

IV. Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia:  
leggendo R. Murray Schafer nella foresta tropicale  
della Papuaasia-Nuova Guinea<sup>1</sup>

di Steven Feld

Quale ruolo può avere la voce di un antropologo in questo gran mix che chiamiamo ecologia acustica e studi sul paesaggio sonoro? Come può una tale voce essere complementare – pur distinguendosi – alle voci degli storici, degli esperti di acustica, della performance, del design, della psicologia, della geografia, della musicologia, della composizione, dell'architettura, della filosofia o delle comunicazioni? Un modo per rispondere è osservando semplicemente come gli antropologi aderiscano alla posizione kantiana secondo la quale ogni conoscenza parte dall'esperienza. Ci buttiamo da quello scoglio per studiare come i *patterns* e le pratiche esperienziali formano gli usi, i sistemi di credenza, conoscenza e azione che chiamiamo cultura, e lo studiamo ovunque possiamo. La nostra preoccupazione più forte ha a che fare con le persone, con la rappresentazione adeguata e avvincente dei loro mondi esperienziali, delle loro voci, della loro umanità. Per perseguire tale preoccupazione il progetto antropologico deve chiedersi, in fondo, come potrebbe essere diventare un'altra persona, percepire, sentire, immaginare e agire come questa? Naturalmente, è impossibile rispondere esaurientemente a questa domanda. Non si può diventare un'altra persona. Ma la sfida di avvicinarci, almeno un po', di intravedere, ascoltare, toccare altre realtà è di grande stimolo per noi. Un altro modo di dirlo è che ciò che ci fa funzionare è la complessità e diversità umana, e noi la celebriamo e documentiamo tutta, dalla bellezza e speranza fino all'orrore e la disperazione. A dire il vero tendiamo a farlo molto più in dettaglio e in modo più ossessivo di quanto il pubblico in generale voglia sapere. Giustificiamo quello che gli altri chia-

<sup>1</sup> Del titolo originale *From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology* è difficilmente traducibile il gioco di parole tra «Echo» (eco), «Muse» (musa), «Mus-E/I/cology» [n.d.t.].

mano i nostri eccessi affermando, semplicemente, che ci sono troppe cose che non sappiamo sulle fonti e le differenze tra gli esseri umani. Ma vi è in noi la profonda speranza che scrivendo e diffondendo le storie di altri popoli, offrendo alle loro voci luoghi per essere sentite, possiamo in qualche misura lottare contro l'arroganza di lunga data dell'autorità coloniale e imperialista, della storia scritta in un'unica lingua, in un'unica voce, in un unico racconto.

Vorrei ora chiarire la mia posizione in questo contesto. Nel clima teso delle politiche razziali e della guerra della fine degli anni sessanta mi è capitato di volermi scostare dall'essere musicista per diventare antropologo. Ho scoperto presto che vi era un campo ibrido, un'antropologia della musica; gli addetti ad essa si chiamavano etnomusicologi. Ho intrapreso con impegno lo studio di questo campo nella *Grady School*, per trovare, con mia delusione, che in buona parte esso scimmiettava lo studio della musica colta occidentale sostituendo la storia del mondo occidentale con un remoto mondo esotico a-storico. L'etnomusicologia spesso sembrava occuparsi di fare a (presunti) «altri» ciò che era stato fatto, presumibilmente, a «noi». Così per esempio, ha sostituito ai periodi della storia della musica occidentale delle aree geograficamente definite. È partita dall'assunto che la teoria musicale occidentale potesse tradurre e spiegare in modo definitivo altri materiali e concetti musicali. Si è concentrata su categorie e cose reificate, come brani, strumenti, testi, compositori e, per giunta, ha considerato la musica come un dato universale. Ha valorizzato in altri luoghi le stesse cose che valorizzava in Europa: virtuosismo, complessità melodica e ritmica, struttura sofisticata. E, come c'era da aspettarsi, i ricercatori della disciplina si davano da fare per scoprire e conservare nuove mirabili cose, così come i loro colleghi musicologi si davano da fare per scoprire e conservare mirabili vecchi manoscritti.

