

EM

RIVISTA DEGLI ARCHIVI
DI ETNOMUSICOLOGIA
ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
nuova serie numero 1 2003



WORLD MUSIC
GLOBALIZZAZIONE
IDENTITÀ MUSICALI
DIRITTI
PROFITTI

squi libri

Chitarre nella foresta. La nascita di una nuova musica in Nuova Guinea*¹

Steven Feld

World music

Anche se è ormai un luogo comune, è comunque innegabile che gli stili e le identità musicali siano oggi più visibilmente transitori, in stato di costante fisione e fusione sul piano sonoro, di quanto non sia mai accaduto nella storia dell'umanità. Molti studiosi collegano questa condizione alla cosiddetta "globalizzazione"². I segni onnipresenti del fenomeno noto con questo nome si possono fondamentalmente rintracciare in un capitalismo di portata mondiale, in reti vastissime che collegano quelli che un tempo erano chiamati "centri" e "periferie", e in una straordinaria mobilità di popoli e cose attraverso le frontiere. Ma l'aspetto di questo processo che più ha a che fare con la musica è il flusso transnazionale di tecnologie, media e culture *popular*³. In questo scenario, la figura del "buono" e/o del "cattivo" è rappresentata per tutti dall'industria discografica, che sembra trionfare in eguale misura nella diffusione di una cultura *popular* globale e nel sogno capitalista di realizzare un'espansione illimitata del mercato e un'integrazione tra prodotti e tecnologie. Questa vicenda è vista da alcuni come la storia meravigliosa del successo del capitale, della "transculturazione"; per altri è invece una storia più oscura, fatta di corporativismo e di imperialismo culturale. La conseguenza è che la globalizzazione musicale è vissuta e narrata tanto con esaltazione, quanto con inquietudine; e questo perché tutti possono ovunque avvertire i segnali di un incremento, e allo stesso tempo di una

* Traduzione dall'inglese di Laura Leante.

¹ Questo articolo è tratto da due lezioni sulla storia della musica dei bosavi e sulla musica dei gruppi di strumenti a corda tenute alla fine del gennaio 2001 presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e presso il Dipartimento di Studi Glottoantropologici e Discipline Musicali dell'Università di Roma "La Sapienza". Estendo i miei cordiali ringraziamenti a queste istituzioni per il gentile invito, ai miei ascoltatori per la calorosa accoglienza e ai miei colleghi Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati per la loro generosa ospitalità durante la mia permanenza a Roma.

² Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989; Id. (a cura di), *Globalization*, "Public Culture", special issue, XII/1 2000.

³ Nel testo italiano si è scelto di lasciare il termine *popular* nella forma originale inglese. La sua traduzione con la parola "popolare" risulterebbe ambigua, per una facile connessione con accezioni "folklorico-tradizionali" che il termine assume in italiano; espressioni quali cultura *popular* e *popular* (o *pop*) *music* perderebbero pertanto quel carattere di riferimento alla realtà delle società di comunicazione di massa che hanno invece nel significato inglese del vocabolo (*n.d.t.*).

diminuzione, delle diversità musicali. Questo fatto ci impone una riflessione critica sul concetto stesso di world music⁴.

World music era un tempo un termine privo di connotazioni negative in Occidente, costituendo semplicemente un'alternativa meno ingombrante al nome più decisamente accademico (ma forse non meno colonialista) di "etnomusicologia". Tuttavia negli ultimi quindici anni world music è divenuta un'onnipresente etichetta di mercato, una categoria commerciale e di marketing dominata dai processi di fusione di un pop "globale" e, in particolare, da musiche che enfatizzano mescolanze interculturali, diasporiche, ibride, migranti, urbane o cosmopolite. Queste fusioni di pop globale si basano su tutte quelle musiche che prima venivano etichettate o distribuite con denominazioni quali musica "primitiva", "esotica", "tribale", "etnica", "folk", "tradizionale", "internazionale" o "multiculturale"⁵.

Il potenziale commerciale della world music ha avuto il suo maggiore incremento negli anni '80 e '90 grazie all'espansione dei mercati e all'interesse di alcune pop star. Le case discografiche occidentali, insieme ad alcuni esponenti di spicco della musica pop, quali Paul Simon, Mickey Hart, David Byrne, Peter Gabriel, Ry Cooder, hanno finanziato delle vere e proprie "incursioni artistiche" in quello che ben presto è diventato un mondo di studi di registrazione fra loro interconnessi sul piano globale. Tutto ciò ha prodotto un profluvio di incisioni che hanno saturato il mercato e, allo stesso tempo, un'industria parallela di riviste, libri, programmi radiofonici e televisivi, produzioni audiovisive, canali via etere e migliaia di siti internet. Gli appetiti dei consumatori di questo mondo della world music⁶ hanno reso evidente come il globo musicale venga ormai osservato, registrato, commercializzato, pubblicizzato e promosso in modi sempre più intensamente amplificati e integrati. La world music, dunque, non era più dominata dai procedimenti di legittimazione, o di documentazione, accademica. Viceversa, il nome è venuto a indicare innanzitutto una rete globale per lo smercio di etnicità ballabili e alterità esotiche nella "mappa" dei prodotti e dei piaceri del mondo.

Qualsiasi altra cosa questa condizione di globalizzazione e world music sia venuta a significare (e in effetti il dibattito in materia ferve ovunque), gli accademici hanno reagito ponendo una particolare enfasi su questioni di antropologia ed etnomusicologia proprie del mondo moderno. Questo è in

⁴ *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, a cura di Steven Feld, 3 CD SFW CD 40487 con opuscolo, Washington DC and Boroko, Papua New Guinea, Smithsonian Folkways Recordings and Institute of Papua New Guinea Studies, 2001.

⁵ Cfr. Timothy Taylor, *Global Pop*, New York, Routledge, 1997.

⁶ Il testo originale inglese gioca con la parola "world" e l'espressione "world music": "[...] this world of 'world music' consumers [...]" (n.d.t.).

particolare il mondo delle realtà urbane, transnazionali e cosmopolite, dei confini e di coloro che li attraversano, delle diaspore, degli esuli e dei rifugiati, delle vite vissute in, e per, contese riguardanti il “dove”. Non vi è dubbio che tale stato di cose capovolga la precedente propensione della ricerca etnografica a concentrarsi su fenomeni lontani, di scala ridotta e su zone rurali, in luoghi marginali un tempo oggetto di considerazione per i loro caratteri esotici, per la loro presunta mancanza di contatti con l'industrializzazione globale e per il loro presunto isomorfismo di luoghi e persone. Soprattutto, è ribaltata ogni possibilità di sfuggire alle dinamiche politiche della storia, qualsiasi fantasia per cui luoghi e musiche “remoti” possano essere avulsi dalla storia coloniale e postcoloniale e dall'economia politica translocale.

