

Il titolo di questo volume, *Gli spazi sonori della musica*, evoca immediatamente l'intersezione dei due approcci classici al suono. Il primo di essi analizza in quale modo l'esperienza musicale primaria derivi dalle interazioni del suono nello spazio e nel tempo. Possiamo chiamare questo approccio fenomenologia del materiale sonoro. Il secondo si sofferma maggiormente sul rapporto dei suoni musicali con il loro ambiente spazio-temporale. Possiamo chiamare questo approccio studio del contesto acustico.

Il primo approccio — la fenomenologia del materiale sonoro — riflette da vicino le idee di Victor Zuckerkandl, filosofo della musica e teorico, che esplorò il concetto di “spazio uditivo” nel suo studio classico, *Sound and Symbol*.<sup>1</sup> Zuckerkandl si ispirò ai filosofi dello spazio e del tempo, come Bergson, Husserl e Heidegger, e alla psicologia percettiva per mostrare come lo spazio si fonde sempre con il tempo nel movimento acustico del suono. Egli illustrò questo argomento tramite l'analisi di numerose opere di musica d'arte dell'Europa occidentale.

Il secondo approccio — il contesto acustico come ambiente sonoro — si avvicina maggiormente alla nozione di “spazio acustico” associata all'antropologo Edmund Carpenter (collaboratore del teorico dei media Marshall McLuhan). Egli impiegò l'idea di “punto di udito” (opposto a “punto di vista”) per contestare un'egemonia della visione nell'epistemologia occidentale. Ciò venne stimolato dalla sua ricerca sull'orientamento tramite il suono presso gli Inuit del Canada settentrionale.<sup>2</sup> È questo concetto di “spazio acustico”

---

<sup>1</sup> V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, Princeton University Press, Princeton 1956.

<sup>2</sup> E. Carpenter, “Acoustic Space”, in E. Carpenter, M. McLuhan (a. c. di), *Explorations in Communication*, Beacon Press, Boston 1960, pp. 65-70; Idem, *Eskimo*

che influenzò il compositore canadese R. Murray Schafer nel coniare le espressioni “paesaggio sonoro” per indicare l’ambiente sonoro, e “ecologia acustica” per indicare lo studio ambientale delle molteplici interazioni sonore nello spazio e nel tempo.<sup>3</sup>

Il concetto di “spazio uditivo” di Zuckerkandl fa ormai parte della concezione filosofica occidentale dell’interiorità mentale, della materialità acustica e della transitorietà cognitiva dell’esperienza acustica. Il concetto di “spazio acustico” di Carpenter e McLuhan, in particolare come venne sviluppato successivamente da Schafer nel suo lavoro su “paesaggio sonoro” ed “ecologia acustica”, è sempre più largamente impiegato nell’approccio alla valutazione ambientale e contestuale dei suoni, siano essi “musicali” o meno.

Il mio lavoro come antropologo del suono<sup>4</sup> e creatore di documentari sonori<sup>5</sup> parte da queste considerazioni e cerca di svilupparle ed estenderle in una concezione teorica del suono come senso del luogo. Le mie idee su questo argomento nascono da alcuni concetti teorici generali, ma derivano anche da anni di ricerca sul campo in un luogo chiamato Bosavi, nelle Southern Highlands di Papua Nuova Guinea. Laggiù, su diverse centinaia di migliaia di quadrate di pianure e alture coperte dalla foresta pluviale, circa duemila Kaluli vivono di caccia, di pesca, della coltivazione intensiva di orti ottenuti bruciando la vegetazione, e della lavorazione del sago, ottenuto da palme selvatiche che crescono negli stagni poco profondi e nei ruscelli che si intersecano nella foresta.

*Realities*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1973; E. Carpenter, *If Wingsstein had been an Eskimo*, in «Natural History», LXXXIX (1980), n. 2, pp. 72-77.

<sup>3</sup> R. Murray Schafer, *The Tuning...*, cit.; Idem, “Acoustic Space”, in D. Seamon, R. Muggerauer (a. c. di), *Dwelling, Place and Environment*, M. Nijhoff, New York 1985, pp. 87-98.