Tutto questo presentava scarso interesse intellettuale per me, così ho seguito dei corsi di linguistica pensando che lo studio antropologico delle lingue e delle tradizioni orali era meno adombrato da così grandi priorità estetiche e politiche. Quando arrivò il momento di fare un progetto di ricerca sul campo intorno ad alcuni aspetti linguistici e musicali per la mia tesi, ho lasciato da parte i riferimenti abituali (per esempio «La musica dei Bongo-Bongo: un'analisi etnomusicologica dei testi dei loro canti») e crudamente ho dato al mio progetto un nome volutamente alternativo: un'etnografia del suono oppure un'etnografia del suono come sistema simbolico. Volevo studiare i modi in cui il suono e la produzione di suoni collegli l'ambiente con il linguaggio, l'esperien-

za e l'espressione musicali. Partendo da una semplice ipotesi (che avevo sentito dai miei insegnanti Colin Turnbull e Edmund Carpenter durante i primi anni d'università) secondo cui gli ambienti della foresta tropicale sarebbero luoghi in cui gli uomini sviluppano un altissimo livello di adattamento acustico, mi misi in viaggio per le foreste tropicali della Nuova Guinea-Papuaia sud-centrale, che era il posto più lontano e diverso che potevo cercare di esperire e conoscere.

Quando ho capito il simbolismo della voce che si lamenta e canta ho capito la loro stretta connessione con gli uccelli della foresta tropicale.

Nella Nuova Guinea-Papuaia ho vissuto tra il 1976 e il 1977 con il popolo dei Kaluli di Bosavi, sul Grande Altipiano Papuasico, lavorando insieme a un altro etnografo, Edward L. Schieffelin<sup>2</sup>, e un altro linguista, Bambi B. Schieffelin<sup>3</sup>. Il mio *focus* era sull'espressione vocalizzata, specialmente sui lamenti funebri delle donne kaluli e sui canti poetici cerimoniali degli uomini kaluli, che facevano scoppiare in lacrime il pubblico. Quando ho capito il simbolismo della voce che si lamenta e canta, ho capito la sua stretta connessione con gli uccelli della foresta tropicale. Questo perché gli uccelli, per i Kaluli come per la maggior parte dei Melanesiani, sono spiriti e voci degli spiriti – dal parlato alle grida al canto – sono riflessi nei canti degli uccelli. I lamenti e i canti rituali richiamano ed evocano la presenza di spiriti e vengono interpretati come espressioni della tristezza causata dall'essere uccelli. Questa tristezza porta gli ascoltatori a gridare come uccelli, completando così un cerchio simbolico.

In questo e in altri modi ho imparato come l'ecologia dei suoni naturali sia centrale in un'ecologia musicale locale, e come una tale ecologia musicale s'inserisca nell'ambiente della foresta tropicale. Perché i canti e i lamenti non solo richiamano e annunciano gli spiriti, ma i loro testi, cantati in uno stile poetico chiamato «parole dei suoni degli uccelli», elencano una sequenza di luoghi e di eventi ambientali concomitanti, nella vegetazione, nella luce e nei suoni. I canti diventano

<sup>2</sup> Cfr. il suo *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, St. Martin's Press, New York 1976, per uno studio dei rituali e delle cerimonie dei Kaluli.

<sup>3</sup> Cfr. il suo *The Give and Take of Everyday Life: Language Socialization of Kaluli Children*, Cambridge University Press, New York 1990, per uno studio sull'acquisizione della lingua e della cultura da parte dei bambini Kaluli.

quanto i Kaluli chiamano un «percorso», vale a dire una serie di nomi di località che collegano la cartografia della foresta tropicale agli spostamenti dei suoi abitanti attuali e passati. Questi percorsi canori sono anche collegati al mondo degli spiriti degli uccelli, i cui *patterns* di volo intersecano i sentieri e i corsi d'acqua, collegando così la cosmologia degli spiriti del cielo alle storie locali sulla terra.

Ho analizzato queste cose per scrivere un'etnografia del suono<sup>4</sup>. Il libro si occupava del mondo degli uccelli, del mito e della cosmologia presso i Kaluli e di come questi fossero collegati alla poesia, al canto e ai lamenti. La mia interpretazione ha mostrato come gli uccelli Bosavi diventano gli esecutori dei canti e lamenti kaluli, come quegli esecutori diventano uccelli Bosavi, e come tutto questo sia un'ecologia locale di «voci nella foresta».