In poche parole, il mondo in cui oggi viviamo impone agli etnomusicologi e agli antropologi della musica di occuparsi più a fondo delle strategie inerenti la loro ricerca e la sua rappresentazione, delle politiche della proprietà della musica e della musica come patrimonio culturale. Tale impegno è stato assunto in modo sempre più deciso dagli studiosi, sia nei Paesi occidentali che in quelli non occidentali, dove le musiche *popular*, urbane e diffuse dai mass media, e le esperienze translocali hanno contrassegnato diversi tipi di modernità. Ma un'applicazione più generale di tale impegno, soprattutto nei riguardi delle società un tempo chiamate (sciaguratamente) “primitive”, risulta un'operazione assai più complessa.

La Nuova Guinea nel mondo e nella musica della world music

Per molto tempo l'isola della Nuova Guinea ha costituito, come è ovvio, uno dei luoghi deputati a incarnare l'etichetta di “primitivo” – *the last unknown*, come proclama il titolo di un libro molto noto e spesso citato⁷. Per questo, il tentativo di scrivere una storia della sua cultura e della sua musica costituisce oggi una sfida sempre più complessa. In conseguenza di ciò, l'antropologia melanesiana si è opposta agli eccessi di certa precedente letteratura che, nel trattare i fenomeni d'incontro e di modernizzazione della Melanesia, ne enfatizzava le conseguenze di forte depauperamento culturale, di sfruttamento delle risorse e di radicale trasformazione della cultura. In termini più positivi, è giunto il momento di scrivere sulle specifiche modalità con cui la Melanesia ha storicamente affrontato quell'accelerazio-

⁷ Gavin Souter, *New Guinea: the Last Unknown*, Sydney, Angus and Robertson, 1963 (n.d.t.).

ne di scambi che costituisce l'insieme di realtà attuali e memorie vissute⁸. Solo in questo modo si può individuare il ruolo della Melanesia all'interno del mondo moderno e valutare il contributo che l'insieme del mondo esperienziale della Melanesia fornisce alla nostra comprensione delle differenze culturali e musicali in era di globalizzazione.

In una recente rassegna critica sull'antropologia melanesiana, Rena Lederman pone tale questione in maniera lapidaria:

In questo momento la teoria sociale è dominata dal dibattito sul 'moderno', termine che viene contrapposto a 'postmoderno'. Questa polarizzazione, per la sua efficacia interdisciplinare, contribuisce a rappresentare il 'premoderno' (un guazzabuglio di esotico, rurale, tribale ecc.) come un termine vago, di sfondo, arbitrario persino per l'antropologia. L'etnografia riguardante la Melanesia presenta scenari che tagliano trasversalmente tali distinzioni e allo stesso tempo costringono i lettori ad affrontare direttamente questa categoria, altrimenti residuale.⁹

In relazione alle situazioni in cui la Melanesia presenta questi scenari trasversali, Lederman è fortemente colpita dallo "stile culturale, iconoclasta e improvvisato, di gestire la novità"¹⁰, ben noto nel caso della Nuova Guinea. Questa sua sensazione è paragonata da molti al postmodernismo e da James Clifford al surrealismo; quest'ultimo, ad esempio, racconta del suo stupore nel vedere, nel film *Trobriand Cricket*, l'arbitro locale estrarre da una sgargiante borsa da ginnastica della Adidas una noce di betel¹¹. Si tratta della connessione che Marilyn Strathern descrive con un'efficace sintesi quando, commentando il saggio di Clifford, scrive che sono i 'premoderni' a mostrare ai 'moderni' "come essere chiari riguardo agli ibridi"¹².

In questo saggio affronterò tale tipo di questioni nel quadro di un'indagine sulla recente comparsa delle chitarre nelle foreste pluviali della Papua Nuova

⁸ Cfr. Frederick Errington, Deborah Gewertz, *Articulating Change in the "Last Unknown"*, Boulder, Westview Press, 1995; Bruce Knauft, *From Primitive to Postcolonial in Melanesia and Anthropology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

⁹ Rena Lederman, *Globalization and the Future of Area Studies: Melanesianist Anthropology in Transition*, "Annual Review of Anthropology", 27 1998, pp. 427-449.

¹⁰ *Ivi.*, p. 441.

¹¹ James Clifford *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, in particolare il capitolo *On Ethnographic Surrealism*, pp.117-151. (Ed. it. *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993).

¹² Marilyn Strathern, *The New Modernities*, in Verena Keck (a cura di), *Common Worlds and Single Lives: Constituting Knowledge in Pacific Societies*, Oxford-New York, Berg, 1998, pp. 379-403 (380).



1. BVDC III String Band (foto di S. Feld).

Guinea. Il mio intento è quello di comprendere come la musica per chitarra rappresenti un segno complesso sia del desiderio di globalizzazione che dell'impatto di quest'ultima in una zona ancora marginale e remota della Papua Nuova Guinea. La domanda che mi pongo è la seguente: in che modo i poteri sociali dell'invenzione musicale stanno forgiando una "modernità" locale in un mondo che altrimenti potrebbe essere immaginato come sostanzialmente "premoderno"?

Formulo tale quesito sapendo che proprio ora, mentre scrivo questo articolo a New York, dei giovani a diecimila miglia di distanza da me, nelle foreste pluviali di Bosavi, in Papua Nuova Guinea¹³, stanno suonando una nuova musica che chiamano *gita gisalo*: *gita* è il modo bosavi di pronunciare la parola inglese "guitar"; *gisalo*, nella sua forma non marcata, è il termine generico impiegato dai bosavi per indicare una "canzone" o una "cerimonia". Nella sua forma marcata, *gisalo* è anche il nome con cui si designa la principale forma

¹³ I testi etnografici fondamentali che trattano di Bosavi sono: Edward L. Schieffelin, *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, New York, St. Martins Press, 1976; Bambi B. Schieffelin, *The Give and Take of Everyday Life: Language Socialization of Kaluli Children*, New York, Cambridge University Press, 1990; Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, 1990². *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, cit., è un'antologia articolata in tre CD che copre il periodo della storia musicale di questa regione dal 1975 al 1999. Il primo CD della antologia si intitola *Guitar Bands of the 1990s* e presenta la musica la cui nascita è trattata in questo saggio.

musicale, poetica e cerimoniale del passato rituale dei bosavi. Il *gita gisalo* è una musica per complessi di strumenti a corda. In essa si può percepire come l'ultima generazione di musicisti bosavi stia rivendicando un nuovo diritto al sentimentalismo poetico del canto e alla forza emozionale della voce.

