

Incontri di etnomusicologia
Seminari e conferenze
in ricordo di Diego Carpitella

a cura di Giovanni Giuriati

My Life in the Bush of Ghosts: La 'world music' e la mercificazione dell'esperienza religiosa

Steven Feld

La 'world music' e il disagio della schizofonia

Sin dai primi anni Ottanta ho seguito la 'world music'. Pongo sin d'ora questa espressione tra virgolette per indicare che non la uso in modo trasparente, come fosse un'espressione generica e innocua per indicare la diversità musicale umana. Al contrario, mi interesso in modo specifico alla 'world music' come categoria di origine industriale che fa riferimento a un mercato globale di suoni intesi come prodotti etnici di consumo. Un tempo raccolta e fatta circolare sotto il nome di musica 'primitiva', 'folk', 'etnica', 'razziale', 'tradizionale', 'esotica' o 'internazionale', l'odierna 'world music' racconta una nuova storia. Una storia di confluenze di capitali transnazionali, di espansione economica globale di nicchia, di ubiquità tecnologica, e di contraddizioni tra pluralismo estetico e omogeneizzazione dei prodotti. Una storia sulla capacità di influenza dell'industria discografica globale, la quale considera il mercato come il vero arbitro e garante dell'autenticità musicale. Intendo così sostenere che l'esistenza della categoria 'world music' – come quella della categoria 'belle arti' esaminata da Fred Myers in *The Empire of Things*,¹ – deriva ed

¹ Fred Myers (a cura di), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press, 2001.

è essenzialmente dipendente dal mercato, e non da distinzioni formali di genere, da qualità estetiche autonome o da categorie geografiche.

Come altri progetti antropologici contemporanei, il mio deve un certo impulso alla tesi di Michel Foucault² secondo la quale nel mondo moderno agiscono numerose categorizzazioni percepite come routine normalizzanti, che rendono le cose invisibili ma note. Mi sembra utile interrogarsi su molte delle qualità invisibili ma note della 'world music' tramite il concetto di 'schizofonia', un termine introdotto dal compositore canadese R. Murray Schafer³ per riferirsi alla separazione dei suoni dalle loro fonti. A differenza di Schafer, non uso questo termine principalmente o unicamente per riferirmi al procedimento tecnologico di separazione che costituisce la registrazione sonora. Mi interessa piuttosto allo scenario più ampio nel quale le registrazioni sonore si muovono lungo vie di diffusione e modelli di consumo a lungo e a corto termine. Nella separazione dei suoni dalle fonti è quindi in gioco la possibilità di un nuovo ruolo sociale, principalmente attraverso l'attribuzione ai suoni di un nuovo contesto e di un nuovo significato. Ho voluto seguire la relazione tra questi processi sociali di risignificazione ed il loro divenire oggetti di consumo, in particolare il modo in cui gli oggetti schizofonici partecipano a ciò che Arjun Appadurai, in *The Social Life of Things*,⁴ ha chiamato "sistemi di valori".

Se il mio obiettivo finale è teorizzare come l'esperienza della musica sia oggi sempre più mediata e legata a registrazioni in commercio, il mio interesse specifico consiste nell'esplorare il ruolo della schizofonia – una parola decisamente nevrotica, naturalmente – nella produzione di una forma classica di ansia modernista. Si tratta del timore che la 'world music' riduca in diversi modi l'equità culturale e/o crei gerarchie e spaccature culturali più profonde. È il timore che la 'world music' – qualunque siano i suoi benefici, qualunque siano i piaceri che essa rechi – si basi

2 Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, London, Tavistock, 1977; trad. it.: *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

3 R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Alfred A. Knopf, 1977, p. 90; trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli-Ricordi, 1985.

4 Arjun Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

su strutture economiche che trasformano un'eredità culturale intangibile in lavoro da asporto. È il timore che questa asportabilità emargini, sfrutti o umili gli artefici e i custodi delle tradizioni locali. È il timore che essa celi l'arricchimento delle multinazionali, il consolidamento della proprietà musicale in centri di potere, e riproduca il modello del turista occidentale che gira il mondo per il proprio svago e piacere.

Assieme a questa tesi ansiosa, la 'world music' ha prodotto in modo consistente, anzi, dialettico, una tesi celebrativa, assai più frequente. Quest'ultima considera la 'world music' come paladina e migliore amica delle tradizioni locali. Questa tesi celebrativa ritiene che l'ibridazione e la fusione musicale siano segni culturali di identità deterritorializzate e libere da legami. Essa considera sia la produzione di autonomia locale sia quella di ibridazione culturale come certezze globali indiscutibili, che indicano il desiderio di un maggiore rispetto, tolleranza e mescolanza delle culture. La tesi celebrativa proclama virtualmente la 'world music' sinonimo di anti-essenzialismo, di assenza di frontiere, di libero flusso culturale, di una speranza o predizione futurista di un maggiore equilibrio economico e culturale.

La tesi ansiosa tende a concentrarsi sugli aspetti economici e di potere, sottolineando come il mercato della musica sia fondato strutturalmente su disuguaglianze storiche per quanto riguarda i diritti d'autore, la struttura delle royalties, i sistemi di proprietà e l'accesso al mercato. Secondo tale tesi, l'industria è attualmente organizzata secondo modalità che riproducono e amplificano queste disuguaglianze. La tesi celebrativa tende a concentrarsi su come il piacere e la partecipazione permettano di stabilire nuovi contatti e di colmare vecchie lacune, e sottolinea le nuove opportunità, le nuove forme di riconoscimento e le possibilità di rispetto che essi portano. In breve, sia la tesi ansiosa che quella celebrativa si basano su una politica culturale della nostalgia, carica di angoscia. Ciò significa che sono entrambe profondamente legate alla gestione del senso di perdita e di rinnovamento nel mondo moderno, e che entrambe implicano complessi timori e idealizzazioni su nozioni come resistenza e sopravvivenza, o tradizione ed eredità. Il mio progetto intende sbrogliare una parte della matassa di timori e idealizzazioni che lega la tesi ansiosa a quella celebrativa. È in questo aspetto reciproco e interdipendente,