Era solo nei primi anni ottanta, quando la parte iniziale della ricerca e dell'estensione del testo era quasi completata e tenevo corsi sul suono presso la Annenberg School of Communications dell'Università della Pennsylvania, che mi imbattei ne *Il paesaggio sonoro* di R. Murray Schafer<sup>5</sup> e nelle pubblicazioni del «World Soundscape Project». Trovai questi testi molto stimolanti; mi aprirono nuove finestre su un mondo che mi era familiare e che ora potevo ripensare nei termini dell'ecologia acustica e degli studi sul paesaggio sonoro. Portai queste pubblicazioni con me, nella foresta tropicale di Bosavi, durante le mie ricerche sul campo negli anni ottanta, e ri-leggendo la frangente le mie ricerche sul campo negli anni ottanta, e ri-leggendo la frangente di Schafer secondo cui le persone «creano un'eco del paesaggio sonoro nel linguaggio e nella musica» cominciai a trasformarmi da etnomusicologo in un eco-muse-ecologista<sup>6</sup>.

«Etno» implica sempre un altro, ma l'«eco» ha a che fare con la presenza, con i passati che riverberano nel presente e i presenti che riverberano nel passato. E ricordai: il suono è memoria, qui come altrove. Partendo da qui cominciai ad esplorare come il paesaggio sonoro dei Kaluli, dalle voci degli uccelli fino ai percorsi sonori dei toponimi, abbia sempre a che fare con la memoria, con assenza e presenza, con il modo in cui nella foresta il suono rivela ciò che è nascosto alla vista. Questo è esemplificato in modo assai bello nell'idea kaluli dell'«eco», la parola composita e onomatopeica «*gugu.gawgaw*». «Gu» è un suono che muove verso il basso; raddoppiandolo in «gugu» indica che l'a-

<sup>4</sup> *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982 (seconda edizione ampliata del 1990).

<sup>5</sup> Ed. or. Knopf 1977 (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

<sup>6</sup> Cfr. il gioco di parole citato nel titolo [n.d.t.].

zione è continuativa. «Gaw» è un suono che muove verso l'esterno; anche qui «gaw-gaw» indica continuità. Così, la miscela uditiveamente ambigua di suoni continui che muovono verso il basso e l'esterno è ciò che viene sentito e immediatamente percepito come «eco». Nella foresta si confondono facilmente la collocazione in altezza e in profondità di un suono, specialmente in assenza di riferimenti visivi. In questo luogo «eco» vuol dire che il movimento verso l'alto suona come quello verso l'esterno. La fonestesia (sinestesia fonetica) delle vocali dei Kaluli indicano il movimento in questo modo, diventando tutt'uno con il loro suono nel linguaggio ordinario e nelle poesie cantate.

«Alzare-il-suono-su-sopra» è, come «armonia», un'efficace metafora per i rapporti sonori in natura... come anche per le relazioni sociali.

Lo scivolamento dalla musico-logia alla muse-eco-logia diventava altrettanto evidente, perché la cosa importante a Bosavi non erano i «brani» o le «forme» musicali isolate, ma piuttosto il continuo rimando tra ispirazione, imitazione e incorporazione che collegava il flusso tra espressioni sonore naturali e umane. Un certo modo di ascoltare il mondo deriva dall'interazione con esso, ma anche dalla maniera in cui lo apprezziamo e lo pensiamo come veramente nostro. Il collegamento tra uccelli del bosco, luoghi e voci ed esperienze era più una ricerca di «*patterns* di connessione»<sup>7</sup> che non un «fare scienza sulla musica» postulato dal mio professore di etnomusicologia, Alan Merriam, nella sua *Anthropology of Music*<sup>8</sup>.

L'esplorazione della eco-muse-ecologia dei Kaluli nella foresta tropicale di Bosavi mi ha portato a capire quello che cercavo di capire da sempre, cioè che il linguaggio e la musica della natura sono strettamente connessi con la natura del linguaggio e della musica. Passando dal campo delle *performance* rituali a quello dell'esperienza ed espressione quotidiana, ho capito che i suoni sono percepiti come ora del giorno, stagione nel ciclo annuale, cicli di vegetazione, *patterns* di migrazione, altezza e profondità della foresta. Il luogo risuona come un *locus* umano in cui tempo e spazio si fondono. L'ecologia acustica lo-

<sup>7</sup> Il concetto è di Gregory Bateson in *Steps to an Ecology of Mind*, Ballentine Books, New York 1972 (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1985).

<sup>8</sup> Northwestern University Press, Evanston-Illinois 1964 (trad. it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1990).

cale può dunque essere considerata un tipo di adattamento estetico, una naturalizzazione del luogo o, in altre parole, come un *pattern* di co-evoluzione ecologica ed estetica.