<sup>4</sup> S. Feld, *Sound and Sentiment*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982 (II ed. 1990, trad. it. *Suono e sentimento*, Il Saggiatore, Milano 2009); Idem, *Aesthetics as Iconicity of Style*, in «Yearbook for Traditional Music», XX (1988), pp. 74-113; Idem, “Waterfalls of Song”, in S. Feld, K. Basso (a. c. di), *Senses of Place*, SAR Press, Santa Fe 1996, pp. 91-135.

<sup>5</sup> S. Feld, *Voices of the Rainforest*, CD Rykodisc, Boston 1991; *Bosavi* (colanetto di 3 CD) Smithsonian Folkways, Washington 2001; *Rainforest Soundwalks* (CD), Earth Ear, Santa Fe 2001.

Decisi di andare in quei luoghi perché avevo ascoltato le prime registrazioni su nastro effettuate a Bosavi da Edward L. Schieffelin nel 1966-68. Fui colpito dalla musicalità del modo di esprimersi dei Kaluli. Il mio interesse fu attratto in particolare dalla relazione di questa musicalità con i suoni dell’ambiente della foresta pluviale, descritta per primo da Schieffelin in *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*.<sup>6</sup> Era questa relazione che volevo indagare.

Quando tornai dalla foresta pluviale di Papua Nuova Guinea mi capitarono ben presto tra le mani il lavoro di Murray Schafer, *The Tuning of the World*,<sup>7</sup> e altre pubblicazioni del World Soundscape Project. Questi libri esponevano la semplice ipotesi che le lingue e le musiche riflettono in qualche modo l’ambiente sonoro che le circonda. Era un’idea alla quale mi ero anch’io interessato nel corso della mia ricerca, tentando di spingere un semplice riduzionismo materialista e ambientalista, per sostituirlo con l’analisi di come queste interazioni tra musica e ambiente fossero delle costruzioni culturali. Chiamai il mio progetto “etnografia del suono”, uno studio del suono come sistema culturale, allo scopo di mettere in relazione l’intricato paesaggio sonoro creato dagli uccelli della foresta pluviale di Bosavi con la musicalità e la poesia delle lamentazioni e dei canti dei Kaluli. Questa relazione si rivelò sia cosmologica che ambientale. Per i Kaluli gli uccelli non sono solo dei cantanti, essi sono gli spiriti dei loro morti. Come mi venne poi spesso ricordato, gli uccelli appaiono, cantano e parlano l’uno all’altro come persone, e per i viventi le loro voci sono un costante ricordo di storie di perdite umane, un’assenza fatta di suoni della foresta. È da questo, scopriti, che proviene la forza estetica ed emotiva delle lamentazioni e delle esecuzioni poetiche e vocali dei Kaluli.

Ulteriori ricerche a Bosavi negli anni Ottanta e Novanta mi hanno permesso di analizzare a fondo la pratica rituale e le comunicazioni tra storia naturale e simbolismo. In questo lavoro ho approfondito l’idea del suono come sistema culturale, portando mi verso ciò che ora chiamo acustemologia. Queste idee emergero nel corso di un’analisi sempre più critica dell’aspetto che mi sem-

<sup>6</sup> E.L. Schieffelin, *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, Str. Martin’s Press, New York 1976.

<sup>7</sup> R.M. Schafer, *The Tuning...*, cit.

brava maggiormente problematico nella corrente di ricerca sui paesaggi sonori, ossia la tendenza a separare gli ambienti dai loro creatori e interpreti umani. I paesaggi sonori, proprio come i paesaggi topografici, non sono soltanto esterni fisici che circondano l'attività umana o ne sono lontani. I paesaggi sonori vengono percepiti e interpretati da attori umani che tramite essi creano il proprio posto nel mondo. I paesaggi sonori assumono un significato per coloro i cui corpi e le cui vite sono in risonanza con essi nello spazio e nel tempo sociali.