questo passaggio 'dalla schizofonia alla scismogenesi' che colloco il nucleo sociale della storia della 'world music'⁵ (*Schizophrenia and its Discontents*, il titolo del libro che sto scrivendo, imita evidentemente il titolo del libro scritto da Sigmund Freud nel 1930 sul peso della civiltà nella nevrosi di colpa).⁶ Il mio progetto colloca certamente la schizofonia nella storia della nevrosi modernista, assieme alle paure enunciate da Freud. Prendo però una certa distanza dallo scetticismo freudiano, perché mi interessa maggiormente il modo in cui l'oggettualizzazione e la circolazione della 'world music' utilizzzi la nostalgia per articolare e alleviare in modo produttivo queste ansie culturali. Il mio titolo imita anche quello del recente lavoro di Joseph Stiglitz,⁷ una critica dei torracconi economici e delle profonde asimmetrie di potere che fanno da cornice alla globalizzazione. In tal senso la 'world music' è naturalmente implicata nel dibattito sulla proprietà culturale. Ma prendo distanza anche da questa corrente di critica economica, perché sono maggiormente interessato a mostrare come i tentativi di legiferare sulla musica e di controllarla come proprietà culturale siano irti di ambiguità, aspetti ironici e contraddizionali. Considero il disagio della schizofonia come un punto di vista critico fondamentale da cui esplorare il dibattito moderno sulla differenza e il desiderio.

My Life in the Bush of Ghosts

Mi rivolgo adesso a una specifica storia di 'world music' per chiedermi quali aspetti della circolazione dei suoni di pratiche religiose possano essere messi in luce dalla schizofonia. In altre parole, cosa può dirci la

5 Per una più ampia trattazione di schizofonia e scismogenesi cfr. Steven Field, *From Schizophrenia to Schismogenesis: On the Discourses and Practices of "World Music" and "World Beat"* in Charles Keil e Steven Feld, *Music Grooves*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; per una più ampia trattazione dei troppi intrecciati di ansia e celebrazione, cfr. Steven Feld, *A Sweet Lullaby for World Music*, in "Public Culture", 12 (1), 2000, pp. 145-171. (Riedito in Arjun Appadurai, a cura di, *Globalization*, Durham, Duke University Press, 2001)

6 Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, (The Standard Edition, Edited and Translated by James Strachy), New York, W.W. Norton, 1961 [1930]; trad. it.: *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971.

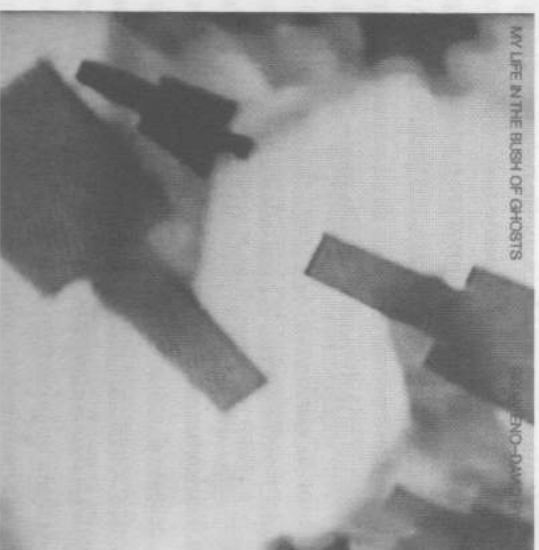
7 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, New York, W.W. Norton, 2002.

schizofonia sulla religione nel mercato della 'world music'? Cosa può dirci sulla fase della mercificazione, quella in cui l'oggettualizzazione di suoni e pratiche religiose nei dischi di 'world music' raggiunge un particolare riconoscimento e valore? Che ruolo ha l'incorporazione di suoni religiosi nell'ambito dell'attribuzione di un nuovo contesto e di un nuovo significato, fenomeno che caratterizza la 'world music'? Mi voglio soffermare sull'LP/CD *My Life in the Bush of Ghosts*, e sulla moda che contribuì a creare, ovvero l'incorporazione di spiritualità e religione – in particolare i suoni dell'ambito religioso – nel ben noto progetto primitivista dell'avanguardia musicale occidentale.

La 'world music' non era ancora una categoria di mercato emergente quando *My Life in the Bush of Ghosts*⁸ venne pubblicato in LP nel febbraio del 1981. Ma il disco costituì certamente un annuncio di ciò che sarebbe avvenuto negli anni Ottanta e Novanta sotto il nome di 'world music' nonché di *world beat* e di *ethno-techno* – i due sotto-generi che celebrano in modo più palese l'alterità esotica come ibridismo ballabile. L'LP è un'eccezionale collaborazione tra due musicisti rock, l'uno britannico,