L'ampliamento più recente di queste tematiche, sviluppatosi nella ricerca sul campo che ho svolto negli anni novanta, è quello che chiamo *acoustemology* (cioè epistemologia acustica). In questi giorni sto esplorando la conoscenza acustica come elemento centrale dell'esperienza kaluli; in che modo la produzione di suoni e l'esperienza sensoriale, corporea del suono sia una forma speciale della conoscenza o, in altre parole, in che modo la sensibilità sonica sia un fattore di base della verità esperienziale nelle foreste del Bosavi. Dei suoni emergono *da* e sono percettivamente centrati *in* un luogo e, inoltre, si può cantare con essi verso dei luoghi o a proposito di questi. Proprio come la vita «ha luogo» così è anche per il suono; così i miei resoconti esperienziali del mondo sonoro dei Kaluli sono diventati sempre più degli studi acustici su come il senso crea il luogo e il luogo crea il senso.

Il corpo nella sua pienezza è sempre presente nel «flusso» della voce, così come i collegamenti della terra sono sempre presenti nel «flusso» dell'acqua.

Due importanti toniche di un'acustemologia kaluli, ambedue pienamente ascoltabili in *Voices of the Rainforest* (CD/cassette, Rykodisc 1991) – il mio paesaggio sonoro (durata 60') di una giornata nella vita nel Bosavi e dei Kaluli – sono dei complessi concetti locali che si possono tradurre solo con «produrre suoni-alzandoli-su-sopra» e con «flusso». Il primo dei due, «produrre suoni-alzandoli-su-sopra», è potenzialmente altrettanto onnipresente nelle esperienze e nell'estetica dei Kaluli quanto il concetto di «armonia» lo è nel mondo occidentale. «Produrre suoni-alzandoli-su-sopra» è, come «armonia», un'efficace metafora per relazioni sonore naturali, per il modo in cui dei suoni si combinano nel tempo, come pure per le relazioni sociali tra persone che fanno delle cose insieme in un concerto. Nel mondo dei Kaluli i suoni «prodotti-alzandoli-su-sopra» sono densi e con molti strati miscelati insieme, e si rarefanno e condensano continuamente. Non si sente alcun unisono, soltanto un movimento costante di figura contro sfondo di densità, decadimenti e dissolvenze, di sovrapposizioni, alternanze e suoni che s'incastano tra loro. Questi suoni, sia che appaiano nella foresta o nel canto musicale dei Kaluli, o nella sovrappo-

sione delle due manifestazioni, sono «in-sincronia ma fuori fase». Con questo intendo che vi è sempre coesione tra loro, ma allo stesso tempo sembrano trovarsi a diversi punti di distanza da un ipotetico unisono. Né una polifonia nel senso diretto del termine, né un'eterofonia: i suoni «prodotti alzandoli-su-sopra» definiscono uno spazio-tempo acustico dove *verso l'alto* coincide con *verso l'esterno*. Un suono sta in primo piano per un momento, poi velocemente si dissolse a distanza, con un suono nuovo o ripetuto che si sovrappone ad esso o lo riecheggia. Questo *pattern* nel manifestarsi dei suoni negli ambienti naturali è la fonte d'ispirazione per molte forme vocali e strutturali dei Kaluli. Allo stesso tempo è lo schema di una vita sociale egualitaria fluida ma intensa, dove una sincronia anarchica di energia e asserzione predomina su categorie fisse, in un ordine sociale senza gerarchie politiche o economiche.

Uno degli eventi sonori «alzati-su-sopra» sempre presenti nell'ambiente Bosavi, che funge da sfondo alle notevoli figure dei suoni degli uccelli, è il fruscio dell'acqua. Scendendo dal Monte Bosavi, un vulcano estinto attraverso in maniera irregolare la terra Bosavi, formando numerosi fiumi grandi e piccoli, ruscelli e cascate. Camminare vuol dire attraversare dell'acqua, e la si sente sempre prima di vederla. L'acqua entra nell'immediatezza percettiva visiva e ne esce, ma ha sempre una presenza acustica drammatica, per quanto cangevole. Questa potenza che attraversa le terre e le unisce, è il «flusso» dell'acqua. Ma tale «flusso» non esiste solo nel modo in cui l'acqua collega quelli che i Kaluli chiamano «cosce» (i passi) e «corpo» (le colline) della terra. L'acqua sta alla terra come la voce al corpo. La voce collega le varie parti del corpo; risuonando nella testa e nel torace fa che tutto il corpo sia sempre presente nel «flusso» della voce, proprio come i collegamenti terrestri sono sempre presenti nel «flusso» dell'acqua.