Sulla genesi della modernità musicale nella foresta pluviale di Bosavi

Le duemila persone che denominano se stesse, la propria terra e la propria lingua con il nome di "Bosavi" vivono sulle colline pedemontane della foresta pluviale, poco a nord di un vulcano estinto, il Monte Bosavi, negli altipiani meridionali della Papua Nuova Guinea. In questa regione il primo contatto con gli europei avvenne nel 1937, ma fu solo tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 che gli ufficiali australiani in perlustrazione vi imposero con la forza il potere coloniale¹⁴. Paradossalmente, questo intensificarsi del colonialismo negli altipiani della Nuova Guinea avveniva esattamente nel momento in cui a livello internazionale venivano avanzate richieste di decolonizzare l'isola. Ma la coscienza politica e il nazionalismo, che a quel tempo cominciavano a emergere nelle città costiere della Nuova Guinea e nelle isole circostanti accomunandole al mondo esterno, erano ben poco sentiti nel remoto entroterra coloniale del paese.

Alla fine, il servizio coloniale australiano lasciò che la sua opera di civilizzazione a Bosavi fosse continuata dai missionari evangelici fondamentalisti, il cui zelo in materia era di gran lunga superiore. Fu così che, nel decennio che condusse all'indipendenza della Papua Nuova Guinea (1975), i missionari¹⁵ costruirono nella foresta una pista d'atterraggio, un ospedale e una scuola e stabilirono il loro totale controllo sull'area di Bosavi. Tale controllo si estendeva a tutte le infrastrutture locali e all'accesso aereo da e per la regione. Il risultato di questo dominio assoluto fu che ben presto i bosavi ritennero naturale considerare il dogma evangelico come legge coloniale *de facto*, e perciò nazionale¹⁶.

Alla base della politica dei missionari vi era un'ostilità intransigente verso le

¹⁴ Edward L. Schieffelin, Robert Crittenden, *Like People You See in a Dream: First Contact in Six Papuan Societies*, Stanford, Stanford University Press, 1991, illustrano la storia del primo contatto e del colonialismo nella regione.

¹⁵ I missionari che costruirono la pista di atterraggio a Bosavi e che assunsero il controllo dell'area erano patrocinati dalla Unevangelized Field Mission, o UFM, poi divenuta la Asia Pacific Christian Mission, o APCM, e in seguito nazionalizzata in Papua Nuova Guinea come la Evangelical Church of Papua, o ECP.

¹⁶ Edward L. Schieffelin, *The End of Traditional Music, Dance, and Body Decoration in Bosavi*,

forme locali di espressione culturale: tra queste, le cerimonie *gisalo*, rappresentazioni con canto e danza in costume, fondamentali per gli scambi rituali. In queste cerimonie, i testi poetici cantati disegnavano una mappa delle biografie attraverso i sentieri della foresta pluviale e la loro esecuzione toccava punte di evocazione drammatica che portavano gli ascoltatori al pianto. Il potere evocativo e l'efficacia emozionale di queste rappresentazioni era straordinario e i missionari non tardarono ad additarle come opera inequivocabile di Satana. Il loro intento fu pertanto di porre fine a queste cerimonie e di far sparire le loro connessioni con la cosmologia della foresta.

La missione dominò la vita dei bosavi anche nel decennio successivo all'indipendenza del 1975. Di fatto, il nuovo governo nazionale della Papua Nuova Guinea aveva nei suoi confronti un atteggiamento più grato che critico: la presenza dei missionari alleviava l'onere di provvedere ai servizi essenziali nei luoghi meno accessibili del paese. Data la necessità urgente del governo di sviluppare le infrastrutture principali, le regioni più remote dell'entroterra del paese rimanevano politicamente arretrate, con scarsa voce e rappresentanza sulla scena politica nazionale.

La situazione iniziò a modificarsi solo nel 1985, quando il governo della Papua Nuova Guinea costruì a Bosavi, in una zona più centrale, una nuova scuola, un nuovo ospedale e una nuova pista di atterraggio. L'autorità della missione iniziò a diminuire, mentre la ricerca del petrolio e gli interessi legati al commercio del legname cominciarono a imporsi nella regione. Ebbero avvio l'emigrazione in cerca di lavoro, un accrescersi dei contatti con altri abitanti della Papua Nuova Guinea e la rapida circolazione di informazioni sul mondo esterno. All'inizio degli anni '90, con il tentativo da parte delle compagnie interessate al legname, provenienti da fuori, di avere accesso alle foreste di Bosavi, si animò anche un dibattito locale sulla questione della proprietà delle terre. Intervenero le organizzazioni non governative (ONG) impegnate nella tutela dell'ambiente e furono coinvolte la Banca Mondiale e il Fondo Monetario Internazionale. Tutto ad un tratto, gli affari dei bosavi, già caotici a livello locale, apparvero strettamente connessi all'economia politica regionale, nazionale e mondiale¹⁷.

Papua New Guinea, in Robert Gordon (a cura di), *The Plight of Peripheral People in Papua New Guinea*, Boston, Cultural Survival Books, 1981, pp. 1-22; Id., *Evangelical Rhetoric and the Transformation of Traditional Culture in Papua New Guinea*, "Comparative Studies in Society and History", XXIII/1 1981, pp. 150-156; Bambi B. Schieffelin, *Introducing Kaluli Literacy: a Chronicle of Influences*, in Paul Kroskrity (a cura di), *Regimes of Language*, Santa Fe, SAR Press, 1999, pp. 293-327 - trattano una serie di argomenti riguardanti l'impatto della missione, dalla fine del cerimonialismo all'ideologia dell'uso del linguaggio.

¹⁷ Edward L. Schieffelin, *History and the Fate of the Forest on the Great Papuan Plateau*, "Anthropological

La partenza dei missionari nel 1990, associata a una continuata assenza del governo, alle poche opportunità di istruzione e allo scarso sviluppo locale, crearono una certa ansia tra i bosavi, i quali desideravano che accadesse qualcosa. Mentre aspettavano e si interrogavano, la vita quotidiana cominciò naturalmente a girare attorno ai "cosa" e ai "perché" del futuro. La regione sarebbe stata espropriata dai commercianti di legname, così come era accaduto per la zona a sud del Monte Bosavi? Sarebbero stati scoperti giacimenti di petrolio, oro o gas, come in molte delle regioni limitrofe a nord e ad est? E il Secondo Avvento avrebbe avuto luogo il primo gennaio del 2000 o del 2001? Fu in questo quadro di preoccupazioni e interrogativi che emerse una profonda nostalgia per le pratiche musicali e poetiche che i bosavi avevano forzatamente abbandonato nel corso dei venti anni precedenti. E così quello scenario che aveva vissuto una forte perdita musicale, il mondo prettamente locale della musica rituale e cerimoniale *gisalo*, si schiuse negli anni '90 a una nuova musica: quella dei gruppi di strumenti a corda del *gita gisalo*.

La Papua Nuova Guinea e il mercato della world music

Per comprendere i fattori storici che stanno plasmando la modernità musicale a Bosavi, occorre altresì delineare un contesto più ampio. La storia comincia circa centoventicinque anni fa, quando i contatti musicali con l'Occidente iniziarono ad avere un'influenza sulla colonia britannica della Papua e su quella tedesca della Nuova Guinea; questo si verificò fin dal momento della loro fondazione, negli ultimi decenni del XIX secolo. Con i primi coloni giunsero anche i missionari luterani, anglicani, protestanti e metodisti, con i loro inni, cosicché, quando nel 1898 la Cambridge Anthropological Expedition realizzò su cilindro di cera le prime registrazioni su campo della musica della Papua del Sud, già esistevano innari in sei lingue papuane¹⁸.

