



# musica/antropologia/ popoli indigeni

Antonello Ricci e Steven Feld

DA SINISTRA: STEVEN FELD, ANTONELLO RICCI, GIOVANNI GIURIATI.

Steven Feld è professore di Antropologia e Musica presso il Dipartimento di Antropologia della University of New Mexico ad Albuquerque. Si occupa dei molteplici aspetti riguardanti il suono, la percezione acustica e i processi di costruzione simbolica del suono e della musica presso i Kaluli, una popolazione del monte Bosavi in Papua Nuova Guinea, e delle questioni riguardanti le politiche dei patrimoni culturali, le pratiche della distribuzione e dello sfruttamento delle forme espressive musicali delle culture non occidentali. Ha scritto numerosi saggi e realizzato dischi, tra cui: *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (1982, nuova ed. 1990); *Voices of the Rainforest*, CD (1991); insieme a Keith H. Basso (cura di), *Senses of Place* (1996); *Pigmy Pop. A Genealogy of Schizophonic Mimesis* (1996); *A Sweet Lullaby for World Music* (2000); *Bosavi. Rainforest Music from Papua New Guinea*, 3 CD (2001); insieme a Dick Blau e Charles e Angeliki Vellou Keil, *Bright Balkan Morning. Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia* (2002). In italiano è possibile leggere: *Chitarre nella foresta. La nascita di una nuova musica in Nuova Guinea* (2003); *Dall'Etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo Murray Schafer nella foresta tropicale della Papua Nuova Guinea* (2004).

L'intervista con Steven Feld si è svolta a Venezia, il 23 gennaio 2004, presso la Fondazione Giorgio Cini, durante il X Seminario Internazionale di Etnomusicologia dal titolo *Gli spazi sonori della musica* (22-24 gennaio 2004). Ringrazio particolarmente Giovanni Giuriati per la preziosa e ampia collaborazione.

A.R.

**Ricci.** Da molti anni le scienze sociali, con particolare riguardo all'antropologia culturale e all'etnomusicologia, si sono trovate a dover ridefinire il proprio oggetto di studio e il proprio modo di procedere istituzionale e scientifico. Tale nodo problematico è stato discusso, ad esempio, nel 15° seminario dell'ESEM che si è svolto a Londra nel 1999, con una tavola rotonda dal titolo *Changing Soundscapes and Continuity of Ethnomusicology*, e anche nel seminario di Venezia del 2001 su *World music, globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti*. Quali sono secondo le tue opinioni le questioni rilevanti nel dibattito scientifico oggi? Quale ritieni possano essere l'oggetto di studio dell'etnomusicologia e i principali scopi scientifici della disciplina nel mondo di oggi, caratterizzato da ibridazioni e meticcio?

**Feld.** È un po' difficile per me rispondere. Non posso parlare come etnomusicologo perché non lo sono e non posso parlare di etnomusicologia, perché non ho alcuna relazione istituzionale con la disciplina. Preferisco non usare la parola *ethnomusicology* per parlare del mio lavoro. Penso che etnomusicologia sia una parola coloniale, al limite del razzismo. Io sono fortemente restio a usare questo termine, perché riproduce distanza tra la musica occidentale e qualsiasi idea dell'altro non occidentale. E così pure non posso parlare di e per l'etnomusicologia

da nessun punto di vista istituzionale. Sono sempre stato professionalmente un *outsider*, fuori da questo *business*. Sì, il mio lavoro è stato pubblicato in riviste di etnomusicologia, ho molti amici e colleghi docenti, ma dal punto di vista della mia avventura intellettuale e storica, dal 1971 ho definito il mio lavoro come "antropologia del suono" e mi considero prima di tutto un musicista e come seconda cosa un antropologo. Per rispondere alla tua domanda posso, dunque, parlare in qualità di musicista e di antropologo, in sostanza come un individuo che fa e consuma musica e che ha certi interessi, ma non mi sento a mio agio nel parlare a proposito della disciplina etnomusicologia perché non è casa mia e non è il mio interesse. Penso che la situazione della musica oggi, in termini globali, richieda differenti reazioni. Più la musica diventa mediata, più diventa globalizzata, più diventa oggettivata e circola come un bene di consumo e più la circolazione musicale si allontana dalla pratica. La prima risposta è che diventa sempre più importante dare valore, supportare, stare dalla parte della musica locale e dei musicisti locali. Come musicista penso che sia un fatto di solidarietà con i musicisti locali, come antropologo penso che sia imprescindibile capire la prospettiva locale. Cosa intendo con prospettiva locale? Intendo il mondo a livello terreno, sulla superficie, e non come è visto dall'industria discografica, non visto dalla prospettiva della