Questa concezione, che ci riporta al tema di integrare "spazio uditorio" e "spazio acustico", è al centro dell'acustemologia. Unione tra acustica ed epistemologia, l'acustemologia è un modo di investigare simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo. L'idea è che il suono non viene soltanto proiettato, o emesso, o udito nello spazio. Anzi: il suono è una modalità localizzata di esistenza. Il suono è uno strumento di conoscenza, inclusa la conoscenza del luogo in cui ci si trova e di come questo luogo si collochi nell'esperienza. Il suono emana dai corpi e li penetra al tempo stesso; questa reciprocità di riflessione e assorbimento è un mezzo creativo di orientamento, capace di mettere i corpi in sintonia con i luoghi e i tempi attraverso il loro potenziale di emissione e riflessione sonora. Udire e produrre suoni sono quindi competenze concrete che collocano gli attori e il loro agire in particolari mondi storici di spazio e di tempo.

L'acustemologia intende esplorare le relazioni riflessive e storiche tra udire e parlare, ascoltare e produrre suoni. Questa proprietà riflessiva assume un duplice aspetto: udiamo le nostre stesse voci e risoniamo della fisicità delle voci tramite l'ascolto. L'ascolto e la voce sono in una relazione di profonda reciprocità, un dialogo concreto di suoni e risonanze interne ed esterne costruito attraverso la storizzazione dell'esperienza. Il dialogo in atto tra sé e sé, tra sé e altro, la loro influenza reciproca in azione e reazione, vengono così costantemente collocati nel senso del suono, assorbiti e riflessi, presi e dati in un perenne scambio. L'ascolto e la voce posseggono una capacità di indagine che costituisce un senso concreto di presenza e di memoria. La voce autorizza quindi le identità, così come le identità autorizzano la voce. La voce è una testimonianza, sotto forma di autorità esperienziale, messa in atto all'esterno

o all'interno come sfera soggettiva resa pubblica, che si riflette nell'ascolto come sfera pubblica resa soggettiva.

Partendo da queste osservazioni di carattere generale, la domanda seguente è: in quale modo una prospettiva acustemologica può contribuire a illuminare le connessioni di tipo "spazio uditorio" e "spazio acustico" tra il luogo e la voce a Bosavi? Per iniziare, i canti di Bosavi vengono localmente immaginati come "sentieri" (*toh*). Questi "sentieri" sono costituiti dal punto di vista testuale come mappe poetiche delle piste nella foresta pluviale. Rendendo i canti "sentieri", i Kaluli cantano la foresta come una fusione poetica di spazio e tempo nella quale le vite e gli eventi si congiungono in memorie vocalizzate, concrete.

L'importanza del suono e della voce nella creazione di questi "sentieri" non è esagerata. In effetti, gran parte della foresta è celata allo sguardo, mentre il suono non può venire nascosto. Nell'esperienza quotidiana della foresta la presenza acustica rivelatrice è sempre in tensione con la presenza visiva nascosta. Questa tensione sensoria tra il visto e l'udito, il nascosto e il rivelato, viene essa stessa poeticizzata in due metafore sinestetiche cui i Kaluli ricorrono per collegare un luogo della foresta alla sua evocazione estetica: *dulgu ganalan*, "elevarsi sul suono", e *aba-lan*, "scorrere"; sono entrambe idee fondamentali in qualsiasi discorso locale sul canto.

"Elevarsi sul suono" indica le incessanti alternanze e sovrapposizioni che costituiscono l'esperienza sensoriale del paesaggio sonoro della foresta pluviale. L'unisono non esiste in natura. Nella foresta tropicale è facile confondere altezza e profondità del suono, e la mancanza di punti di riferimento visivi fa sì che la profondità venga spesso percepita come altezza diffusa che si muove verso l'esterno. "Elevarsi sul suono" definisce in modo preciso e suggestivo questa sensazione ambigua: ciò che va verso l'alto sembra andare verso l'esterno. Questa localizzazione del suono è al tempo stesso una sonorizzazione del luogo. Tramite il suono della foresta, avvolgente e sensuale, i corpi sensibili conoscono l'ora del giorno, la stagione dell'anno, e il luogo nel relativo spazio fisico. Questo modo di ascoltare e percepire il mondo si rispecchia nella produzione vocale dei Kaluli, nella quale le voci si sovrappongono e riflettono i suoni della foresta che le attornia, gli strumenti musi-

cali o le altre voci per creare una forma di espressione ricca di alternanze ed intrecci.