Alla fine degli anni '30, quando la regione di Bosavi fu raggiunta per la prima volta, la radio stava cominciando a diffondersi nelle città di quelle che allora erano colonie australiane della Papua e della Nuova Guinea. Ci sarebbero voluti ancora dai quaranta ai cinquanta anni prima che ciò accadesse anche nelle regioni più remote dell'entroterra. Poi venne la seconda guerra mondiale. I bosavi non ne hanno mai saputo nulla, ma per più di tre anni le isole e le coste della Papua e le aree settentrionali e orientali della

Forum", VII/4 1997, pp. 575-597.

¹⁸ Michael Webb, Don Niles, *Periods in Papua New Guinea Music History*, "Bikmaus", VII/1 1987, pp. 50-62.



2. Gusuwa String Band (foto di S. Feld).

Nuova Guinea diventarono infuocati campi di battaglia. Le popolazioni locali vennero duramente a contatto con i soldati stranieri, fra cui trecentomila giapponesi, cinquecentomila australiani e un milione di americani. Gli abitanti della Nuova Guinea ancora oggi si chiedono come mai tanti stranieri fossero venuti a devastare le loro terre e i loro mari per combattere una guerra con la quale loro non avevano nulla a che fare¹⁹.

Ma fu in questa occasione che le chitarre entrarono nella loro vita, soprattutto grazie ai soldati hawaiani e filippini. Nel giro di soli dieci anni, una musica locale eseguita da gruppi di strumenti a corda risuonava lungo le coste e le isole circostanti e fu registrata per fini commerciali nel 1957, lo stesso anno in cui le pattuglie coloniali pacificavano per la prima volta la regione di Bosavi.

Dopo che fu costruita la prima pista di atterraggio a Bosavi, i miei colleghi Edward e Bambi Schieffelin si recarono sul posto e, tra il 1966 e il 1968, furono i primi stranieri a risiedervi per un lungo lasso di tempo. In quello stesso periodo, i coloni e alcune élite della Nuova Guinea di Port Moresby danzavano al suono delle musiche delle orchestre da hotel papuane, come i Kopikats, che diedero il loro nome al genere *cover* di folk e pop-rock.

Parallelamente al fenomeno dei gruppi *cover*, la scena musicale urbana della Papua negli anni '60 e '70 era dominata soprattutto da formazioni di stru-

¹⁹ John Waiko, *A Short History of Papua New Guinea*, Melbourne, Oxford University Press, 1993, in particolare *The Pacific War and Wind of Change, 1939-1960*, pp. 108-152.

menti acustici a corda. La loro chitarra dal ritmo ondeggiante, l'ukulele e le sonorità della voce, di derivazione pan-pacifica, soprattutto hawaiana, venivano riadattate alla realtà musicale locale in canzoni composte sia nelle lingue locali che in tok pisin, il pidgin usato come lingua franca nelle città della Papua Nuova Guinea e nelle zone ad esse limitrofe.

Con l'indipendenza della Papua Nuova Guinea nel 1975, nacque un'industria discografica che ben presto arrivò a produrre ogni anno fino a duecento nuove musicassette per il mercato delle città. Gli esecutori e i complessi musicali si caratterizzavano a quel tempo per una miscela di strumenti a corda, cori di inni cristiani e gruppi *cover* di musica country, rock e pop. Questo era il contesto musicale che trovai quando andai per la prima volta in Papua Nuova Guinea, sotto gli auspici di un nuovo centro di ricerca nazionale, l'Institute of Papuan New Guinea Studies, che aveva già avviato un progetto per la realizzazione di dischi a 33 giri consacrati alle musiche della Papua Nuova Guinea. Dopo la pubblicazione, negli anni '70, di una mezza dozzina di LP con etichette europee e australiane, la serie fu riorganizzata e prodotta localmente; nel 1981 fui io a pubblicarne il primo disco su LP e cassetta, *Music of the Kaluli*, contenente le mie prime registrazioni sul campo in area bosavi²⁰.

Così, nel momento in cui la cultura musicale nazionale della Papua Nuova Guinea si stava sviluppando sulla base di una miscela tra linguaggi locali e forme musicali di derivazione *popular* europea, i bosavi venivano collocati nella mappa musicale del paese come un'icona della musica "tradizionale" indigena. Ovviamente il segnale era duplice: da un lato la regione di Bosavi aveva una sua presenza nella nuova nazione della Papua Nuova Guinea, dall'altro, però, la sua collocazione musicale era chiaramente di tipo prenazionale e i suoi abitanti costituivano una sorta di "altro", premoderno, all'interno della nazione.

Ma l'evento principale della musica della Papua Nuova Guinea negli anni '80 non è costituito dalla produzione dei complessi di strumenti a corda o dagli stili tradizionali, bensì dai Sanguma, un gruppo che si era originariamente formato dopo l'indipendenza presso la nuova Scuola Nazionale d'Arte della Papua Nuova Guinea. I Sanguma furono il primo gruppo a fondere melodie e strumenti indigeni della Papua Nuova Guinea con stili musicali derivati dal rock e dal jazz. Le loro tournée li portarono nel Pacifico, in Europa e in America, costituendo per il Paese un esperimento di esportazione della musica d'arte indigena. Ma uno degli aspetti più significativi della fusione musi-

²⁰ *Music of the Kaluli*, a cura di Steven Feld, LP IPNGS 001, Boroko, Institute of Papua New Guinea Studies, 1981.

cale operata dai Sanguma è l'esclusione dei complessi di strumenti a corda, che rappresentavano le sonorità più "populiste" del paese²¹.

Tali sonorità cominciarono ad essere esportate quando, nel 1989, il complesso rock australiano dei Not Drowning Waving realizzò un'incisione discografica negli studi della Gold Pacific a Rabaul, in Papua Nuova Guinea, con la partecipazione di musicisti locali, tra cui George Telek, ex leader dei Moab, uno dei più noti gruppi di strumenti a corda della Papua Nuova Guinea. Il disco realizzato, *Tabaran*, fu considerato il corrispettivo per l'area pacifica del progetto *Graceland* di Paul Simon²²; uno dei brani del disco che divenne un "tormentone" radiofonico fu *Abebe*, un celebre pezzo dei Moab firmato da Telek. Telek lo ha poi inciso di nuovo nel 1997, nel suo album australiano da solista che ha vinto un ARIA, il premio *Grammy* australiano, nella categoria world music.