radio, delle istituzioni, degli archivi, dei media, ma visto dal livello della pratica di ogni giorno. Qual è l'impatto di tutte queste cose sul modo di fare musica? Quali saranno i cambiamenti che una professionalizzazione della musica può portare, l'inserimento di musicisti in istituzioni, in circuiti dell'industria musicale, quale potrà essere l'impatto sul materiale musicale? Credo che questi siano aspetti critici e noi, in quanto musicisti, dobbiamo prestarvi attenzione.

Il secondo livello è quello del potere. Dove è collocato il potere, come è diffuso e distribuito, come il potere sta assorbendo il locale, facendolo ricircolare nello spazio globale, come le cose locali si distaccano dai loro luoghi e si muovono nello spazio della globalizzazione, quali sono le pratiche e i processi di mediazione, di circolazione, i processi di consumo? A mio avviso, le prospettive musicale e antropologica oggi devono enfatizzare sempre di più l'attenzione critica, sia sulla realtà, sul terreno, nel mondo locale, sia sui centri di potere e sulle pratiche di potere. Penso che ciò indica che la ricerca diventa sempre più criticamente interattiva, che i termini locale e globale devono essere intesi come qualcosa di concreto, e che i modi in cui sono intrecciati oggi rende il terreno di ricerca complicato e con queste nuove complicazioni bisogna confrontarsi. Questo è il mio lavoro ed è quello che sto facendo. Ad esempio, quello studio che ho realizzato sulla circolazione globale della musica pigmea, le cose che ho scritto a proposito della schizofonia, sono un tentativo di comprendere questa prospettiva; come pure l'articolo pubblicato su EM riguarda il tentativo di comprendere i cambiamenti creativi a livello locale in Papua Nuova Guinea e anche le connessioni molto complesse fra la nuova musica e le nuove relazioni di potere entro cui essa si muove.

*Il nostro lavoro come musicisti e come antropologi oggi non è limitato solo alla ricerca. Tu parlavi di atti di solidarietà e di partecipazione, anche del tentativo di influenzare i processi di cambiamento culturale: pensi che tutto questo sia un mutamento di prospettiva rispetto al passato? È qualcosa che ha a che vedere con la musica che studiamo o è un cambiamento di interesse?*

È tutte queste cose messe insieme. Conosco persone che in passato mai si sarebbero chiamati attivisti, ma per l'impatto politico sugli indigeni, sui nativi, e per le trasformazioni nel sistema di potere globale, si trovano ora a stringere un patto di solidarietà assieme alle popolazioni che hanno studiato in passato, agiscono come traduttori, interpreti. Mi sembra che anche noi abbiamo qualche potere e qualche possibilità di aiutare e di intervenire in favore di persone che vediamo ancora di più trattate con pregiudizio, con razzismo, con intolleranza, con ingiustizia, persino rispetto al passato. Sono convinto che alcuni ricercatori, anche se in passato non hanno avuto alcun interesse nella politica, oggi si ritrovano a non poter continuare a essere distanti e sentono un senso di responsabilità e il dovere di un rapporto di fiducia con la comunità.

*Un'altra parola cruciale, mi pare che sia proprio "responsabilità", la responsabilità come mediatori.*

Si. Qualche anno fa ho rilasciato un'intervista per una rivista di musica contemporanea, *Resonance*. Stavano preparando un numero dedicato alla questione *world music* ed *ethnomusicology*. Il titolo dell'intervista era proprio *Responsabilità culturale*. Ne sento parlare sempre di più, sia come termine sia come questione. Cos'è la responsabilità, come è rappresentata la musica, come sono rappresentati i musicisti, come funziona la collaborazione, come si può dare voce, prendere voce, avere voce? Il termine politica della rappresentazione si ripete dappertutto. In passato, forse, era più facile mettere da parte queste questioni, oppure non si sentiva alcuna necessità di affrontarle; la ricerca era la ricerca e tutto il resto ne era fuori. Penso che, sempre di più, la gente stia diventando consapevole che è impossibile, nel mondo di oggi, tenere separata la politica culturale dalla situazione della musica contemporanea.