Il concerto che i Kaluli hanno dell'“eco” aiuta a rivelare questa idea di presenza e diffusione e sottolinea l'importanza dell'ecofonia come tropo organizzativo. Nella lingua di Bosavi l'“eco” viene rappresentato dal fonema mimetico *gugu-go:go*: *Gu* indica un suono che si muove verso il basso; raddoppiato, *gugu* caratterizza l'azione come continua. Allo stesso modo *go*: indica un suono che si muove verso l'esterno; raddoppiato, *go:go*: caratterizza anch'esso l'azione come continua. Quindi l'esperienza uditiva ambigua costituita dall'interazione tra il movimento continuo del suono verso il basso e quello verso l'esterno viene udita e percepita come “eco”. Nel suo costante rapporto tra immediatezza e vaghezza, *gugu go:go*: è un elemento sempre presente nel paesaggio sonoro della foresta.

Simili convergenze caratterizzano la potenza metaforica di *a:ba:lan*, “scorrere”. Lo “scorrere” indica innanzitutto la sensazione della presenza dell'acqua che si muove attraverso la foresta pluviale, collegando le terre. L'acqua si muove dentro e fuori del campo visivo, ma resta sempre udibile, anche quando è invisibile. Le foreste locali sono attraversate da numerosissimi ruscelli che nascono dai torrenti di alta montagna del monte Bosavi, un vulcano estinto. Nelle colline pedemontane non è possibile camminare per più di qualche minuto in una qualsiasi direzione senza incrociare l'acqua in qualche forma. Mentre si cammina, queste vie d'acqua spariscono e riappaiono di continuo nell'intrico di arbusti, colline e file di alberi della foresta. Questa presenza che emerge e svanisce costantemente, questo continuo movimento dell'acqua che attraversa la terra e ne modella l'aspetto è il suo “scorrere”.

Lo “scorrere” caratterizza anche l'intermittente movimento circolare, che appare e scompare, di uno o più canti. Che sia nell'ambito dell'immediatezza percettiva o venga lungamente ricordato, lo “scorrere” è la persistenza delle immagini di un canto, la sua progressione di suoni e parole che restano in mente.

Questi concetti Kaluli di “scorrere” convergono nell'esecuzione vocale di canti i cui testi sono “sentieri” di nomi di luoghi nella foresta. Cantare una sequenza di nomi di luoghi è un modo di portare gli ascoltatori in un viaggio che “scorre” lungo le vie d'ac-

qua locali e attraverso terre contigue. Il flusso di questi poetici “sentieri” dei canti indica il legame esistente tra i luoghi di Bosavi e la gente, le esperienze e le memorie. La natura “scorrevole” delle acque che attraversano le terre rispecchia quindi la natura “scorrevole” dei luoghi attraverso le biografie e le storie locali.

I “sentieri” dei canti derivano dall'esperienza quotidiana, durante la quale la gente si sposta a piedi nella foresta da e verso le *longhouses* della loro comunità di residenza, recandosi agli orti, ai luoghi dove si trova il sago, o presso altre comunità. La vita quotidiana nella foresta comporta sempre l'esperienza dell'intreccio di terre e di acque. Le immagini di *fela*, “cosce”, attaccate a un *do:m*, “corpo”, rappresentano i tipi più significativi di conformazioni del terreno. Le “cosce” sono quei tratti di terreno relativamente piatti, lunghi e larghi, che digradano da ambo i lati. Queste “cosce” sono unite a tratti collinosi che salgono, scendono e digradano, i quali rappresentano i fianchi del “corpo”.

Questo percepire la terra come un “corpo” posto a terra e costituito da fianchi e “cosce” è strettamente legato alla direzione e al movimento delle vie d'acqua della foresta. Camminare su un “corpo” implica che in basso c'è acqua; una volta attraversato, c'è un altro “corpo” da scalare. Allo stesso modo, le “cosce” hanno di solito una o più *elab*, “teste” d'acqua nei pressi o sotto ogni lato. In altre parole, l'acqua è adagiata, si muove lungo un corpo disteso, e scorre a valle lungo le sue “cosce”.

