

6

Suoni

di *Serena Facci*

6.1

Raccogliere suoni

Il campo di indagine etnoantropologico dedicato ai suoni ha generato una disciplina autonoma, con un proprio statuto scientifico e accademico in molti paesi del mondo. Il termine più frequente per definirla è “etnomusicologia” (Kunst, 1955), ma altre definizioni lo hanno preceduto, seguito e/o affiancato: musicologia comparata (Adler, 1885), etnografia musicale (Tiersot, 1905), antropologia della musica (Merriam, 1964), musicologia più una definizione areale, ad esempio “musicologia dell’Africa” (Nketia, 1998; Agawu, 2003), antropologia del suono (Feld, 1990).

Queste etichette sono il sintomo di un’evoluzione di metodi e obiettivi che ha coinvolto intimamente anche i modi con cui sono state svolte le ricerche sul campo. Rivelano come sia stata variamente presente nella collocazione scientifica della disciplina un’oscillazione tra l’ambito più strettamente “musicologico”, nel quale l’oggetto di studio prioritario sono i prodotti sonori delle culture (brani, repertori e generi musicali), e quello definito “antropologico”, per il quale sono maggiormente significativi gli atteggiamenti degli uomini in quanto produttori e fruitori di tali suoni. Un’altra sfumatura riguarda l’oggetto da studiare: la musica oppure i *soundscape*, ovvero i più vasti scenari sonori, comprendenti anche la musica, nei quali siamo immersi (antropologia del suono).

Dal punto di vista fisico il suono è il risultato delle vibrazioni dei corpi in movimento, vibrazioni che si propagano con moto ondulatorio attraverso l’aria o altro mezzo (acqua, corpi solidi). Le onde generate dal movimento vibratorio hanno un loro tempo d’avvio, di tenuta e di decadimento, una loro frequenza, ampiezza e forma. Queste caratteristiche originano quelli che in genere chiamiamo “parametri” del suono: durata, altezza, intensità e timbro, modalità dell’attacco e

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

del decadimento. Sono tutti misurabili e osservabili. La misurabilità dei suoni è uno dei punti forti di tutte le tendenze dell'etnomusicologia maggiormente basate su paradigmi di scientificità, talora criticate per una eccessiva presunzione di oggettività. In realtà, qualunque sia l'approccio metodologico o ideologico che si vuole avere con lo studio delle esperienze sonore, l'opportunità di procedere a misurazioni, da usare con la dovuta cautela, rappresenta un utile strumento per la comprensione, la comparazione e la traduzione in senso interculturale.

Pur se il corpo umano nella sua interezza è percettivamente reattivo rispetto alla trasmissione delle vibrazioni sonore, disponiamo di un organo di senso appositamente dedicato alla loro ricezione: l'orecchio. Dunque, durante i processi evolutivi che hanno interessato molte specie viventi, la percezione dei suoni al pari di quella delle immagini, degli odori, dei sapori e delle qualità delle superfici con cui entriamo in contatto (cfr. CAPP. 1 e 5) è stata individuata come essenziale. Essa infatti serve a definire la nostra relazione con il resto della realtà, praticamente durante la totalità della nostra vita. L'apparato uditivo, al pari ad esempio di quello visivo, dispone di ricettori e trasmettitori (quali il timpano, gli ossicini e il nervo acustico posti nell'orecchio medio e interno), in grado di attivare zone specifiche del cervello atte a discriminare i suoni, analizzarli e metterli in relazione tra loro e con precedenti esperienze, indirizzarli verso i centri del linguaggio o quelli della musica (che come vedremo sono tendenzialmente distinti), connetterli con altri centri quali quelli della memoria, delle emozioni, dell'attivazione di reazioni motorie. Inoltre il cervello è anche in grado di concepire i suoni e mettere in atto le procedure utili a riprodurli.

Il funzionamento di questi processi è oggetto di studio da parte delle scienze neurologiche e psicologiche, applicate prevalentemente alla psicoacustica e alla musicoterapia. Non di rado gli etnomusicologi si sono avvicinati a questi ambiti scientifici per trovare possibili risposte alle loro domande. Proprio in un ambiente di studi psicoacustici si sviluppò in Germania la più importante scuola di musicologia comparata¹.