*Completamente inserita in questo panorama è la questione del copyright.*

Il *copyright*, come termine e come ideologia, maschera qualcosa di molto più grande e di molto più importante. Il termine *copyright* presuppone che noi possiamo ridurre qualsiasi cosa al principio di proprietà e questo dal punto di vista antropologico è un disastro, perché il termine *copyright*, e il desiderio di seguirne la pratica, significa che noi stiamo accettando l'oggettivazione della proprietà della musica. Penso che noi dobbiamo sempre usare la parola *copyright* col punto interrogativo, fra virgolette, o come in Derrida con una x nella parola. L'idea di *copyright*, innanzitutto, rimanda al mondo della scrittura, a un ambito letterario; si basa sul presupposto della protezione e di come tu puoi assicurarti profitti; è basata sull'assunzione capitalistica che nessuno potrà essere creativo senza un incentivo finanziario per diventarlo. Ma noi lavoriamo con delle persone che creano per motivi completamente distanti da quelli finanziari. Non creano perché pensano di fare soldi e che i loro figli faranno soldi in futuro sulla base di qualche invenzione da proteggere con *copyright*, licenze, *trademark*.

La questione importante è il controllo. Individuare quali sono i meccanismi che, in qualsiasi maniera, possono aiutare i locali a guadagnare l'indipendenza e il controllo in rapporto alla musica, che rendano loro possibile mantenere il valore contenuto nella musica e nella pratica musicale e in qualsiasi altro aspetto del patrimonio culturale. L'idea è quella di *stewardship*, di amministrazione: il compositore non ha la proprietà della composizione perché essa non è un oggetto, ma la responsabilità del compositore e del clan del compositore è di badare ai canti, alla musica, di amministrarli. In molte comunità esiste una distinzione profonda fra proprietà e amministrazione, nel senso che un canto non è considerato come un oggetto, nel senso occidentale del termine, che fa parte della proprietà e dell'eredità privata, ma è considerato inalienabile come la terra e, pertanto, può essere soltanto "noleggiato". Puoi lasciare che qualcuno viva sulla tua terra e così puoi far sentire a qualcuno il tuo canto, anche in cambio di qualche soldo, di qualche regalo. È un bene che può circolare, ma non significa



che può diventare proprietà di qualcun altro. Secondo il punto di vista occidentale il rapporto fra le parti viene regolato da un contratto che ne fissa rigidamente i termini; secondo il punto di vista di molte società indigene lo scambio è un rapporto sociale che dilata e amplifica la presenza nel mondo delle singole parti e tale rapporto non è detto che debba rimanere invariato nel tempo perché c'è un contratto che lo vincola. Bisognerebbe riflettere molto sulla *stewardship* e sulla proprietà di un bene. Se pensiamo che tutto possa essere regolato da *copyright* assumiamo totalmente l'ideologia capitalistica. Io non mi sento a mio agio in questa assunzione e mi sento di criticare l'idea di un modello di proprietà culturale basato su prodotti letterari e scritti o su forme di arte materiale. La musica è materiale ma anche effimera e con la tecnologia digitale la questione si complica ulteriormente. Non mi sembra che il *copyright* possa essere la soluzione a tutto e che si debba applicare l'idea del *copyright* a tutto il mondo, perché così facendo si cade in un'ideologia di protezionismo alla Bush, nel programma delle multinazionali e sarebbe veramente pericoloso. Persino gli interventi dell'UNESCO e di altre organizzazioni non governative mi sembrano inadeguati. Si pensa di fornire agli indigeni degli avvocati che possano risolvere il problema. Si pensa che così facendo gli indigeni possano avere migliori contratti, maggior potere di negoziazione, una più sicura proprietà grazie al *copyright*. Ma il *copyright* non potrà mai essere la risposta nel mondo del potere globale delle multinazionali. Le multinazionali avranno sempre avvocati migliori. Io ho delle serie riserve anche verso il termine "proprietà culturale" perché, in un certo senso, nuovamente rinvia all'ambito degli oggetti, mentre se osserviamo la maggior parte del patrimonio culturale del mondo non è fatto di oggetti, di cose materiali.