Queste immagini costruiscono un mondo in cui il corpo viene immaginato come le curve del terreno tra le quali, intorno alle quali e sopra le quali scorre l'acqua. Inoltre, così come queste conformazioni di terreno sono connesse al corpo come cosce, allo stesso modo il flusso dell'acqua attraverso di esse scorre come la voce. La voce scorre risonando attraverso il corpo, collegando tramite l'emozione i suoi segmenti fisici contigui, echeggiando dappertutto in modo sensuale. Questo “scorrere” rispecchia quello dell'acqua attraverso la terra, con le sue molteplici presenze attraverso e lungo una varietà di forme relativamente contigue ma fisicamente distinte. Il flusso dell'acqua e quello della voce si muovono attraverso le terre e i corpi per collegare i loro segmenti e rivelare le loro connessioni.

cali o le altre voci per creare una forma di espressione ricca di alternanze ed intrecci.

Il concetto che i Kaluli hanno dell'“eco” aiuta a rivelare questa idea di presenza e diffusione e sottolinea l'importanza dell'ecofonia come tropo organizzativo. Nella lingua di Bosavi l'“eco” viene rappresentato dal fonostema mimetico *gugu-gu:go*: *Gu* indica un suono che si muove verso il basso; raddoppiato, *gugu* caratterizza l'azione come continua. Allo stesso modo *go*: indica un suono che si muove verso l'esterno; raddoppiato, *go:go*: caratterizza anch'esso l'azione come continua. Quindi l'esperienza uditiva ambigua costituita dall'interazione tra il movimento continuo del suono verso il basso e quello verso l'esterno viene udita e percepita come “eco”. Nel suo costante rapporto tra immediatezza e vaghezza, *gugu go:go*: è un elemento sempre presente nel paesaggio sonoro della foresta.

Simili convergenze caratterizzano la potenza metaforica di *a:ba:lan*, “scorrere”. Lo “scorrere” indica innanzitutto la sensazione della presenza dell'acqua che si muove attraverso la foresta pluviale, collegando le terre. L'acqua si muove dentro e fuori del campo visivo, ma resta sempre udibile, anche quando è invisibile. Le foreste locali sono attraversate da numerosissimi ruscelli che nascono dai torrenti di alta montagna del monte Bosavi, un vulcano estinto. Nelle colline pedemontane non è possibile camminare per più di qualche minuto in una qualsiasi direzione senza incontrare l'acqua in qualche forma. Mentre si cammina, queste vie d'acqua spariscono e riappaiono di continuo nell'intrico di arbusti, colline e file di alberi della foresta. Questa presenza che emerge e svanisce costantemente, questo continuo movimento dell'acqua che attraversa la terra e ne modella l'aspetto è il suo “scorrere”.

Lo “scorrere” caratterizza anche l'intermittente movimento circolare, che appare e scompare, di uno o più canti. Che sia nell'ambito dell'immediatezza percettiva o venga lungamente ricordato, lo “scorrere” è la persistenza delle immagini di un canto, la sua progressione di suoni e parole che restano in mente.

Questi concetti Kaluli di “scorrere” convergono nell'esecuzione vocale di canti i cui testi sono “sentieri” di nomi di luoghi nella foresta. Cantare una sequenza di nomi di luoghi è un modo di portare gli ascoltatori in un viaggio che “scorre” lungo le vie d'ac-

qua locali e attraverso terre contigue. Il flusso di questi poetici “sentieri” dei canti indica il legame esistente tra i luoghi di Bosavi e la gente, le esperienze e le memorie. La natura “scorrevole” delle acque che attraversano le terre rispecchia quindi la natura “scorrevole” dei luoghi attraverso le biografie e le storie locali.

I “sentieri” dei canti derivano dall'esperienza quotidiana, durante la quale la gente si sposta a piedi nella foresta da e verso le *longhouses* della loro comunità di residenza, recandosi agli orti, ai luoghi dove si trova il sago, o presso altre comunità. La vita quotidiana nella foresta comporta sempre l'esperienza dell'intreccio di terre e di acque. Le immagini di *fela*, “cosce”, attaccate a un *dom*, “corpo”, rappresentano i tipi più significativi di conformazioni del terreno. Le “cosce” sono quei tratti di terreno relativamente piatti, lunghi e larghi, che digradano da ambo i lati. Queste “cosce” sono unite a tratti collinosi che salgono, scendono e digradano, i quali rappresentano i fianchi del “corpo”.