FIGURA 1

Copertina dell'LP/CD *My Life in the Bush of Ghosts*



8 D'ora in poi MLBG.

l'altro scozzese, provenienti da studi artistici – artisti visuali, concettuali, performers, che si concentrano sulla musica. Lavori di Brian Eno con i Roxy Music e Robert Fripp, i suoi progetti solistici, le sue collaborazioni con gli U2, David Bowie e Laurie Anderson, lo hanno chiaramente definito come un pioniere della musica *ambient* e dell'elettronica d'avanguardia, influenzato da Karlheinz Stockhausen e da John Cage. David Byrne è emerso come leader del famosissimo gruppo pop Talking Heads. M.L.B.G. venne inciso tra il 1979 e il 1980, mentre Eno stava producendo altri due L.P., *Remain in Light* e *Fear of Music* per i Talking Heads. In M.L.B.G., suoni atmosferici d'ambiente pre-digitali, effetti elettronici ed elaborazioni multitraccia, con un basso in primo piano e ritmi ballabili alle percussioni, si mescolano ai 'suoni trovati' delle trasmissioni radio e di registrazioni sul campo etnografiche. Gli estratti radio provengono da trasmissioni con telefonate di ospiti indignati, politici, predicatori evangelici e cristiani. Le registrazioni etnografiche provengono da tre L.P., il primo una raccolta sulle pratiche vocali nell'Islam, il secondo contenente spirituale afro-americani delle Sea Islands in Georgia, il terzo un'antologia di famosi cantanti arabi. Nell'ottobre del 1990 M.L.B.G. venne ristampato in CD, con le undici tracce intatte, più una dodicesima traccia inedita sull'album originale, come accade in molte ristampe di L.P. pop.

Facciamo un balzo di 23 anni e arriviamo nell'estate del 2004: mettetevi al posto di un acquirente che va a comprare o ad ascoltare questo disco online su Amazon.com. Come molti altri siti web, le pagine di Amazon relative al prodotto contengono recensioni degli acquirenti. Il primo commento scritto attualmente disponibile sulla pagina di M.L.B.G. è datato 16 luglio 2004 ed è intitolato "Perché *Qu'aran* (sic) non è sul CD?" Il recensore, da San Paolo, Brasile, scrive: "Questo disco è eccellente, ma un pezzo di nome *Qu'aran* (sic) (uno dei miei preferiti) non è sul CD! Ragioni politiche? Non so. Per fortuna ne ho una versione in vinile. Se non conoscerete questo pezzo, cercate di trovarlo in vinile, la linea di basso è fantastica!"

La recensione successiva, datata 19 marzo 2004 da Oklahoma City è intitolata *Uno sguardo al futuro – ma pollice verso a W.B./Sire*. Il recensore apprezza molto il CD ma rifiuta un punteggio di cinque stelle "perché, lungo il percorso, una traccia sull'album è stata cambiata. *Very, Very Hungry* è un bel pezzo, ma l'L.P. originale riportava al suo posto un brano intitolato *Qu'ran*, conte-

nente una registrazione di 'musulmani algerini che cantavano il Corano' (come appare nelle note originali dell'L.P.). Immagino che il brano sia stato rimosso per ragioni politiche – comprensibili in questi tempi difficili, ma comunque molto fastidiose. (Dato che non parlo arabo, non so quali versi del Corano gli algerini stavano cantando – forse qualcosa che accende gli animi?) Si tratta praticamente di censura, e sono infuriato con i vertici della Warner Bros/Sire che (ne sono sicuro) hanno approvato il cambiamento".

Notate il collegamento tra l'enfasi sull'estetica autonoma (un giro di basso fantastico) e quella sul sospetto che pesa sull'industria (accusando i legali della Warner Bros/Sire). Notate come i musicisti che hanno creato il CD, dal quale traggono guadagno, non vengono menzionati né minimamente sospettati di avere una qualunque responsabilità o autorità in questa riedizione. Il sospetto è che il problema nasca dalle voci copiate – quelle dei musulmani algerini inserite a loro insaputa e senza il loro permesso – oppure dai vertici dell'industria.

Comunque sia, di cosa stanno parlando? Nel 1994, tutte le copie della riedizione del CD furono ritirate e una nuova edizione venne messa in circolazione. Su di essa, la sesta traccia del CD originale, intitolata *Qu'ran*, era stata cancellata e sostituita con la *bonus track* del CD originale (cfr. figure 2 e 3, p. 336).

Qu'ran, il brano eliminato, era un mix dei ritmi techno dance di Eno e Byrne con estratti dal primo brano di un disco di registrazioni etnografiche, *The Human Voice in the World of Islam*, pubblicata da Tangent Records in Gran Bretagna nel 1976. Era il primo volume di un'antologia in sei L.P. sulla musica nel mondo dell'Islam (attualmente disponibile in 3 CD) curata da due etnomusicologi, Jean Jenkins dell'Horniman Musical Instrument Museum di Londra e Poul Rovsing Olsen del Danish Folklore Archives di Copenhagen.⁹

Il brano originale dell'L.P. era intitolato *Recitazione di versetti* e nelle note di copertina, Jean Jenkins, che effettuò la registrazione in Algeria nel 1970, scrive: "Versetti del Corano da parte di membri di una confraternita religiosa. Ciò fa parte della normale osservanza religiosa del venerdì".

9 *Music in the World of Islam*, Recording and Notes by Jean Jenkins. Additional recordings by Poul Rovsing Olsen, Tangent TCS 131-136, 1976, Phonodisc 76260-5.

FIGURA 2

Retro dell' LP/CD *My Life in the Bush of Ghosts*

FIGURA 3

Edizione del 1994 senza la traccia *Qu'ran*

Tuttavia su *MLBG* Eno e Byrne citano la traccia come “musulmani algerini che cantano il Corano” (vedi figura 4). Il che, naturalmente, rende evidente il fatto che non hanno letto le note di copertina di *The Human Voice in the World of Islam*, che non hanno colto il punto, enunciato in esse e ampiamente noto, che nelle pratiche islamiche il Corano è considerato un testo per la recitazione, del tutto inappropriato da immaginare o da presentare come musica vocale o musica da ballo.¹⁰

FIGURA 4

Interno del libretto dell' LP/CD *My Life in the Bush of Ghosts*

1	AMERICA IS WAITING	3:28
	* Arranged by Brian Eno, David Byrne, Bill Laswell, Tony Thompson & David Sanborn	
2	MEA CULPA	3:35
3	REGIMENT	3:50
	* From <i>Excursions in the Womb</i>	
	* Arranged by Brian Eno, David Byrne, Steve Nieve, Chris Frantz & Robert Fripp	
4	HELP ME SOMEBODY	4:19
5	THE JEZEBEL SPIRIT	4:55
6	OUR RAIN	3:46
7	MOONLIGHT IN GLORY	4:19
8	THE CARRIER	3:30
9	A SECRET LIFE	2:50
10	COME WITH US	2:38
11	MOUNTAIN OF NEEDLES	2:35
12	VERY VERY HUNGARY*	3:30
	* E.G. Marone, Ltd.	