Nell'agosto del 2000 Telek divenne il primo cittadino della Papua Nuova Guinea ad entrare nel mercato internazionale della world music grazie a un nuovo disco, *Serious Tam*, prodotto dalla Real World, l'etichetta di Peter Gabriel, e grazie alla partecipazione ai Festival Real World in varie parti del mondo. Anche questo album presenta gli stili tipici dei gruppi di strumenti a corda; inoltre, uno dei brani del CD, *Ta Pol*, è una canzone briosa che richiama lo stile delle armonie vocali dei Beatles e dei Beach Boys e che ha ottenuto una diffusione radiofonica internazionale. Tutto questo mostra come, all'interno dell'attuale mondo commerciale della musica di consumo, la sonorità dei gruppi di strumenti a corda sia divenuta parte del capitale culturale globale della Papua Nuova Guinea; è insomma diventata una "world music".

Solo un altro CD di musiche della Papua Nuova Guinea ha ottenuto diffusione internazionale nello stesso decennio e ha registrato vendite complessive pari a quelle di *Tabaran* e degli altri CD di Telek. Si tratta di *Voices of the Rainforest*, il disco di musica bosavi che ho prodotto nel 1991 insieme a Mickey Hart (il batterista dei Grateful Dead) per la sua World Series. L'album presenta i suoni naturali della foresta pluviale, gli stili musicali che questi suoni ispirano alla gente di Bosavi e il modo in cui queste due realtà si fondono nel paesaggio sonoro di ogni giorno²³.

Ancora una volta i bosavi, giustapponendosi alla posizione di Telek nel mer-

²¹ Denis Crowdy, *Creativity and Independence: Sanguma, Music Education, and the Development of the PNG Contemporary Style*, "Perfect Beat", III/4 1990, pp. 13-25.

²² Cfr. Philip Hayward, *Music at the Borders: Not Drowning, Waving and their Engagement with Papua New Guinean Culture 1986-1996*, Sydney, John Libbey, 1998.

²³ Cfr. Steven Feld, *Voices of the Rainforest, "Imperialist Nostalgia" and the Politics of Music, "Arcna"*, 99-100 1992, pp. 164-177.

cato nazionale della Papua Nuova Guinea e in quello globale, continuano a dare senso culturale e commerciale all'espressione "musica tradizionale". In altre parole, negli anni '90 Telek e i bosavi hanno circolato fianco a fianco nello spazio globale dei media come i prodotti musicali e le rappresentazioni più accessibili della Papua Nuova Guinea. Per l'ascoltatore straniero che si accosta attraverso il mercato globale alla musica di questo paese, Telek e i bosavi ne rappresentano due mondi sonori paralleli. Nei negozi di musica e su internet, il primo incarna l'aspetto globale "moderno" della Papua Nuova Guinea e i secondi quello globale "premoderno".

Questa situazione dovrebbe ora essere cambiata con l'uscita, nel marzo del 2001, del cofanetto di tre CD intitolato *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, che io stesso ho prodotto per lo Smithsonian Folkways e l'Institute of Papua New Guinea Studies²⁴. Il primo dei tre CD dell'antologia, realizzata con il materiale che ho raccolto in venticinque anni di registrazioni sul campo a Bosavi, si intitola *Guitar Bands of the 1990* ed è dedicato alla nuova musica *gita gisalo*. Dal suo accostamento con il secondo e il terzo CD, dedicati rispettivamente a *Sounds and Songs of Everyday Life* e a *Sounds and Songs of Ritual and Ceremony*, emerge la musica di due (in alcuni casi tre) generazioni bosavi, che può ora circolare a livello internazionale ed essere ascoltata nella sua complessità.

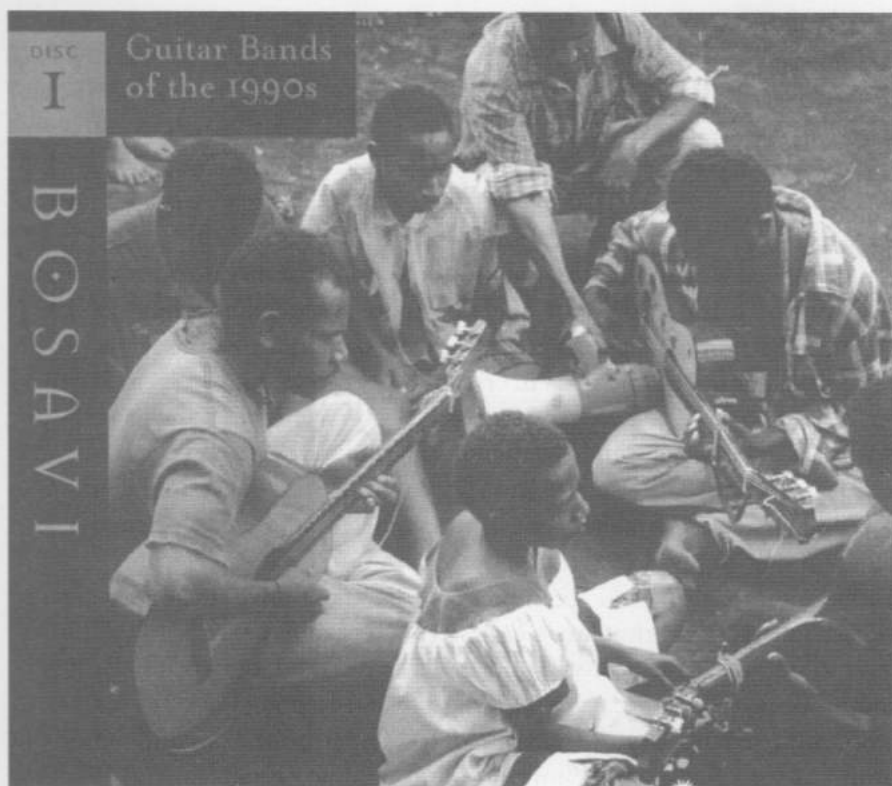
Gita gisalo

Prendiamo ora in esame questo scenario: è la notte di Capodanno del 1999 a Bosavi, dove la nozione stessa di Capodanno è di recentissima acquisizione e rinvia a un concetto che non è universalmente compreso e, per questo motivo, neppure rilevante per la vita locale. Mi trovo in un villaggio che, a partire dalla metà degli anni '70, ho visitato più volte, e in questa occasione lo scopo della mia visita è quello di presentare, assieme alla mia collega Bambi B. Schieffelin, il dizionario della lingua bosavi che abbiamo redatto, con la collaborazione di cinque bosavi, nel corso dei dieci anni precedenti²⁵. Per festeggiare il dizionario, il villaggio ha organizzato una celebrazione del Capodanno e la notte della vigilia sono venuti a suonare dei gruppi di strumenti a corda che eseguono il *gita gisalo*.

Uno dei primi ad esibirsi è un gruppo a me sconosciuto: sono ragazzi bosa-

²⁴ *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, cit.

²⁵ Bambi B. Schieffelin, Steven Feld, *Bosavi-English-Tok Pisin Dictionary*, Canberra, Pacific Linguistics, 1998.