1. A partire dagli anni ottanta sono state particolarmente seguite le applicazioni in ambito musicale della cosiddetta "psicologia cognitiva" fondata sull'idea che le capacità cerebrali siano fortemente condizionate dall'esperienza (Sloboda, 1985). Più recentemente le ricerche sul funzionamento del cervello favorite dalle nuove tecniche di produzione di immagini cerebrali (attraverso le risonanze e le tomografie) si stanno occupando con più determinazione di definire quali siano le aree e i nessi neurologici attivati durante le esperienze sonore (Peretz, 2002; Levitin, 2007).

6. SUONI

Ognuno di noi è però perfettamente in grado di comprendere, se non *come*, almeno *che* ogni esperienza sonora è oltremodo complessa e coinvolge sia le nostre capacità di ascolto e discriminazione dei suoni, sia quelle atte ad attribuirle motivi e significati.

Dal punto di vista antropologico una prima distinzione va fatta tra suoni prodotti volontariamente dagli uomini, “umanamente organizzati” (Blacking, 1973), e suoni prodotti dal mondo esterno (altri animali, natura ecc.), che rientrano comunque nell’universo percettivo e simbolico umano. I suoni prodotti volontariamente dagli esseri umani sono di varie tipologie. Le più comuni sono: i suoni del linguaggio parlato o altrimenti espresso, le locuzioni emozionali, i segnali sonori, i suoni musicali.

L’etnomusicologia si occupa tendenzialmente di questi ultimi, anche se il problema che i ricercatori si trovano ad affrontare sul campo è sovente proprio la discriminazione tra i vari tipi di espressione sonora, che presentano spesso ampie zone di confine in comune, oppure stabili reciproche influenze od occasionali intrecci e convergenze. La musica inoltre è un’attività antichissima e universalmente diffusa ma eterogenea nelle forme e nelle motivazioni. Per fare un esempio, oggi in Italia definiamo parimenti musicali un concerto in auditorium, un canto eseguito nella foresta equatoriale durante la raccolta del miele, le sonorità elettroniche ritmate che accompagnano gli esercizi in una palestra e così via.

Una definizione molto nota della musica in quanto oggetto di indagine scientifica è di Jean-Jacques Rousseau nel *Dictionnaire de la Musique*: «Arte di combinare i suoni in modo piacevole all’orecchio. Questa Arte diviene una scienza e anche molto profonda, quando si vogliono trovare i principi di queste combinazioni e le ragioni delle emozioni che essa ci provoca» (Rousseau, 1775, p. 485)². La definizione, figlia dei suoi tempi, è stata criticata soprattutto a causa dell’associazione meccanica tra i suoni musicali e il concetto di “piacevolezza”, rispondente a concezioni estetiche che nel corso dell’Ottocento e del Novecento sono profondamente mutate in seno alla musica d’arte europea (Garda, 2007). Inoltre, la relazione con le musiche extra-europee, divenuta sempre più assidua durante il xx secolo, ha via via posto il problema di relativizzare, quanto meno, il concetto di piacevolezza (ogni gruppo ha i propri codici estetici e trova bello ed effi-

2. «Art de combiner les Sons d’une manière agréable à l’oreille. Cet Art devient une science et même tres profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu’elles nous cause».

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

cace ciò che per altri può non esserlo affatto) e di comprendere come la discriminazione tra i concetti di suono (gradevole o controllato) e rumore (sgradevole o fuori controllo) sia presente in molte culture per connotare fenomeni estremamente diversi dal punto di vista fisico-acustico, e come essa sia infine decisamente mutevole nel tempo (Giannattasio, 2003).

L'idea della "piacevolezza", a questo punto relativizzata e ridimensionata, può però essere ancora utile a identificare nell'attività degli uomini organizzatori dei suoni quell'investimento di creatività e competenza atto a perseguire una specifica e voluta qualità, modificando i materiali fino a trasformare il rumore in suono musicalmente efficace. Gli strumenti musicali sono l'esempio più evidente di questo processo.