* Bonus track, not featured on the album or cassette.
 All Songs Written by Brian Eno, David Byrne, except as indicated.
 All Songs Produced by E.G. Marone, Ltd. (All Rights Reserved).
 All Songs Originally Recorded in 1979 and 1980.

1	Unidentified indigenous male vocal, San Francisco, April 1980.
2	Unidentified male and female vocalists, San Francisco, April 1980.
3	Dunya Vural, Lebanese mountain singer.
4	Reverend Paul Morton, broadcast sermon, New Orleans, June 1980.
5	Unidentified record, New York, September 1980.
6	Algerian Muslims chanting Qu'ran. (Same source as 3).
7	The Moving Star Hill Singers, San Islands, Georgia.
8	From <i>The Moving Star Hill Singers' Towhee</i> (TSS 13).
9	Produced by Guy Carawan. Courtesy of Folkways Records.
10	Suzanne Tanelle, Egyptian popular singer.
11	From <i>L'As Plus Grande</i> Archives du Monde Audio EMI Records.
12	Unidentified radio evangelist, San Francisco, April 1980.

* Title from a book *My Life in the Bush of Ghosts* by Amos Tutuola (Grove Press).
 Cover from a video by Brian Eno, photography by Peter Saville.

Il contesto cambia

Qualunque cosa si pensi dei ritmi, dell'abilità tecnica con i loop, dell'ibridofilia, o delle note di copertina trasandate di Eno e Byrne, la contestualizzazione globale del loro lavoro di montaggio cambiò drasticamente, esattamente otto anni dopo la pubblicazione dell' LP. Nel febbraio 1989, infatti, Salman Rushdie venne condannato a morte dal leader spirituale iraniano Ayatollah Ruhollah Khomeini, in quella che V. S. Naipaul

¹⁰ A questo proposito vedi, ad esempio, Kristina Nelson Davies, *The Qu'ran Recited*, in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 6: *The Middle East*, a cura di Virginia Danielson, Scott Marcus, e Dwight Reynolds, New York and London, 2002, pp. 157-164.

notoriamente definiti "l'eccesso definitivo in materia di critica letteraria". I fatti: un personaggio dell'allora nuovo romanzo di Rushdie,¹¹ era ricalcato sul profeta Maometto, e la sua trascrizione del Corano, citata nel testo, con ritocchi di Rushdie, è dipinta in una luce anticonformista. Il romanzo venne messo al bando in Sudafrica e in India, bruciato in diversi Paesi, e fu causa di tumulti in altri. Costretto a nascondersi, Rushdie pubblicò nel 1990 un testo di scuse nel quale riaffermava il proprio rispetto per l'Islam. Ma il clero iraniano non ripudiò la minaccia di morte, anzi, un collaboratore di Khomeini offrì una ricompensa di un milione di dollari a chi avesse ucciso Rushdie.

Nel 1993, l'editore norvegese di Rushdie venne aggredito e ferito gravemente fuori di casa; questo evento suscitò il clamore internazionale, al pari di un'altro incidente che avvenne di lì a poco. Nel gennaio del 1994 lo stilista Karl Lagerfeld e la casa Chanel presentarono le loro scuse ufficiali a tutti i musulmani del mondo dopo la rivelazione che tre dei loro abiti, indossati in uno spettacolo televisivo in prima serata dalla supermodella Claudia Schiffer, riportavano testi del Corano ricamati in perle grigie. Chanel fu costretta a distruggere tutti gli abiti, tutte le fotografie e i negativi che li ritraevano, e a chiedere ai privati che avevano scattato e possedevano fotografie e video di distruggere tutte le immagini esistenti degli abiti.

La gravità di questi fatti si è ripresentata con forza recentemente, dopo l'omicidio del noto regista olandese Theo Van Gogh, avvenuto ad Amsterdam il 2 novembre del 2004 per mano di estremisti islamici. Van Gogh era un celebre provocatore, un esplicito oppositore dell'estremismo islamico, e aveva ricevuto ripetute minacce di morte dopo la trasmissione in televisione, nell'agosto del 2004, di un suo cortometraggio, *Submission*, che criticava i maltrattamenti subiti dalle donne musulmane. Il film era frutto della collaborazione con Ayaan Hirsi Ali, una donna somala rifugiata in Olanda nei primi anni Novanta, e divenuta una studiosa di scienze politiche, e, in seguito, membro del Parlamento olandese. La sua rinuncia pubblica all'Islam, avvenuta nel 2002, procurò anche a lei numerose minacce di morte che la costrinsero a essere protetta. Nel

suo film Van Gogh mostra passaggi del Corano scritti su corpi femminili; questa tecnica intendeva suscitare la discussione sul fatto che i testi fossero o meno ostili alle donne.

Alla luce dell'affare Rushdie non è sorprendente che il brano *Qur'an* sia stato eliminato e M.L.B.G. ristampato. Ma questo caso unico di autocensura nella 'world music' fu dettato dai legali della casa discografica, dalla coscienza degli artisti stessi, o da entrambi? Curiosamente non è possibile ottenere una risposta. Né Eno né Byrne sono mai stati disposti a parlare del brano eliminato. Anche Warner Brothers e Sire hanno mantenuto il riserbo e hanno recentemente rifiutato di rispondere a domande in merito.