3. Guitar Band of the 1990s (foto di S. Feld).

vi provenienti da uno dei villaggi più remoti della regione e, per poter suonare questa notte, hanno camminato quattro ore attraverso la foresta. Il loro nome, Lus Mangi Grin Neks, non è in lingua bosavi, ma in tok pisin, la lingua franca nazionale della Papua Nuova Guinea, oggi parlata forse dal dieci per cento dei bosavi: in tok pisin Lus Mangi significa “ragazzi perduti” e Grin Neks “colli verdi”. Quest’ultimo è un riferimento alle bottiglie di birra, dal corto collo e l’etichetta verde, della marca South Pacific; un prodotto molto esotico che non è reperibile a Bosavi e che pochi nella regione hanno potuto assaggiare. Il nome vuole riferirsi a una figura di disertore, a un’identità estranea alla comunità: un’identità che alcuni giovani dei gruppi di strumenti a corda si cuciono addosso al loro ritorno a Bosavi, dopo aver trascorso periodi di studio o di lavoro nelle città, dove sono venuti a contatto con le abitudini urbane della Papua Nuova Guinea, fra cui quella di ubriacarsi con i “colli verdi”. Di fatto, nessuno di loro si è mai ubriacato né tantomeno ha assaggiato birra.

<i>nofo:lo: nofo:lo:</i>	c'è tristezza, tristezza
<i>nofo:lo: nofo:lo:</i>	c'è tristezza, tristezza
<i>1998-o: nofo:lo: nofo:lo:</i>	c'è tristezza per il 1998
<i>wagabiki nofolaya:?</i>	perché è così triste?
<i>1998-o: uwalo:seno ha:nabo:lo:</i>	eravamo insieme nel 1998, e ora sta finendo

Composta ed eseguita l'ultimo giorno dell'anno, questa canzone ovviamente ricordava a tutti i presenti quel che stava avvenendo: la fine del 1998. Attingendo a un tema ricorrente nella storia della canzone bosavi, la prossimità della perdita e la tristezza del ricordo, la canzone mostra come il richiamo alle emozioni per un recente passato possa animare, anche nella più semplice delle forme, un sentimento di gruppo. Come si può facilmente immaginare, quella notte il brano riscosse un grande successo e commosse il pubblico a tal punto che, nelle settimane seguenti, diverse persone me ne chiesero una copia su cassetta.

Ecco, questo è il mondo "premoderno" di Bosavi dove il suono è sempre stato connesso al sentimento, e la tristezza, la perdita e il ricordo hanno vissuto a lungo in canti che sono quasi dei lamenti ad alta voce nella lingua locale. Bosavi è sempre stato un luogo in cui la poesia cantata si basa su tropi di forte connotazione locale, come la ripetizione, domande retoriche e intensi versi finali tesi a commuovere il pubblico fino al pianto. Ma ora, allo stesso tempo, c'è anche la "modernità". È quella dei gruppi di strumenti a corda, nella commistione fra inni di chiesa e musica country; quella dell'oscurità poetica del tok pisin, una lingua nazionale che ognuno sente propria e allo stesso tempo estranea; quella di idee come il Capodanno e il "1998"; quella del mondo esterno dei temuti ladri delle città ("raskols" in tok pisin), un mondo di "lus mangi"; quella di un mondo estraneo di desiderati e insieme temuti "grin neks", simboli e oggetti fra i meno disponibili in un luogo in cui l'arrivo di asce, pale, coltelli, capi di abbigliamento, denaro, musicassette e aeroplani ha solo di recente lasciato il suo segno.

Questo è il mondo dei bosavi che, alla fine del millennio, hanno tra venticinque e trenta anni. Sono la prima generazione bosavi cresciuta, in una Papua Nuova Guinea indipendente, con la presenza quotidiana dell'evangelizzazione dei missionari, con un'istruzione elementare e nel contatto sporadico con antropologi, esperti dello sviluppo, politici e funzionari statali. Allo stesso tempo, è la prima generazione ad essere in gran parte privata delle conoscenze e delle pratiche cerimoniali e rituali delle generazioni precedenti.

Questi giovani sono stati i primi ad ascoltare e ad apprendere le forme della canzone occidentale e le armonie vocali degli inni insegnati loro dai missio-

nari evangelici che arrivarono nel 1970. Le chitarre e gli ukulele hanno cominciato a diffondersi nell'area di Bosavi poco dopo, all'incirca verso il 1975, al momento dell'indipendenza della Papua Nuova Guinea. Gli strumenti giunsero soprattutto con gli abitanti della Papua Nuova Guinea che non erano di Bosavi e che venivano qui a lavorare al nuovo ospedale della missione, presso la pista di atterraggio.

Fu in questo stesso periodo che le prime radio e i primi lettori di cassette fecero la loro comparsa nella zona. Con essi giunsero anche le prime cassette con la musica *popular* che allora circolava nelle città della Papua Nuova Guinea. Le poche musicassette disponibili venivano fatte suonare finché non si disintegravano. Non c'era modo di procurarsi sul posto nuove cassette, che arrivavano solo di rado con i lavoratori che tornavano a Bosavi. Anche il segnale debole e la difficile ricezione di Radio Southern Highlands che trasmetteva da Mendi, a sessanta miglia di distanza oltre le montagne – per non parlare della scarsità di pile elettriche per alimentare l'esiguo numero di lettori di cassette – comportavano che i bosavi riuscissero ad ascoltare ben poco delle canzoni *popular* della Papua Nuova Guinea del dopo indipendenza, diffuse fra le comunità degli altipiani o della costa.

Nonostante l'interesse mostrato dai giovani nei confronti delle nuove possibilità musicali offerte dalle chitarre e dalle forme delle canzoni occidentali, l'attività dei gruppi di strumenti a corda non ebbe grande impulso fino a quando, nel 1985, non furono aperte la nuova scuola della comunità e la pista di atterraggio costruite dal governo. Trovandosi a tre ore di distanza dalla missione di Bosavi, il nuovo insediamento era fuori dal controllo dei missionari; fu qui che la nuova musica presto si sviluppò.

L'esibizione dei gruppi di strumenti a corda divenne un elemento caratterizzante degli eventi scolastici.

Questi gruppi erano generalmente composti da quattro o cinque voci, chitarra solista, chitarra ritmica (chiamata *strike*), basso (spesso una chitarra con sole due corde) e ukulele. Alcuni adoperavano, come basso a un solo suono, un bidone di cherosene vuoto, attorno al quale era legato un tubo di gomma; altri usavano un tamburo locale; altri ancora utilizzavano un tamburello trovato in chiesa. Le canzoni erano costruite su armonie vocali a due parti (conseguenza dell'insegnamento degli intervalli armonici di terza e quinta da parte dei missionari), talvolta con un raddoppio all'ottava, e la voce solista spesso cantava in falsetto. Le formazioni includevano di solito sia uomini che donne, il che costituiva un fatto del tutto nuovo per l'espressività bosavi. In effetti, alcuni gruppi erano guidati da un duo di cantanti composto da fratello e sorella, che eseguiva sia la parte principale che il contrappunto armonico.

