ugualmente da scartare l'ipotesi di invertire la direzione del rapporto di causa-effetto, vale a dire il tentativo di derivare le strutture sociali e i modi di produzione dalle forme musicali. Numerose forme musicali simili si trovano in società con tipi di complessità molto diversi, sebbene le forme musicali abbiano significati e identità alquanto divergenti in queste diverse situazioni storico-geografiche. (Si pensi ad esempio agli artifici analoghi all'*hocbetus* nel Rinascimento). In breve, per tutte le società con aspetti tecnico-economico-sociali simili è legittimo aspettarsi una maggior varietà musicale di quanto abbia indicato Lomax. Al contrario, per tutti i modelli sonori e i modi di produzione musicale simili fra loro è legittimo attendersi un maggior numero di modelli sociali coi quali essi hanno una relazione significativa. In una data società, tutto ciò che è socialmente rilevante non sarà necessariamente convertito in termini musicali. Tuttavia, tutto ciò che in ogni società è musicalmente rilevante troverà indubbiamente un riflesso nella società, anche se in una grande varietà di forme, alcune superflue, altre meno.



In una serie di articoli recenti, Judith e Alton Becker hanno discusso alcuni significati della "coerenza" nei sistemi simbolici (A. Becker 1979, J. Becker 1979, J. e A. Becker 1981). I due autori seguono il binario tracciato da Kenneth Burke, sostenendo che il senso dell'esperienza naturalmente avvertito nelle varie forme simboliche è profondamente connesso al senso del mondo, alla definizione di confini culturali e all'intero orientamento logico verso il vivere e il sentire.

Un aspetto centrale di questo processo di costruzione e mantenimento della coerenza, che è alla base della realizzazione e dell'interpretazione dei simboli e quindi delle culture umane così come le conosciamo, è la metafora. "Le metafore acquistano forza — e cessano perfino di essere prese come metafore — man mano che guadagnano in iconicità o in «naturalizza»" (Becker-Becker 1981:203). In questo articolo ho anche affrontato la questione della coerenza del suono e dell'ordine sociale dei Kaluli studiando le metafore Kaluli (che tuttavia per i Kaluli non sono metafore, ma pura e semplice realtà) cercando nello stesso tempo di indicare che, come modelli socio-culturali locali, le metafore possono e dovrebbero essere comparate, per quello che possono rivelarci sulle possibili coerenze, sulle possibili realtà sociomusicali. Mi auguro che una sociomusicologia comparata si sviluppi in questa direzione, con l'obiettivo di approfondire non le correlazioni tra strutture musicali vocali e strutture sociali, ma la coerenza delle strutture sonore intese come strutture sociali.

Ringraziamenti

Questo studio è la revisione di un articolo letto durante la conferenza annuale della Society for Ethnomusicology (Tallahassee, ottobre 1983), in una sessione co-organizzata da Charles Keil e dallo scrivente sul tema "Sociomusicologia comparata delle società egualitarie e senza classi". Molti dei temi discussi qui sono emersi durante le conversazioni con Charlie e sono stati approfonditi durante il nostro prolungato dialogo sul materialismo e l'idealismo. I commenti avanzati durante la conferenza citata da Marina Roseman, John Blacking e Tony Seeger sono stati utili nella riformulazione delle mie affermazioni, così come lo furono anche i commenti di Simon Frith, Georgina Born e Jody Berland alla Conferenza di Sociologia della musica dell'Università di Trento (agosto 1983). Desidero anche ringraziare John Shepherd per avermi invitato a presentare una versione di questo studio in quella sede, tra sociologi e studiosi di musica *pop*. Ringrazio il National Endowment for the



Arts, la University of Pennsylvania Research Foundation, l'Institute of Papua New Guinea Studies, gli Archives of Traditional Music e l'Anthropology Film Center. Nei termini Kaluli, i caratteri /e:/ e /o:/ corrispondono a e e o. Le altre lettere hanno il loro consueto valore fonetico; per l'ortografia, cfr. Feld 1982: 17-19.