*Tornando all'ambito locale, mi sembra che tu sia molto attento a restituire alla gente quello che hai registrato. Quale pensi che sia il corretto atteggiamento a livello locale?*

Non credo che ci sia un solo modello. Penso che la cosa più importante sia un coinvolgimento continuo su lunga scala temporale. Come ricercatori dobbiamo renderci conto delle contingenze temporali e politiche, dobbiamo accettare che stiamo lavorando con persone e luoghi dove le cose cambiano in continuazione, in modi anche molto complicati, e dobbiamo essere lì attenti a continuare il dialogo, a come reagire a questi cambiamenti. Un esempio: nel 1976-77 ho fatto il mio primo lavoro sul campo. La Papua era appena diventata indipendente ed era stato fondato un istituto di ricerca. Ho pensato che poteva essere un fatto molto importante quello di realizzare il primo LP di questo istituto con la musica dei *Kaluli*, la gente *Bosavi*. Era una popolazione così lontana, così marginale, anche all'interno dello Stato, che la registrazione del disco poteva aiutare a dar valore e far emergere questa musica a livello locale, regionale e dello stato nazionale. Nel momento in cui abbiamo fatto quelle registrazioni ed è uscito l'LP, nell'81, la musica più diffusa in Nuova Guinea era quella di *string bands* acustiche, mentre il rock e il reggae stavano per arrivare. Da una parte l'LP è stato importante, ma dall'altra ha

sortito un effetto di marginalizzazione di cui non sono stato contento. Sembrava che si dicesse: sì, noi abbiamo anche questa cultura, questa gente primitiva, ma non siamo noi, questa non è veramente Papua Nuova Guinea, questo è solo un posto remoto ed esotico. Ho trovato dei funzionari governativi che, mentre sostenevano di fare operazioni culturali, come l'LP, per cui potevano sostenere di occuparsi del proprio patrimonio, in realtà pensavano: hanno del petrolio lì, hanno dell'oro? Ritenendo che fossero solamente gente esotica che non farà mai parte del ceto politico, a meno che i loro territori non abbiano qualcosa da sfruttare. Inizialmente mi sono un po' scoraggiato e ho pensato di non fare più registrazioni. Poi ho incontrato Grateful Dead e Michey Hart e abbiamo realizzato il disco *Voices of the Rainforest*. Penso che tecnicamente ed esteticamente sia stata un'affermazione importante, giunta in un momento in cui la consapevolezza della rilevanza delle foreste pluviali nel mondo stava aumentando: era il '91. Il disco ha venduto 25.000 copie. Michey Hart e Grateful Dead non presero un soldo, ma mi misero a disposizione degli avvocati per assicurare un attento controllo della proprietà e un ritorno di royalties per i *Bosavi*: siamo anche riusciti a far avere dei soldi all'*Institute of Papua New Guinea Studies*. Tuttavia, ancora una volta, da una parte è stata un'operazione positiva, dall'altra si è nuovamente riproposto il punto di vista esotico, attraendo persone per una sorta di turismo "sonico". Nessuno può garantire nulla a priori e bisogna essere consapevoli che non si può controllare tutto.

Sono personalmente coinvolto, insieme ad alcune organizzazioni, contro certi usi della musica e potrei definirmi un attivista musicale; credo ancora che dare valore alla musica sia un atto politico essenziale nel mondo moderno, come fare registrazioni con rifugiati ed esiliati. Ho avuto fondi e avviato una mia etichetta discografica per lavorare con rifugiati ed esiliati, per produrre musica censurata politicamente. Ho realizzato registrazioni con un musicista iracheno, un fantastico suonatore di *ud*, allievo di Munir Bashir, torturato e imprigionato dal regime di Saddam e che ora vive in America. Il disco sta andando molto bene e la cosa particolare è che abbiamo iniziato a fare le registrazioni mentre Bagdad stava per essere bombardata, a marzo del 2003, così il disco è diventato un documento importante di musica di rifugiati e anche un importante documento contro la guerra. Lavorando con gli indigeni si hanno taluni ordini di problemi che sono diversi se lavori con i rifugiati. Per esempio, l'esperienza di lavoro che ho condotto con i *Romani* in Grecia è ancora differente, e devo ammettere che la tecnologia che noi utilizziamo sul campo e una qualche aura di potere che ti differenzia dalla gente con cui lavori e tra cui stai effettuando le registrazioni, ti rende particolarmente sensibile alle questioni del potere. Un approccio che oggi sembra buono, in futuro potrebbe non esserlo più, io non ho quindi un modello di lavoro valido una volta per tutte; posso solo ritenermi responsabile degli atti e delle azioni che ho compiuto io stesso.