I gruppi formati alla scuola di Muluma negli anni '80 e nei primi anni '90 sono stati alla base dell'attuale realtà musicale dei gruppi di strumenti a corda di Bosavi. Oggi, comunque, si avvalgono di ciò che alcuni di loro hanno imparato nelle scuole superiori della provincia. Alcuni dei primi fondatori di questi gruppi si sono nel frattempo sposati; e così, oltre ai duo fratello-sorella, anche coppie marito-moglie guidano tre dei più famosi gruppi della regione. Queste "riconfigurazioni di genere" non hanno effetto solo sulla poetica, ma anche sulla produzione e la circolazione della musica. Ad esempio, le coppie compositore/cantante solista dei due gruppi più importanti della regione, i Kemuli e i Gasali Mates, si sono formate attraverso uno scambio di sorelle, in base al sistema matrimoniale praticato a Bosavi: Oska ha dato in moglie sua sorella Rose a Matias, sposandone poi la sorella Rebeka. Le canzoni dei due gruppi passano così da sorella a fratello, o da fratello a sorella, con la stessa regolarità con cui il passaggio avviene tra moglie e marito.

Un esempio ancora più evidente del senso di perdita che pervade la poesia del *gita gisalo* si può trovare in una delle canzoni di maggior successo dei Kemuli:

<i>ni dowo: ni himuwo:</i>	padre mio, il mio cuore
<i>ni dowo: aba aneya:</i>	padre mio, dove è andato?
<i>ya:-a ni dowo: mo:yabo:</i>	(piangendo) mio padre non torna

<i>ga:lo dowabiki</i>	quando il pomeriggio volge al termine
<i>ofo: sinabiki</i>	quando il sole tramonta
<i>ho.dabiki ni dowo: "gab"-a:la:fo:</i>	mi sembra di udire la voce di mio
padre	

<i>ga:lo ka:la:kediyawo:</i>	nel tardo pomeriggio ascolto
<i>sowo: mo:doawbiki</i>	ma non c'è risposta
<i>ya:-a ni dowo: ko: anelo:</i>	(piangendo) mio padre se ne è andato
	per sempre

Oska compose questa canzone nel 1997, dopo la morte di suo padre Gaso²⁶. In varie occasioni questo brano ha commosso gli ascoltatori fino al pianto e costituisce uno tra i più celebri *gita gisalo* finora composti. Come altre nuove canzoni, anch'essa mantiene la tradizione di usare la poetica del canto cerimoniale per evocare il ricordo dei defunti.

²⁶ Bosavi: *Rainforest Music from Papua New Guinea*, cit., CD I:1.



4. Guitar Band of the 1990s (foto di S. Feld).

L'innovazione più significativa della canzone sta nell'uso del suono sillabico *ya:-* (sopra segnato in neretto), che rinvia al suono di una voce che piange ed è la radice onomatopeica del verbo bosavi "piangere" (*ya:lab*, che significa "dire ya:-"). Quando cantano la sillaba *ya:-*, Oska e Rebeka imitano anche la voce rotta tipica del pianto e questo suono rievoca negli ascoltatori bosavi il ricordo delle lamentazioni funebri per i recenti defunti.

Con questa innovazione Oska e Rebeka trasfondono negli schemi musicali del gruppo di strumenti a corda i caratteri più significativi dei due principali generi di tradizione vocale del passato cerimoniale di Bosavi: la poesia rievocativa dei canti *gisalo* – il principale genere cerimoniale maschile – e il pianto cantato dei lamenti *saya:lab* – il principale genere cerimoniale femminile²⁷. Oska ha riconosciuto esplicitamente questa connessione: "Sto ritornando a quello, a ciò che era, al tempo di papà" – mi ha detto dopo aver trascritto il testo della canzone insieme a me. Quello che Oska riconosce è che costruire il presente significa ri-citare²⁸ il passato con un distacco critico.

Questo è ciò che accade ogni volta: il *gita gisalo* consiste proprio nel trasfondere il vecchio nel nuovo, secondo modalità del tutto sorprendenti che impreziosiscono qualche aspetto del tessuto connettivo. Ad esempio, per le donne i

²⁷ Cfr. Feld, *Sound and Sentiment*, cit.

²⁸ L'italiano "ri-citare" non rende il duplice senso del verbo inglese "re-cite": "ri-citare" e, allo stesso tempo, "re-citare" (n.d.t.).

lamenti funebri costituivano un tempo importanti occasioni di critica nei confronti degli uomini. I lamenti permettevano di rendere pubblici dei rancori privati e offrivano alle donne un'occasione, socialmente riconosciuta come lecita, per compiangere sia i defunti che le loro personali preoccupazioni. Ma queste lamentazioni, con le loro velate critiche, non si spingevano mai fino al punto a cui si è invece spinta Rebeka in una recente canzone²⁹, nella quale esprime il turbamento e il dolore provati quando il marito l'ha ingannata:

<i>amayo amayo</i>	oh no! oh no!
<i>kaluwa:yo: dikidiya</i>	mio marito mi inganna
<i>a:ma:la: ha:na:na:la:fo:wo:</i>	volevo tornare a casa
<i>amayo ko: miyo:lo:</i>	oh no! ma ero ormai qui
<i>dikidiya dikidiya</i>	mi inganna, mi inganna
<i>kaluwa:yo: dikidiya</i>	mio marito mi inganna

A un termine, fortemente connotato a livello locale, che indica la più grave delle colpe ("ingannare"), Rebeka associa una linea melodica discendente e un modo di esecuzione tipico della lamentazione. Quando le ho chiesto della canzone, mi ha detto: "Volevo che suonasse come un pianto, come quando non riesci a credere a ciò che ti sta accadendo".

In questi brani, la nuova modernità dei bosavi non consiste solamente nel modo in cui il cambiamento storico deve essere recepito sul piano dell'invenzione creativa; ciò che qui guida l'invenzione è l'abilità di rendere la nostalgia una risorsa socialmente produttiva. Mentre in Occidente la nostalgia è stata teorizzata come un male del ricordo, come un sintomo di destabilizzazione sociale, la sua forma nella Papua Nuova Guinea indica qualcosa di completamente differente: la nostalgia a Bosavi è un modo straordinariamente efficace di considerare il passato, così da esplicitarlo e rimmetterlo in gioco nel presente. Si tratta di un modo particolare di lavorare sul potere della dicotomia passato-presente, così da creare nuovi e più generalizzabili segni di differenza³⁰. La nostalgia chiama in causa il potere sociale del ricordo, del rimanere in contatto, dell'investire la voce dell'autorità della storia. Ma concerne anche il modo in cui, nell'affrontare nuove circostanze, si mescolano nostalgia e desiderio.