Prima di rivolgere la nostra attenzione al ruolo del disco nella mercificazione dell'esperienza spirituale, è opportuno fare alcune osservazioni sull'accoglienza che esso ricevette. È importante notare che l'LP non fu accolto con una celebrazione unanime nel mondo della musica pop. Nell'agosto del 1981 (sette mesi dopo la pubblicazione), "Rolling Stone" pubblicò una recensione scritta da Jon Pareles, ora primo critico per la musica pop del "New York Times".

Pareles scrive "È innegabile che M.L.B.G. sia una stupefacente impresa di montaggio sonoro e creatività ritmica. Ma, come molta arte 'trovata', suscita forti domande su contesto, manipolazione e imperialismo culturale". Pareles sostiene che l'uso che Eno e Byrne hanno fatto di frammenti di predicazioni ed esorcismi radiofonici costituisce una "falsificazione del rito". "La questione non è essere blasfemi", scrive, "Byrne e Eno hanno banalizzato l'evento". E continua "Potete immaginare che se i musulmani algerini avessero voluto un accompagnamento mentre (*sic*) cantavano il Corano (*Qur'an*), ne avrebbero inventato uno".

In questo modo Pareles pone in modo molto diretto la questione ansiosa, quella sulle asimmetrie di potere. Nell'ultima frase della sua recensione egli si chiede cosa accadrebbe se i ruoli fossero invertiti. Pareles fu forse uno dei primi critici a porsi la domanda, ed è tuttora uno dei pochi disposti a farlo, malgrado la sua attualità: come reagirebbero le pop star e i guru tecnologici come Eno e Byrne (nonché le loro case discografiche) se venissero usati come base, montati e remixati dai musulmani algerini, dai cantanti pop arabi, da un abitante di un villaggio libanese (il cui nome, tra l'altro, è scritto in modo errato nelle note di copertina di

¹¹ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, New York, Viking, 1989; trad. it.: *Versetti satanici*, Milano, Mondadori, 1994.

MLB.G), o dagli abitanti delle *Sea Islands* in Georgia? Se i suoni globali possono staccarsi dalle loro fonti per scorrere liberamente nelle orecchie e nelle apparecchiature delle pop star occidentali, è possibile che i suoni delle pop star si staccino, scorrono liberamente e circolino senza nome o scritti in modo errato, senza autorizzazione o a loro insaputa, negli ambiti di circolazione locali di coloro che il pop occidentale considera 'altri'?

In diverse interviste pubblicate all'epoca dell'uscita dell'I.P., Eno fu particolarmente eloquente sull'ibridismo celebrativo, anzi, liberatorio di MLB.G. Rese l'I.P. inattaccabile parlando in termini di intercultura illimitata e transcultura senza frontiere. "È quasi una musica collage", disse, "è come innestare un pezzo di una cultura su un pezzo di un'altra, cercando di farle funzionare in modo coerente come idea musicale, e cercando anche di ottenere qualcosa sulla quale si può ballare".¹² Ma esiste una logica più specifica nell'idea di 'innestare', che ci riporta all'avanguardismo modernista. In un'intervista rilasciata nel marzo del 1981 a Sandy Robertson,¹³ Eno si riferì a MLB.G. come alla sua "visione psichedelica africana". Situando l'Africa come "interfaccia tra primitivo e futuristico", afferma, "... a differenza della vecchia teoria del moderno che lascia il passo al post moderno, con una progressione lineare, le idee interessanti vengono generate dal primitivo, inteso come gli aspetti immutati del vecchio mondo...". E aggiunge: "Credo che dobbiamo cercare soluzioni altrove. La nostra società ha perso una certa forza, una parte della forza della tradizione, una forza morale...". Robertson - l'intervistatore - proseguì chiedendo a Eno cosa pensasse del punto di vista opposto: "Lei sta dicendo quindi che la musica non è abbastanza 'intelligente' se non la si migliora, e sta trattando la cultura nera con aria di superiorità". Eno rispose con calma che il suo lavoro "nasce da una sorta di umiltà più che da una sorta di arroganza... Mi considero un cultore... Sono molto umile riguardo alla mia comprensione della musica africana, è un'area molto più ricca e complicata di quanto avessi mai sognato". Dunque: si tratta di arroganza o di umiltà? Di appropriazione o di omaggio? Di braccconaggio imperialista o di trasgressione avanguardista?

sta? Di una politica elitaria mascherata da estetica populista del ballo, o di un'estetica populista che trionfa sull'ibridofobia? Questi sono i due termini della questione, la retorica ansiosa contro quella celebrativa, enunciate molto chiaramente da questo e da numerosi altri progetti all'inizio degli anni Ottanta, e in seguito riprodotte e riciclate durante i ventidue anni di vicissitudini della 'world music'.

Facciamo un altro balzo in avanti. Venticinque anni dopo questo progetto, Brian Eno, ormai veterano di numerose frontiere tecnologiche, ha assunto il ruolo di guru techno-futurista e di decano, un'istituzione di *Wired Magazine*. E David Byrne, produttore dell'etichetta di grande successo *Luaka Bop*, ha assunto il ruolo di esperto imprenditore, produttore e curatore di artisti e CD di 'world music'. La cosa interessante è che ora si dedicano entrambi a un'attività part-time di transfughi moralisti, tenendo conferenze agli americani sul corretto modo di intendere la cittadinanza, musicale e non. "Time Magazine" del 20 gennaio 2003 contiene un editoriale di Eno intitolato "Gli Stati Uniti devono aprirsi al mondo" che proclama come l'America sia "intrappolata in una fortezza di arroganza ed ignoranza".¹⁴ Eno si scaglia contro "un'America introversa" e dei mass media "che prosperano su storie sempre più semplici, banalizzando le notizie sino a renderle indistinguibili dall'intrattenimento". Si scaglia anche contro la sinistra, che accusa di essersi ritirata nell'introspezione. "Sembra accontentarsi di fare yoga e dedicarsi ai *gender studies*, lasciando che siano la destra fondamentaleista cristiana e le multinazionali a fare politica".