*Un argomento su cui vorrei avere un tuo parere è quello degli archivi locali. Pensi che in Papua Nuova Guinea,*

*per la gente Bosavi, possano avere una funzione degli archivi locali?*

Dovremmo essere consapevoli del fatto che l'idea della memoria è essa stessa soggetta alla diversità culturale. In Occidente la nozione di archivio è un valore assoluto che associamo con certi valori altrettanto assoluti della storia, con l'idea che la storia stessa debba essere conservata in una forma oggettiva e fisica, a cui si aggiunge il valore della ricerca. Nelle società più piccole e con sistema sociale differente, qualche volta l'introduzione di questo tipo di nozione può diventare causa di una diminuzione di valore dell'idea della tradizione, perché la costituzione di archivi incoraggia la formazione di una consapevolezza delle cose come "antiche" e "storiche" e svaluta la pratica contemporanea. Sono stato molto attento con i *Bosavi*. Porto copie delle registrazioni e delle fotografie in regalo, quando questo viene richiesto. Ma introdurre istituzionalmente in una comunità, ad esempio, duecento registrazioni e cinquemila fotografie, può segnalare che tutte quelle cose registrate e fotografate siano finite e quindi che uno vada in quei luoghi per qualcosa che appartiene al passato e che non fa parte della pratica contemporanea. Io vorrei che le persone sappiano che quelle cose che io ho registrato sono al sicuro e che in qualsiasi momento me le chiedano possono averle. La costituzione di archivi penso che vada valutata attentamente. In molti luoghi gli archivi, le collezioni e i musei locali hanno un ruolo molto importante nel promuovere e dare valore al patrimonio locale, specialmente se si instaura una relazione dinamica e attiva tra le collezioni e i musicisti. Quello che bisognerebbe capire è come sorge il desiderio di organizzare un archivio, di chi è l'esigenza di realizzare collezioni. So che ci sono in atto molti sforzi globali a proposito della decentralizzazione delle collezioni e degli archivi e capisco l'importanza di avere maggior accesso alle raccolte, ma ancora una volta, credo che debbano essere tenute in debito conto le tendenze locali, cosa vuole la gente di un certo luogo e perché.

*Oggi, sempre più di frequente, l'attività degli amministratori locali si manifesta anche con operazioni di valorizzazione del patrimonio culturale locale. Cosa pensi di questo fenomeno?*

Personalmente non sono d'accordo con la politicizzazione della cultura. Qualche giorno fa sono stato a San Mauro Forte, in Basilicata, per assistere a una festa del campanaccio. Mi è stato spiegato che la festa nel passato durava una sola notte; da qualche anno dura due notti: una per i turisti e per il sindaco, l'altra per la gente del posto. Per la prima notte, il sindaco ha avuto l'idea di organizzare una sfilata in costumi medievali con tamburi e bandiere e per molta gente del luogo tutto questo è una cosa stupida, non si sentivano a proprio agio. La seconda notte la gente era tre-quattro volte di più, era stato organizzato un palcoscenico e i gruppi salivano uno per volta a ricevere un regalo e baciare il sindaco; ha concluso la serata un gruppo di musica neo-tradizionale con dei *cupa-cupa* fortemente amplificati. Sembrava una sorta di burocratizzazione della cultura folklorica, del patrimonio locale; per molta gente era qualcosa di

bizzarro, ma per molti altri questo dovrebbe essere il normale uso della cultura oggi: un bene di consumo per promuovere il turismo regionale. Non sto dando giudizi sul sindaco o sul consiglio comunale, ma, pur non essendo uno specialista di queste situazioni, avendo visto dei filmati della festa degli anni precedenti è stato facile rendermi conto dei mutamenti. Questo è un buon esempio dei modi in cui la politica oggi, un po' dappertutto in Europa, sia entrata nell'ambito della cultura popolare. Si può sostenere che queste modalità aiutino a portare i prodotti e i fenomeni locali sul palcoscenico nazionale: noi abbiamo questo formaggio, noi abbiamo questa musica. Forse si potrà immaginare tutto questo come nuovo palcoscenico europeo della politica, le dinamiche storiche e politiche di queste manifestazioni sono veramente interessanti.

*In Italia c'è stata una grande proliferazione di feste locali nel periodo fascista, con il movimento nazional popolare, e quello che tu stai descrivendo lo ricorda molto. Tuttavia, sovente i legami col glorioso periodo medievale sono totalmente inventati. Allo stesso tempo, i mutamenti spettacolari consentono di mantenere in vita alcune tradizioni: è, ad esempio, il caso dei Gigli di Nola.*

A San Mauro Forte ho avuto la netta sensazione che la festa del campanaccio non fosse per niente in pericolo. Inizi con la parte medievale, poi si aggiungono altre cose, una processione, la musica neo-tradizionale e così via. Il suono, la condivisione del cibo, la celebrazione notturna dell'inizio del Carnevale, tutto questo è un evento specifico che la gente sta producendo. Ripeto, non mi sembrava che questa festa fosse in pericolo, che fosse richiesta la presenza dei turisti per diventare una tradizione locale forte, al contrario lo era già.