Il flusso dell'acqua anima anche buona parte dell'immaginazione musicale dei Kaluli, in quanto tutti i termini che indicano i percorsi dell'acqua sono anche i nomi degli intervalli musicali, dei segmenti dei canti, dei *patterns* ritmici e dei profili melodici. Comporre dei canti è come «se arrivasse una cascata nella testa»; il laghetto è la melodia in movimento e la cascata il testo combinato alla melodia per creare un canto. I Kaluli compongono i loro canti vicino a ruscelli o cascate, cantando *con* e *verso* di loro. I testi di quei canti sono delle mappe di corsi d'acqua o di sentieri visti dall'alto come potrebbero fare gli spiriti-uccelli. Inoltre, il «flusso» è anche il potere di muoverci del canto poe-

tico, il modo in cui esso si fissa nella memoria. Un corso d'acqua può essere sentito in continuazione ma visivamente esso appare, scompare e riappare quando si cammina lungo i sentieri della foresta. Questo è il suo «flusso», il percorso lungo il quale ci trascina. Similmente quando si sente un canto questo scompare velocemente dal primo piano esperienziale e riappare nel tempo della memoria, riverberando e sedimentandosi in tracce e frammenti sonori, remoti e al di là del momento di un'esecuzione a cui si assiste nell'immediato.

È così che i canti Kaluli, come i corsi d'acqua del Bosavi, «scorrono», emergono nella densità di un paesaggio sonoro fatto di «suoni-alzati-su-sopra» nell'ecologia acustica della foresta tropicale.

In *Voices of the Rainforest* si possono ascoltare molti esempi di «suoni-alzati-su-sopra» dei Kaluli, da uccelli che svegliano un villaggio a donne che cantano, fischiano e parlano con i loro bambini mentre grattano e pestano il sago, da uomini che gridano e cantano mentre diradano un orto nella foresta a un duetto di scacciapensieri di bambù con ritmi di cicale e richiami di uccelli, dal cantare insieme a un ruscello alle voci concitate di rane e uccelli al tramonto a cui si sovrappone una tempesta serale, da un quartetto di suonatori di tamburi, ora in sincrono e ora fuori fase, a un duetto di cantori cemoniali a cui si sovrappone un uomo indotto al pianto da quel canto, fino alla densità dei venti, delle foschie, delle rane e degli insetti notturni.

Il culmine estetico di queste «sonorità-alzate-su-sopra» arriva quando esse s'incontrano con il «flusso» del canto poetico, in una sezione di *Voices of the Rainforest* chiamata «Rilassandosi presso il ruscello». Qui una donna di nome Ulahi canta tre canti, in tre generi differenti, tutti *con e verso* il Wolu, un ruscello vicino al suo villaggio. La sua voce sviluppa un *pattern* pulsante che scorre densamente con i suoni del ruscello dove siede, e i suoi canti elencano diversi percorsi, ivi compreso quello in cui canta una lunga serie di luoghi collegati al ruscello dove canta. In questi esempi il flusso performativo del cantare con l'acqua e la musicalità del cantare come l'acqua, si collegano profondamente con la poesia localizzante del cantare sul tema dell'acqua. Evocando la presenza fluida dei percorsi del ruscello, i canti di Ulahi, così come il ruscello Wolu dove li ha cantati, scorrono in meandri attraverso le vite dei Kaluli e le loro memorie, collegando vari luoghi e suggerendo come il flusso dei loro nomi racconti delle storie di eventi e pasti. Ulahi una volta mi disse che ognuno dei suoi canti (ne ho registrato circa 200

a partire dalla metà degli anni settanta) era come un laghetto in un ruscello. Così ogni canto dei Kaluli crea dei vortici, va al centro, gira su se stesso, poi scorre per mescolarsi e integrarsi altrove con luoghi e voci.

Cantare sul tema dell'acqua, con l'acqua e immaginare il canto come acqua e flusso vocale – qui la poesia del luogo incontra la sensibilità del paesaggio sonoro e della voce che canta. È qui che i «suoni-alzati-su-sopra» del «flusso» dei canti Kaluli creano un'acustemologia che fa risuonare la corporalità del luogo.