La predicazione di Eno è parallela a quella di Byrne, che nell'ottobre del 1999 scrisse un articolo per il "New York Times" intitolato *I Hate World Music*.¹⁵ Byrne si scaglia qui contro la "world music" come "termini pseudomusicale", spiegando che: "si tratta di un modo neanche troppo sottile per riaffermare l'egemonia della cultura pop occidentale, ghettizzando la maggior parte della musica mondiale. Una mossa coraggiosa e audace, Uomo Bianco!"

12 Talking Heads Net, <http://www.talking-heads.net/bushofghosts.html>, 2000.

13 Sandy Robertson, *The Life of Brian in the Bush of Ghosts* (Intervista a Brian Eno), "Sounds Magazine", 7 marzo 1981. Disponibile on-line all'indirizzo: http://www.w26.brinkster.com/brianeno/index.html?eno_interviews.html-framenome.

14 Brian Eno, *The US Needs to Open Up to The World*, "Time Magazine", 20 gennaio 2003.

15 David Byrne, *I Hate World Music*, "New York Times", 3 ottobre 1999, (fedito in *Music Hound World: The Essential Album Guide*, London, Visible Ink, 2000, pp. 1X-X).

Quello che mi affascina, in particolare alla luce della vicenda di *Qu'yan* e di molte altre che potrei raccontare – comprese storie su tutte le altre tracce di MLBG – è come queste farneticazioni siano totalmente slegate dalla scelta e dalla rappresentazione estetica che troviamo nel percorso artistico di questi due musicisti. Ciò non deve sorprenderti. Eno e Byrne si sono sempre attentamente esclusi dalle file dei 'distuttori', coloro le cui azioni possono essere considerate come dirette a svilire o banalizzare la differenza musicale, coloro le cui attività al di fuori del pop possono essere considerate, nella prospettiva ansiosa, come appropriazione o saccheggio. Eno e Byrne non si sono mai guardati indietro per esaminare come la storia dei loro progetti potesse essere in contraddizione con le loro posizioni più recenti. Così, nel ruolo del coro tragico, troviamo qui le voci di coloro che, ironia della sorte, sono incapaci di cogliere la propria piena responsabilità nella creazione delle condizioni o degli atteggiamenti che ritengono ora così fortemente negativi. Per porla in termini ansiosi: il giro di basso è "après moi, le déluge" e il ritmo base è la versione "world music" della dinamica postcoloniale che Renato Rosaldo chiamò poeticamente "nostalgia imperialista".¹⁶

"Vagabondaggi senza nesso": *My Life in the Bush of Ghosts*

e il suo doppio spettrale
Proviamo a inquadrare queste storie sull'esperienza religiosa facendo riferimento ad Amos Tutuola.

Nato nella città nigeriana di Abeokuta nel 1920, Tutuola pubblicò il suo romanzo *My Life in the Bush of Ghosts* nel 1954,¹⁷ dopo il successo di *The Palm Wine Drinkard*.¹⁸ Entrambi i libri sono scritti in un registro non letterario, nell'inglese nigeriano di ogni giorno, una scelta stilistica che ha suscitato molti commenti da parte della critica letteraria.¹⁹ Inoltre,

16 Renato Rosaldo, *Imperialist Nostalgia*, in "Representations", 26 (1989), pp. 107-122.

17 Amos Tutuola, *My Life in the Bush of Ghosts*, London, Faber and Faber, 1954; trad. it. *La mia vita nel bosco degli spiriti*, preceduto da *Il bevitore del vino di palma*, Milano, Adelphi, 1983.

18 Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*, London, Faber and Faber, 1952.

19 Alessandra Di Mato (a cura di), *Tutuola at the University: The Italian Voice of a Yoruba Ancestor*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

entrambe le opere parlano di una ricerca, e *My Life in the Bush of Ghosts* è un'odissea negli inferi, la storia di un bambino di otto anni che si perde nel "Bosco degli Spiriti", un mondo parallelo di spiriti e magia.

Nella stessa intervista per "Sounds Magazine" del 1981,²⁰ Sandy Robertson chiese a Eno il nesso tra il disco e il libro. Egli riconosce dapprima un certo parallelismo, poi fa voltafaccia.

Eno afferma: "In un certo senso, è un po' come il libro. Lo scrittore si descrive come un bambino che sta crescendo in un villaggio africano, e a un certo punto c'è un qualche tipo di emergenza e decide di nascondersi nella boscaglia. Si infila in questa stretta apertura in un cespuglio e scopre improvvisamente di essere entrato in un mondo ignoto di strani spiriti... Tutte queste entità, immagino, hanno un certo ruolo spirituale, sono allegorie di certe condizioni di vita. Abbiamo iniziato a incidere il disco prima di aver letto il libro, quindi il disco non ne è in alcun modo un'illustrazione, in effetti non ha niente a che vedere con esso, se non per il fatto di essere in un certo senso una serie di vagabondaggi senza nesso".

"Vagabondaggi senza nesso". Esploriamo per un momento questo troppo per considerare i diversi oggetti di ricerca nel libro e nell'I.P. Naturalmente ciò che Eno intende con questa espressione è l'autonomia estetica della musica dell'I.P rispetto al libro. A lui interessa usufruire del potere del titolo di Tutuola e dell'aura di successo artistico del libro, eppure desidera insistere sul fatto che sia lui che Byrne non debbono niente a Tutuola, né dal punto di vista dell'ispirazione, né da quello del contenuto. Il culmine delle dichiarazioni è l'affermazione di aver iniziato a incidere l'I.P prima ancora di leggere il libro, asserendo che l'associazione con il suo contenuto è fortuita e venuta in seguito. Anche le rimozioni, come quando Eno parla di "un qualche tipo di emergenza", costituiscono una dimenticanza interessante nel contesto in cui egli chiama MLBG la sua "visione psichedelica africana". In realtà, questa emergenza è una parte straziante del libro, nella quale il giovane personaggio di Tutuola viene abbandonato durante un'incursione di schiavisti.