Questo divario, questo desiderio, questa ambiguità, questo modo di elaborare la storia allo scopo di appropriarsene e ricordare, sono esattamente ciò

²⁹ *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, cit., CD I:3.

³⁰ Cfr. Kathleen Stewart, *Nostalgia: a Polemic*, "Cultural Anthropology", III/3 1988, pp. 227-41.

che mi viene trasmesso dalla foto di un chitarrista bosavi, che usa come capotasto del suo strumento un osso di zampa di casuario e che è accompagnato da un cantante con arco e frecce. È esattamente quello che sento tutte le volte che ascolto il timbro delle chitarre su cui sono montate corde di bambù o di filo da pesca. È ciò che mi viene in mente ogni volta che pronuncio il nome "Lus Mangi Grin Neks". È ciò che mi colpisce ogni volta che rifletto su come la rudimentale armonia vocale per terze e quinte insegnata dai missionari si sia trasformata nell'uso locale della quarta, della sesta, della settima diminuita e della seconda come intervalli armonici. È ciò che sento ogni volta che i compositori di *gita gisalo* riadattano senza fatica i moduli in otto o sedici battute della forma canzone in strutture di sette battute e mezzo, o otto battute e mezzo, o quindici, diciassette o diciannove battute, così da adattarli alla prosodia poetica della lingua bosavi.

Tutti questi elementi indicano una propensione ad elaborare la storia lavorando sulle novità del momento. È un desiderio di plasmare i materiali dell'espressione contemporanea in qualcosa di localmente utile. È un tentativo di padroneggiare non tanto ciò che viene imitato, quanto le potenzialità dei propri mezzi espressivi, marcando una propria differenza, stabilendo propri termini di riferimento, affermando la forza della propria presenza. È l'uso del mezzo più "primitivo" e "premoderno" – la voce – per articolare lo spazio delle realtà sociali più "moderne" e "cosmopolite" dei Bosavi.

Modernità multiple: traduzioni e commercializzazioni

Ora, in ogni caso, Bosavi, o almeno il CD di *gita gisalo* recentemente pubblicato, è stato proiettato al di là di questa maestria locale, di questa modalità locale di creare significati. Adesso che la sua forma commercializzata ha raggiunto il mercato della world music, Bosavi si è immesso in un'altra modernità, caratterizzata da una molteplicità di significati. Il mio amico Mickey Hart, che aveva prodotto il mio precedente CD *Voices of the Rainforest*, se ne è accorto subito. Quando per la prima volta gli ho fatto ascoltare alcuni brani di chitarra dei bosavi, la sua reazione è stata immediata: "Questi sono gli Appalachi del Pacifico!" – ha esclamato. Ed è esattamente così che, in Nord America, questa musica è stata accolta in alcuni programmi di musica country di emittenti radiofoniche alternative e dei college.

Tutto ciò indica, naturalmente, che i nordamericani stanno operando una "traduzione" e si stanno ponendo in relazione con le storie di perdita e nostalgia dei bosavi, e con una musica che racconta la marginalità sociale, attraverso le lenti della storia della loro musica country e dei loro propri

generi di nostalgia musicale. La connessione è quella tra il mondo immaginario della musica country di un'America rurale vecchio stile, selvaggia e arretrata, e una storia densa di armonie locali, di forme vocali spontanee e di naturale entusiasmo. In altre parole, attraverso i media nord-americani la Bosavi premoderna è stata ascoltata e immaginata come un'eco della musica country pre-Nashville. Questo tipo di "traduzione" attraverso la "comercializzazione" è un effetto scontato e immediato del mercato della world music, che trova una nicchia per una musica la cui ibridità sarebbe altrimenti difficile da decodificare.

Nelle città della Papua Nuova Guinea, ovviamente, tutto ciò suona in modo differente, ma il messaggio – quello del tempo, della distanza e della perdita – in qualche modo potrebbe essere lo stesso. Alcuni anni fa, nelle città di frontiera della Papua Nuova Guinea una musica come il *gita gisalo* sarebbe stata considerata moderna, mentre oggi, più abituati al reggae o al power rock che alla musica dei gruppi di strumenti a corda, gli abitanti dei centri urbani la ritengono piuttosto pittoresca e rustica. Quando Tony Subam dei Sanguma ascoltò alcune delle canzoni che avevo registrato prima di tornare dalla Papua Nuova Guinea nel 1999, esclamò: "Scusami, Steve, ma sembra proprio la musica del tempo dell'indipendenza". E mentre diceva questo, scuoteva la testa in segno sia di apprezzamento che di assorta nostalgia, a significare il ricordo di qualcosa del passato, il riconoscimento che la "modernità" dei bosavi è, per lui, un'eco del passato della Papua Nuova Guinea.

Ma naturalmente a Bosavi tutto questo appare, più modestamente, come un processo fluido, in divenire, ogni giorno aperto a nuove ironie, nuovi desideri e nuove possibilità di improvvisazione. Se c'è qualcosa di chiaro in questa nuova musica, è proprio il fatto che il *gita gisalo* opera costantemente per connettere la voce ai luoghi, attraverso nuovi segnali espressivi e la ricerca continua delle parole, dei suoni, degli ambienti, e soprattutto dei sentimenti che possano raggiungere gli ascoltatori locali. Rebeka l'ha detto molto bene, quando parlavamo del fatto che era la prima donna ad aver composto canzoni *gita gisalo*: "Ci sto solo provando, sai, *traim tasol*, come nella nostra lingua, *nolaba:ba:no*". Sono stato colpito non solo dal modo spontaneo in cui Rebeka si è rivolta a me in tre diverse lingue, ma anche dai termini che ha scelto per esprimersi. In tok pisin, *traim tasol* significa "solo provarci"; e in bosavi *nolaba:ba:no* significa "provare assaggiando"; come se, appunto, si assaggiasse qualcosa per la prima volta.

Attraverso la musica, a Bosavi, i giovani di oggi stanno di fatto sperimentando e assimilando qualcosa di nuovo e, nello stesso tempo, stanno osservando le proprie e le altrui reazioni. Questo "qualcosa" è ciò che, in altre forme e in altri luoghi, è stato generalmente chiamato "modernità". E, per

lo meno in questo momento, i desideri e le ambiguità connessi a questo "assaggio" musicale riguardano proprio il modo di come mantenere legata la voce alla propria terra, mentre si creano e si riconoscono le condizioni per il suo movimento³¹.

³¹ Non è semplice rendere in italiano la molteplicità di significati e i doppi sensi di alcune espressioni inglesi utilizzate da Feld: ad esempio, l'opposizione tra "keeping voice in place" e "its movement" contiene sia un riferimento di tipo spaziale, così come è stato reso nella traduzione italiana di quest'ultima frase, che un'allusione alla continuità e all'evoluzione culturale ("mantenere la voce al suo posto" vs. "la sua trasformazione") (*n.d.t.*).