*Registrare la musica, i suoni vuol dire operare una scelta, fare una selezione, non solo di repertorio, ma anche una scelta di criteri di ripresa. Successivamente, realizzare dischi costituisce un'ulteriore operazione di scelta, che ha a che fare con la rappresentazione che si vuol dare di una cultura musicale. Fare dischi, trasmissioni radiofoniche, musei, implica una messa in mostra e costringe a pensare a dei criteri di rappresentazione del suono. Qual è stata la tua esperienza?*

Vorrei precisare che con le registrazioni si possono realizzare differenti prodotti. Un'incisione può servire solo per studiare la musica, per studiare il testo, un'altra semplicemente per restituire la musica alla gente locale, un altro tipo è rivolto a studiosi e ricercatori, ci sono i documenti per un archivio e poi le registrazioni per il pubblico. Ho fatto tre differenti tipi di dischi per i *Bosavi*, ciascun progetto è molto differente. Ho fatto due LP, il primo, *Musica dei Kaluli* del 1981, è stato pubblicato dal governo della Nuova Guinea. Nel disco ho inserito solo le canzoni preferite a livello locale; mi sono consultato con la comunità e ho inserito i brani che erano più popolari laggiù, giacché il disco, che sarebbe stato ascoltato alla radio, doveva soddisfare l'esigenza di autorappresentazione della comunità nel proprio paese. Il secondo LP è stato tratto dalle stesse registrazioni realizzate nel 1976-77, ma era completamente differente, conteneva



la musica rituale. È uscito per la Bärenreiter Musicaphon nella collana UNESCO, tradotto in inglese e in tedesco, con fotografie, un tipo di documentazione per studiosi. Avevo pubblicato il libro e volevo anche che la gente ascoltasse quello che vi era scritto, un modo di presentare quel materiale a un'altra comunità, la comunità degli studiosi. Poi ho conosciuto Murray Schafer, ho iniziato a seguire programmi radiofonici sul paesaggio sonoro e ho cominciato a pensare che a tutti e due i precedenti LP mancava qualcosa, vale a dire l'esperienza quotidiana dei paesaggi sonori. Quindi, nel 1982 sono tornato sul campo per fare delle registrazioni con cui ho realizzato il programma radiofonico *Voices in the Forest*: 24 ore della foresta in 30 minuti. Il programma fu molto seguito in America. Ho pensato che il paesaggio sonoro fosse una nuova maniera popolare e interessante di diffondere il materiale registrato, ma anche di sollevare certi tipi di questioni. Ero molto contento della risposta del pubblico. I due LP precedentemente pubblicati non sono mai stati recensiti, il libro che ho scritto è stato letto da molta gente, ma nessuno aveva ascoltato gli LP, e ho cominciato a chiedermi come mai questi etnomusicologi, questi studiosi non ascoltano. Successivamente mi contattò Mickey Hart che, invece, aveva ascoltato il programma, e realizzammo il CD *Voices of the Rainforest*. In quel CD confluirono molti esperimenti tecnici e una grande quantità di editing. Era molto chiaro che le note del libretto non si rivolgevano a studiosi: nessuno nell'ambito dell'etnomusicologia ascolta quei dischi. Si trattava di un'affermazione estetica e politica sulla foresta pluviale. Era il 1991, Mickey Hart andò personalmente dal capo di *Tower Records* [una catena di negozi di dischi] dicendo: questo non è Mickey Hart, questo non è Hawaii, questo non è Oceania, questo non è Pacifico, questo è *Bosavi*, questo è Papua Nuova Guinea. È un posto unico: lo devi indicare nell'esposizione, non puoi metterlo insieme a Oceania o Polinesia. Uno studioso non può fare questo; personalmente non avrei avuto alcuna possibilità di accesso diretto a *Tower Records*, né, tantomeno, alla *Dolby*. Mickey Hart andò alla *Dolby* per proporre il progetto: abbiamo la possibilità di fare una registrazione nella foresta pluviale come nessuno l'ha mai fatta; dateci gli equipaggiamenti adatti. *Dolby* ci diede un'attrezzatura da testare, il primo *Dolby Noise Reduction* portatile che ho utilizzato per fare quelle registrazioni. Mickey Hart, infine, andò da George Lucas per chiedergli i *Sound Walker Studios* per presentare il disco al pubblico. Io non avrei avuto alcuna possibilità di arrivare da George Lucas, il quale, invece, è venuto a presentarci il disco. Per me questo è stato uno spettacolo incredibile, per certi versi era una situazione surreale e bizzarra, ma dall'altro lato mi ha chiarito bene cos'è il potere nell'industria della registrazione, cosa significa la tecnologia a livello di potere e in che modo possano beneficiare del potere anche le genti indigene. Ho deciso di portare avanti questo progetto perché ho sentito che c'era un obiettivo politico. Ma *Voices* non è stato mai recensito o discusso come un documento accademico e quando è stato recensito su *Ethnomusicology*, otto o nove anni dopo la sua uscita, la recensione era completamente [ride] stupida e idiota. Non mi sto