Come nel precedente lavoro di quest'autore, i miti e il folklore yoruba sono molto evidenti in tutto il libro, intrecciati a frequenti segni di

20 Sandy Robertson, *The Life of Brian in the Bush of Ghosts*, cit.

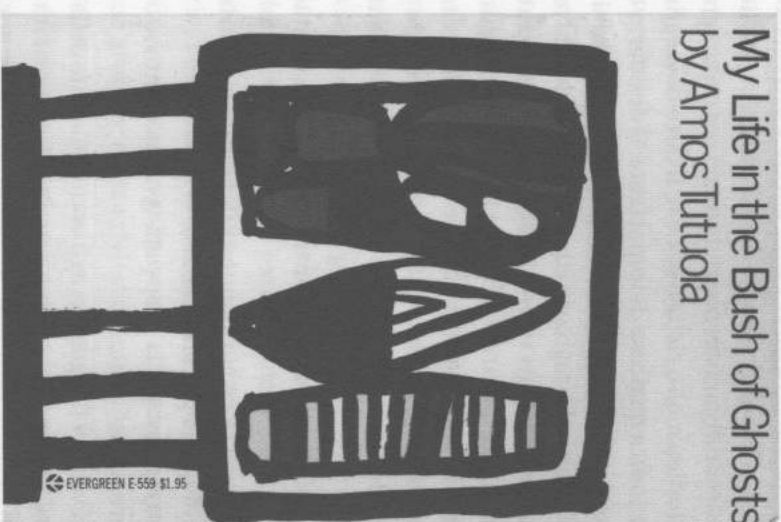
influenze europee: il Reverendo Diavolo esegue un battesimo di fuoco e acqua nell'Ottava Città degli Spiriti; Agenti dello Stato coloniale dominano la Decima Città, così come le scuole e le chiese, per non parlare della spettrale Presentatrice dalle mani a forma di televisione – la più forte analogia che Tutuola traccia fra tecnologia e potere spirituale – ed emergono spesso nei vagabondaggi pieni di stupore del suo personaggio. I diversi livelli di credenze e realtà – le storie e la religione yoruba, il cristianesimo e la scienza occidentale – sono costantemente intrecciati in una serie di prove e tribolazioni, che conducono tutte a dimostrazioni di coraggio, di fede e di meraviglia da parte del protagonista. Eno poteva forse immaginare che questa fosse la visione psichedelica di Tutuola sull'Inghilterra in Africa? E la miscela di "futurismo primitivista" e di "primitivismo futurista" che impregna l'LP poteva forse essere letta alla luce degli intrecci culturali di Tutuola? Si tratta di una sovrapposizione interessante, ma una differenza è chiara: le mescolanze di Tutuola mettono in primo piano il colonialismo, mentre quelle di Eno lo ignorano. "Vagabondaggi senza nesso", effettivamente.

Il trovo "vagabondaggi senza nesso" porta anche a chiedersi semplicemente da cosa Eno e Byrne stessero fuggendo quando saltarono, forse più come *Alice nel Paese delle meraviglie*, nel loro bosco degli spiriti. La risposta potrebbe essere che stavano fuggendo da una musica pop e rock anni Settanta sempre più tecnologica, che aveva bisogno di una rivitalizzazione spirituale per poter essere in contatto con il mondo, per poter presentare il pop in modo meno commerciale, meno banale e meno occidentale, e così più spirituale, profondo e globale.

Così, nel bosco degli spiriti di Eno e Byrne sono i brevi incontri con esorcisti e predicatori radiofonici, cantanti spiritual afroamericani, arabi e nordafricani, ad avere il ruolo di spiriti spaventosi e meravigliosi, cari-ghi di misterioso potere e passione nella voce e nel suono. Tuttavia gli spiriti di Eno e Byrne restano sotto il loro controllo, al contrario di quelli di Tutuola. Perché l'aspetto più evidente nella costituzione del materiale acustico del disco è il potere di impersonare e incorporare tecnologicamente questi altri poteri, di modificarne, tagliarne e renderne caricaturali il suono, di crearli e mostrarli come miniature sullo schermo – come *loop*, per ricorrere al termine tecnico.

FIGURA 5

Copertina del libro *My Life in the Bush of Ghosts*



Soprattutto, ciò avviene in uno spazio estetico dominato dalla musica *dance*, dal fascino della partecipazione fisica e dalla sua promessa di piacere fisico. È la ballabilità che ha permesso di vendere la musica pop e rock, ed essa era chiaramente considerata da Eno e Byrne l'aspetto determinante nell'assegnazione di un nuovo significato, la fase di mercificazione in cui la provocazione esotica non si allontana mai da ciò che è familiare. Torna dunque a presentarsi la domanda ansiosa sulla religione virtuale: *MLBG* – all'epoca o adesso – può forse essere considerato come un simulacro di maggiore contatto spirituale che maschera la riproduzione acritica di una maggiore distanza spirituale?