Questo percepire la terra come un “corpo” posto a terra e costituito da fianchi e “cosce” è strettamente legato alla direzione e al movimento delle vie d'acqua della foresta. Camminare su un “corpo” implica che in basso c'è acqua; una volta attraversato, c'è un altro “corpo” da scalare. Allo stesso modo, le “cosce” hanno di solito una o più *eleb*, “teste” d'acqua nei pressi o sotto ogni lato. In altre parole, l'acqua è adagiata, si muove lungo un corpo disteso, e scorre a valle lungo le sue “cosce”.

Queste immagini costruiscono un mondo in cui il corpo viene immaginato come le curve del terreno tra le quali, intorno alle quali e sopra le quali scorre l'acqua. Inoltre, così come queste conformazioni di terreno sono connesse al corpo come cosce, allo stesso modo il flusso dell'acqua attraverso di esse scorre come la voce. La voce scorre risonando attraverso il corpo, collegando tramite l'emozione i suoi segmenti fisici contigui, echeggiando dappertutto in modo sensuale. Questo “scorrere” rispecchia quello dell'acqua attraverso la terra, con le sue molteplici presenze attraverso e lungo una varietà di forme relativamente contigue ma fisicamente distinte. Il flusso dell'acqua e quello della voce si muovono attraverso le terre e i corpi per collegare i loro segmenti e rivelare le loro connessioni.

Alla loro congiunzione, l'“elevarsi sul suono” e lo “scorrere” indicano la creatività metaforica con la quale i Kaluli assorbono e rispondono alle sensazioni dell'ambiente della foresta pluviale. L'“elevarsi sul suono” naturalizza la forma e l'esecuzione del canto grazie alla sua capacità di riflettere il mondo della foresta. Allo stesso modo, lo “scorrere” naturalizza la cartografia poetica come performance della memoria biografica. Assieme, queste idee fondono esperienza spaziale e temporale, collegano passati e presenti quotidiani, uniscono i poteri del luogo e del viaggio. E soprattutto, l'“elevarsi sul suono” e lo “scorrere” collocano direttamente questo mondo non solo nei testi, ma nella voce e, soprattutto, nella relazione riflessiva tra voce e udito.

Come esempio specifico, possiamo prendere un canto cerimoniale appartenente al genere Kaluli chiamato *ko:luba*. Questo canto è stato composto da Bifo della comunità di Suguniga, ed era uno dei novanta canti eseguiti nel corso di una cerimonia *ko:luba* durata tutta la notte quando Suguniga ha reso visita alla comunità di Sululeb il 5 luglio 1982.<sup>8</sup>

Per la *ko:luba* dodici cantanti-danzatori in costume si unirono in coppie per cantare dall'inizio della sera sino all'alba; come al solito nel corso della performance notturna vennero eseguiti un centinaio di canti. Ogni canto venne ripetuto cinque volte di seguito, prima sul retro del corridoio principale della *longhouse*, poi al suo centro, poi davanti, poi di nuovo al centro e infine di nuovo sul retro.

I canti per la *ko:luba* consistono di alcune strofe e un ritornello. Il ritornello ripete una melodia e un testo e si alterna alle strofe, che consistono in una seconda melodia il cui testo varia leggermente a ogni ripetizione. Nella lingua di Bosavi il ritornello è chiamato *mo*; che significa “tronco” o “base”, e le strofe *dun*, chiamati *mo*; che significa “tronco” o “base”, e le strofe *dun*, “rami”. Si può quindi dire che i canti per la *ko:luba* si “diramano” in strofe partendo dal loro “tronco” o ritornello. Vediamo qui come l'immagine della foresta viene poetizzata, unendo il senso dell'ambientazione alla fisicità del meccanismo noto nel canto

come ripetizione con variazione e in poesia come parallelismo. I “tronchi” e i “rami” come “ritornello” e “strofe” raspongono l'uditivo e il visivo, il punto di riferimento topografico e quello sonoro. Lo spazio e il tempo sono fusi, la foresta diventa la voce che scorre.