rammaricando, ma vorrei sottolineare in che modo gli studiosi si relazionano alle registrazioni. Passano dieci anni, la gente della Nuova Guinea avvia una raccolta di fondi, viene realizzata una fondazione. Su richiesta della comunità, con altri studiosi realizzammo un dizionario della lingua *bosavi* per le scuole, in tre differenti lingue, e quando uscì ci furono diverse celebrazioni, alcuni hanno composto delle canzoni sul dizionario. Poi, soprattutto i giovani, mi hanno chiesto dove fossero le registrazioni che avevo realizzato con i loro genitori e i loro nonni. Mi chiesero se potevo realizzare qualcosa con quelle registrazioni in modo da farle ascoltare a tutti coloro che erano bambini a quel tempo, alla prima generazione cresciuta nella Papua Nuova Guinea indipendente, con le scuole, con gli antropologi e naturalmente anche con le chitarre. Ho quindi formulato un progetto per dare luogo a una forma di collaborazione fra l'*Institute of Papua New Guinea Studies* e la *Smithsonian Folkways*. Ho trovato i fondi e la gente *Bosavi* ha permesso di usare una parte dei soldi delle royalties di *Voices of the Rainforest* per pagare un progetto che in 3 CD racchiudesse un arco completo di tre generazioni di *Kaluli: Bosavi. Rainforest Music from Papua New Guinea*. È interessante immaginare la loro stessa cultura all'interno di questo processo: un'altra parte degli introiti che derivavano da *Voices* è stata utilizzata per pagare il dizionario, così in futuro potranno avere sempre copie gratis per loro; infatti, abbiamo formulato un accordo con l'*Australian University Press* per pubblicare un certo numero di copie in più che rimangano in Australia, in modo che qualora i *Bosavi* le richiederanno, potranno averle gratis. Mi sembra che comincino a immaginare come investire i loro fondi nella loro storia e nel loro futuro. Contemporaneamente al progetto dei 3 CD, ho messo in cantiere un'altra cosa che la gente *Bosavi* chiedeva: se le compagnie petrolifere giungeranno qui e la terra cambierà, non si potranno più ascoltare gli stessi uccelli, gli stessi suoni – si trattava di una profonda consapevolezza ambientale. Così, dopo varie discussioni, ho preso accordi con un'etichetta discografica ambientalista, alla quale la *Bosavi People Found* avrebbe dato dei fondi e ci sarebbe stata anche una redistribuzione dei ricavi dalle vendite: 75% ai *Bosavi* e 25% alla casa discografica. Abbiamo così realizzato una registrazione esclusivamente dell'ambiente, chiamata *Rainforest Soundwalk*. È stato molto interessante perché mi ha dato l'opportunità di pubblicare qualcosa che penso sia un documento scientifico importante, che ora si trova nel Guinness dei primati. Nel 1994 nella foresta *Bosavi* ho registrato il canto di uccello più lungo al mondo, per una durata di 14 minuti: è una esecuzione musicale stupefacente fatta da un solo uccello.