Come materiale per i *loop* che ascoltiamo in questa composizione, Eno e Byrne avrebbero potuto utilizzare qualsiasi cosa e il mondo non avrebbe notato la differenza. Il canto corale è diffusissimo, è molto facile reperirne delle registrazioni, ed è abbastanza semplice creare dei *loop* di cinque secondi caratterizzati da una ricca ornamentazione e da un ambito melodico molto ristretto. Così, il fatto di scegliere la recitazione coranica indica qualcosa di importante: il desiderio di avvicinarsi ad altri attraverso le loro pratiche religiose, di ingraziarsi il loro potere spirituale, di staccarlo, tagliarlo e incollarlo grazie alla tecnologia, di penetrare i suoi misteri attraverso il registratore utilizzato come uno strumento musicale. Questo è ciò a cui Eno si riferiva, in modo celebrativo, come il desiderio di 'innestare' cultura, di creare un nuovo ibrido di 'futurismo primitivo'. Ma se lo guardiamo da un punto di vista ansioso, il distacco schizofonico crea una nuova struttura sociale tripartita.

>1 il capitale spirituale viene ricontestualizzato in un nuovo oggetto sonoro.

>2 i poteri spirituali ricevono un nuovo significato e diventano arte ibrida, abilità tecnologica e piacere del ballo.

>3 le questioni riguardanti la proprietà vengono rimosse o mascherate da estetiche autonome.

Il sistema di valori è il seguente: agli occhi della élite della musica pop, le registrazioni etnografiche sono esempi di autenticità grezza. Ma hanno bisogno di civilizzazione – 'sviluppo', per ricorrere alla comune metafora degli aiuti internazionali – per diventare adatte a essere ballate o a essere vendute sul mercato della musica pop. Ciò viene realizzato con variazioni schizofoniche su quattro importanti tecniche comunemente impiegate nei rapporti dell'avanguardia modernista occidentale con l'esotico: decontestualizzazione, incorporazione, sovrapposizione e organizzazione.²¹ Nel brano *Qu'ran* queste tecniche si combinano con il principio ideologico che regna nell'avanguardismo modernista occidentale: tutto ciò che è possibile, è ammissibile.

²¹ Steven Feld, *Pygmy P.O.P.: A Genealogy of Schizophonic Mimesis*, in "Yearbook for Traditional Music", 28, (1996), pp. 1-35.

Il nocciolo della questione modernista riguarda in questo caso il modo in cui l'aura, i poteri spirituali degli altri che possono essere asportati, vengono utilizzati per sostituire o rinnovare il sentimento occidentale di perdita interiore. L'aspetto spirituale diventa un indice di autenticità originaria, un modo per investire di autentica diversità oggetti sonori dichiaratamente ibridi, e, nella loro forma acustica, familiari al pop occidentale. Nei termini commerciali della 'world music', la religione viene ricontestualizzata per diventare un primitivismo a valore aggiunto, un'aura a valore aggiunto, una differenza a valore aggiunto, una nostalgia a valore aggiunto. I suoni religiosi sono il mezzo per incorporare, sovrapporre e organizzare l'alterità spirituale. Ciò avviene perché il loro ruolo chiave nell'attribuzione di un nuovo significato è di creare un senso speciale di contatto con qualcosa immaginato come più primitivo, integrato, coerente, puro, innocente e appassionato; e, naturalmente, in modo del tutto contraddittorio, la spiritualità serve a far sembrare il prodotto meno commerciale.

Per concludere, la 'world music' racconta una storia di industrializzazione del desiderio di piacevole partecipazione alla diversità spirituale. La religione ha sempre avuto un ruolo chiave nel rinvigorire il mercato e nel favorire l'espansione di nicchia della 'world music'. MLB è uno dei primi e più eloquenti esempi in questo ambito, che annuncia come la religione possa avere un effetto rivitalizzante sulla musica pop, creando un doppio fantasma commerciale in cui gli interessi artistici, quelli di mercato e quelli del consumatore si uniscono in un particolare sistema di valori, in un modello storico esemplare della vita sociale, e dell'impero, degli oggetti schizofonici.

Poscritto

La storia continua. Nonesuch ha pubblicato nel marzo 2006 una riedizione di *My Life in the Bush of Ghosts* in occasione del venticinquesimo anniversario della sua prima uscita. Questa nuova edizione contiene un nuovo libretto con un ampio scritto di David Toop, autore di *Ocean of Sound*, uno studio autorevole sulla *ambient music*.²² Ma il libretto di

²² David Toop, *Ocean of Sound*, London, Serpent's Tail, 1995; trad. it. *Oceano di suono*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999.

Toop, in linea con gli scritti precedenti, cancella la questione del brano *Qu'ran* dalla storia del progetto, aggiungendo, anzi, ulteriore confusione indicando in maniera errata chi fu l'autore delle registrazioni originali sul campo. Sembra, ancora una volta, che la controversa questione dell'appropriazione musicale sia stata dimenticata in un nuovo profluvio di pubblico riconoscimento e apprezzamento per il lavoro 'pionieristico' di Eno e Byrne nella 'world music'.

Ma il silenzio si è finalmente rotto, in un'intervista che David Byrne ha rilasciato a Chris Dahlen del "Pitchfork Magazine" pubblicata il 17 luglio 2006 sul sito:

http://www.pitchforkmedia.com/article/feature/37176/Interview_Interview_David_Byrne

Alla domanda sulla decisione di togliere *Qu'ran*, Byrne fa riferimento ad una polemica con una organizzazione islamica che li accusava di blasfemia intervenuta nel 1982 poco dopo la pubblicazione dell' LP, e che ha portato alla eliminazione del brano. Byrne ricorda una conversazione avuta con Eno: "Saremo accusati di ogni sorta di cose e dunque è bene che ci copriamo le spalle il meglio possibile". Possiamo considerare questa come una assunzione di responsabilità artistica. Byrne contribuisce all'inganno solo portando i lettori ad immaginare che il brano fu rimosso dall'LP nel 1982, mentre in effetti è rimasto nell'LP per tutti gli anni Ottanta, è apparso nella prima riedizione in CD del 1990 e non fu tolto se non molto dopo.