Bifo compose il suo canto nelle settimane precedenti la cerimonia a Sululeb; durante la cerimonia lo cantò in coppia con Wasio, nello stile “elevarsi sul suono” in cui la seconda voce echeggia e si sovrappone alla prima, cantando esattamente la stessa melodia e lo stesso testo. Durante la primissima esecuzione del canto, un uomo di nome Hasele scoppiò rumorosamente in lacrime e continuò a piangere regolarmente durante l'intera esecuzione del canto. Il testo delle sue lamentazioni melodiche era costituito dai nomi dei suoi fratelli. Infine, Hasele irruppe sull'arena di danza con una torcia di resina in mano, e mentre il canto proseguiva, bruciò la schiena a Bifo per ricambiare il dolore e la tristezza che il canto aveva suscitato in lui.

Il dolore intenso provato da Hasele era dovuto al significato personale che egli aveva attribuito al canto di Bifo. Nel 1971 Hasele e i suoi due fratelli Seligiwo: e Molugu lasciarono Bosavi e andarono a lavorare a contratto nei pressi di Rabaul, un centro coloniale lontano da Bosavi, fuori dall'isola principale di Nuova Guinea, sulla remota isola di Nuova Britannia. L'anno seguente Hasele ritornò a Bosavi, ma i suoi fratelli rimasero nei pressi di Rabaul. Seligiwo: e Molugu non sono mai tornati a Bosavi, né hanno mai dato loro notizie.

MO

TRONCO

*uuw:lo:*

l'uccello fucile magnifico

*Bolekini uuw:lo:**(Ptiloris magnificentus)* lancia il suo richiamo  
chiama da Bolekini*uuw:lo:*l'uccello *uuw:lo:* sta lanciando il suo richiamo*wo:wu:*

piangendo

DUN

RAMI

*Go:go:bo: nabe*potrei mangiare a *Go:go:bo:?**ne sago:lomakeya*

non ho cugini (laggiù)

<sup>8</sup> Questo canto può essere ascoltato sul CD di S. Feld, *Voices of the Rainforest*, cit., traccia 10.



corpi, attraverso le loro terre, e attraverso le loro vite. Così come l'acqua attraverso la terra e la voce attraverso il corpo, anche i nomi "scorrono", e così facendo segnalano come le conoscenze locali si manifestano mnemonicamente sotto forma di conoscenze vocali. Questa breve descrizione di un canto mostra in quale modo il progetto dell'acustemologia considera le maniere, strettamente locali ma estese nello spazio, in cui il luogo della voce si intreccia alla voce del luogo nell'immaginazione e nella pratica dei Kaluli. Ciò che mi interessa è mostrare come il mondo della foresta pluriviale di Bosavi, fatto di voci "accavallate" che cantano "sentieri" di canto "scorrevoli", articola la personificazione del luogo. Il canto è che il suono esprime sensorialmente delle storie musicali, ovvero delle storie locali e biografiche vissute in modo musicale. E con questo intendo sottolineare che per i Kaluli creare e udire i suoni è stata a lungo una pratica centrale nel creare e udire il mondo. È un mondo che raggiunge la propria consapevolezza ed espressione attraverso l'immediatezza vocale. Udire e ascoltare, parlare e cantare, sono modi corporalmente interconnessi di situarsi nel mondo, di inglobare il mondo, e di esprimerlo all'esterno come un mondo conosciuto e vissuto intimamente. Nel caso dei "sentieri" dei canti, l'acustemologia dei Kaluli crea una mappa della foresta sia interna che esterna, come uno spaziotempo di luogo, di legame, di scambio, di viaggio, di memoria, di paura, di nostalgia, di perdita, e di possibilità. I "sentieri" dei canti Kaluli sono la mappa di un mondo in cui le complessità delle conoscenze locali vengono articolate e ricordate sotto forma di conoscenze vocali. Nei canti di Bosavi, è sempre il senso del luogo che echeggia, attraverso il corpo, sotto forma di voce.

La pronuncia di Bosavi

Il simbolo a: è una epsilon fonetica, come nell'italiano *bello*

Il simbolo o: è una o aperta fonetica, come nell'italiano *collo*

Le altre vocali hanno un valore fonetico diretto; i come nell'italiano *cima*, e come nell'italiano *new*, a come nell'inglese americano *both*, o come nell'italiano *pollo*, u come nell'italiano *culla*.

(Traduzione di Fabrizio Giuffrida)