Ciascuno di questi progetti è differente; cerco di rivolgermi a diversi tipi di pubblico, naturalisti, ornitologi, amanti della natura, *sound recorders*, studiosi, la comunità stessa, la gente in Nuova Guinea, il mondo scientifico, il pubblico popolare, ma, cosa più importante, ciascuno di essi è frutto di conversazioni svolte nel corso di 25 anni con questa gente. Cosa sarà il prossimo lavoro non lo so. Forse potrà essere quello che i suonatori di chitarra della successiva generazione vorranno, perché una

nuova musica per chitarra, una tecnica, uno stile sulla chitarra si stanno sviluppando, e credo che questo sia molto interessante. Le registrazioni rendono le persone consapevoli del potere della cultura. Stiamo parlando di un luogo in cui la gente non si sposterà più di otto-dieci chilometri dal loro luogo di nascita, per tutta la loro vita: tutto questo rende quel fenomeno evidentemente molto locale, non viaggiano nel mondo ma, in un altro senso, la registrazione sonora li sta rendendo cosmopoliti.

Le cose stanno cambiando velocemente, ma le sorprese sono sempre dietro l'angolo. Avevo pensato, per esempio, che la forma tradizionale della musica per tamburo fosse finita, perché i politici locali avevano imposto di eseguirla soltanto nel giorno dell'indipendenza della Nuova Guinea, oppure fuori degli aeroporti, a pagamento. Poi nel '99, in occasione della presentazione del dizionario, i *Bosavi* avevano organizzato una manifestazione, avevano preparato cibo tradizionale, erano poche centinaia di persone, una situazione molto locale e interna. A un certo punto abbiamo cominciato a sentire il suono dei tamburi e dalla foresta sono usciti 3 uomini con costumi fantastici e tamburi e hanno cominciato a suonare gli strumenti intorno al villaggio, alle 2 del pomeriggio, continuando a suonare fino a notte ininterrottamente, fino a quando non ha piovuto. I suonatori erano i giovani che la notte prima avevano cantato con le chitarre testi che riguardavano il nuovo dizionario. Ero colpito, non pensavo che una tale cosa potesse accadere, e mi chiedevo perché lo avessero fatto: forse per provare a loro stessi che lo potevano fare. Il dizionario era diventato una sorta di stimolo, era per loro simbolicamente una cosa molto importante. Sembravano voler affermare: noi siamo qui, noi siamo unici, abbiamo questo linguaggio; voi siete la gente che ha i libri, che ha la Bibbia, mentre noi abbiamo il nostro dizionario; il dizionario vuol dire che non ci puoi dire che non esistiamo, che non siamo reali, ma abbiamo anche qualcosa di completamente differente, abbiamo il nostro

tamburo che ci porterà nel mondo. Nessuno mi aveva avvertito che avrebbero fatto questa uscita coi tamburi, è stato completamente segreto: so solo che quando lo hanno fatto la gente era veramente emozionata, era incredibile vedere le facce dei bambini che non li avevano mai ascoltati, erano completamente meravigliati. Si tratta di un modo speciale di suonare il tamburo, ricco di piani simbolici: dentro alla voce del tamburo c'è la voce di un uccello e dentro la voce dell'uccello si può immaginare che ci sia la voce di un defunto. È un evento di forte impatto emotivo proprio perché è connesso con il mondo degli spiriti e così, come nel passato, la gente rispondeva piangendo e bruciando la schiena del suonatore con una torcia: infatti, i musicisti ne portavano i segni. Un tamburo continuava a suonare in una parte del villaggio dove abitava una famiglia che era stata convertita al cristianesimo e non aveva più rapporti con le cerimonie tradizionali. A un certo punto, in quella casa una donna ha cominciato a fare un pianto rituale, come se fosse un funerale, e uno dei suoi figli, quando ha sentito la madre piangere, è corso fuori con la torcia e ha bruciato tamburo e suonatore, compiendo un atto che adesso è fuorilegge. Tutto questo è successo per la presentazione del dizionario, un'esperienza veramente notevole. Ho pensato che non avrei più rivisto questa situazione che avevo osservato negli anni '70, quel tipo di intenso rapporto emozionale con il suono, il pianto rituale così inconfondibile e un giovane, ormai cristianizzato, che tenta una reazione così intensa e immediata in seguito al pianto della madre: restituire al tamburo il fatto che l'aveva fatta piangere; nonostante tutto sapeva cosa fare per sua madre. Il giorno dopo il suonatore di tamburo mi è venuto a parlare e mi ha chiesto se avessi fatto una bella fotografia del tamburo col segno della torcia e se volessi fotografare anche la spalla dove era stato bruciato. Era molto fiero di queste cose che si facevano nel passato, delle quali aveva ascoltato storie, cose di cui i bianchi facevano fotografie.