Riferimenti bibliografici

- Allen, M.R.
1967 *Male Cults and Secret Initiations in Melanesia*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Becker, Alton L.
1979 "Communication Across Diversity". In A.L. Becker-A. Yengoyan (eds.), *The Imagination of Reality*, Norwood, Ablex:1-5.
- Becker, Judith O.
1979 "Time and Tune in Java". In A.L. Becker and A. Yengoyan (eds.), *The Imagination of Reality*, Norwood, Ablex:197-210.
- Becker, Judith O. - Becker, Alton L.
1981 "A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music. In W. Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press:203-15.
- Brown, Paula - Buchbinder, Georgeda (eds.)
1976 *Man and Woman in the New Guinea Highlands*. Washington: American Anthropological Association.
- Cancian, Frank
1976 "Social Stratification". *Annual Review of Anthropology* 5:227-48.
- Erickson, Edwin
1976 "Tradition and Evolution in Song Style: A Reanalysis of Cantometric Data". *Behavior Science Research* 11(1):227-308.
- Fallers, Lloyd
1977 "Equality and Inequality in Human Societies". In S. Tax (ed.), *Horizons in Anthropology*, Chicago, Aldine²:257-68.
- Feld, Steven
1981 "«Flow like a Waterfall»: The Metaphors of Kaluli Musical Theory", *Yearbook for Traditional Music* 13:22-47.
1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1983 "Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum". *Bikmaus* 4(3):78-89.



- 1985 *Kaluli Weeping and Song*. Disco con note illustrative. Kassel: Bärenreiter-Musicaphon.
- Feld, Steven - Schieffelin, Bambi B.
1982 "Hard Talk: The Functional Basis for Kaluli Discourse". In D. Tannen (ed.), *Analyzing Discourse: Text and Talk*, Washington, Georgetown University Press:351-71.
- Gourlay, Kenneth A.
1975 *Sound-producing Instruments in Traditional Society: A Study of Esoteric Instruments and Their Role in Male-female Relations*. Port Moresby-Canberra: Australian National University-New Guinea Research Unit.
- Keesing, Roger
1982 "Introduction". In G. Herdt (ed.), *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua New Guinea*, Berkeley, University of California Press: 2-43.
- Keil, Charles
1979 "Marxism as the Context for a Symbolic Analysis of Music", comunicazione presentata al congresso annuale della Society for Ethnomusicology, Montreal.
- Leacock, Eleanor
1977 "Women in Egalitarian Societies". In R. Bridenthal-C. Koonz (eds.), *Becoming Visible: Women in European History*, Boston: Houghton-Mifflin.
1978a "Society and Gender". In E. Tobach-B. Rosoff (eds.), *Genes and Gender*, New York, Gordian Press:75-85.
1978b "Women's Status in Egalitarian Society: Implications for Social Evolution". *Current Anthropology* 19(2):247-75.
- Langness, L.L.
1974 "Ritual Power and Male Dominance in the New Guinea Highlands". *Ethos* 2(3):189-212.
- Lomax, Alan
1959 "Folk Song Style". *American Anthropologist* 61:927-54.
1962 "Song Structure and Social Structure". *Ethnology* 1(1):425-51.
1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
1976 *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: University of California, Extension Media Center.
- Murdock, George P.
1967 "Ethnographic Atlas: A Summary". *Ethnology* 6:109-236.
1969 *Ethnographic Atlas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Murphy, Robert
1959 "Social Structure and Sex Antagonism". *Southwestern Journal of Anthropology* 15(2):89-98.

Schieffelin, Bambi B.

1979 *How Kaluli Children Learn What To Say, What To Do, and How To Feel: An Ethnographic Approach to the Development of Communicative Competence*. Ph.D. diss., Columbia University.

Schieffelin, Edward L.

1976 *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. New York: St. Martins Press.

1978 "The End of Traditional Music, Dance, and Body Decoration in Bosavi, Papua New Guinea" (Discussion paper 30-32). Boroko: Istitute of Papua New Guinea Studies.

1979 "Mediators as Metaphors: Moving a Man to Tears in Papua New Guinea". In A.L. Becker-A. Yengoyan (eds.), *The imagination of Reality*, Norwood, Ablex:127-44.

1982 "The *bau* a Ceremonial Hunting Lodge: An Alternative to Initiation". In G. Herdt (ed.), *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua New Guinea*, Berkeley, University of California Press:155-200.

Schlegel, Alice

1977 "Toward a Theory of Sexual Stratification". In A. Schlegel (ed.), *Sexual Stratification*, New York, Columbia University Press:1-40.

Strathern, Andrew

1970 "Male Initiation in New Guinea Highlands Societies". *Ethnology* 9(4):373-79.

Strathern, Marilyn

1972 *Women In Between*. London: Seminar Press.