Durante una ricerca tra i Banande del Congo ho potuto osservare come i fabbri intonino con estrema cura, attraverso limature graduali, le campanelle di ferro che vengono legate alle caviglie dei ballerini. Per quella cultura è importante che il movimento dei piedi durante la danza sia accompagnato da quella specifica sonorità, di cui solo i fabbri conoscono il segreto, adatta a far suonare "piacevolmente" le campanelle tra loro. Non si usa la stessa cura nel trattare il metallo durante la fabbricazione di altri oggetti, ad esempio zappe o coltelli ³.

Per i Banande le cavigliere di campanelle utilizzate esclusivamente durante le danze amplificano la prestanza della gestualità dei danzatori e si sommano alle parti dei tamburi arricchendo la già complessa tessitura sonora. Hanno un valore che possiamo definire "musicale".

Gli strumenti musicali offrono un vastissimo campo di ricerca. L'intreccio tra la sapienza tecnologica e le qualità del suono è messo in luce dagli studi organologici, che si occupano specificatamente della fattura e delle tecniche di costruzione. Per molti secoli gli strumenti sono stati l'unica testimonianza facilmente trasportabile e collezionabile delle musiche del mondo e lo sfoggio di fantasia con la quale gli uomini si sono dedicati a costruire apparecchi utili alla produzione sonora ha sollecitato da sempre la curiosità di viaggiatori e collezionisti. I documenti e gli studi sei-settecenteschi di musicologi-organologi come Attanasius Kirker o Filippo Bonanni offrono, ad esempio, preziose informazioni sulle musiche popolari ed extraeuropee del passato ⁴.

3. Queste considerazioni sono il risultato di un'osservazione diretta, durante una ricerca sul campo condotta con Cecilia Pennacini nel 1988.

4. Tra i manuali di etnomusicologia uno che dedica un buon approfondimento

6. SUONI

Raccogliere informazioni sugli strumenti musicali fa parte del mestiere di qualunque etnomusicologo, che non può prescindere dalla conoscenza delle modalità con cui i suoni sono prodotti grazie alla combinazione tra la gestualità del suonatore e le potenzialità dello strumento. La raccolta degli strumenti in quanto oggetti, invece, ha bisogno di particolari metodologie, quali sistemi di schedatura e classificazione, soprattutto quando essa è finalizzata alla musealizzazione. Il sistema di classificazione più utilizzato, a seguito anche di diversi adattamenti, è quello messo a punto da Curt Sachs ed Eric von Hornbostel agli inizi del Novecento, basato in prima istanza sulla qualità della vibrazione. Gli oggetti sonori sono distinti in idiofoni, membranofoni, cordofoni, aerofoni (negli anni quaranta fu aggiunta la classe degli elettrofoni). Per quanto riguarda i problemi della raccolta e della conservazione della cultura materiale, che accomuna gli strumenti musicali ad altri dati rilevabili sul campo, rimandiamo al CAP. 3.

6.2

Suoni-segnali

Le ricerche etnomusicologiche e demoantropologiche hanno testimoniato come la dimensione del godimento estetico della musica, oltre a essere applicabile a forme musicali completamente differenti tra loro, sia solo uno tra i tanti esiti delle pratiche musicali, capaci di mettere in campo un ampio ventaglio di dinamiche relazionali e connotazioni simboliche (Merriam, 1964).

Nella stessa area culturale dei Banande, l'Africa centro-orientale, le campane di ferro sono utilizzate anche durante i riti di possessione. I medium impugnano direttamente le campane e le scuotono ritmicamente per autoindursi la trance, affinché gli spiriti entrino nel loro corpo impossessandosi delle loro facoltà, per comunicare con i viventi (Pennacini, 1998). Come dobbiamo intendere, in questo caso, i suoni delle campane? Come segnali di richiamo per lo spirito, come sostengono alcuni medium? Come suoni le cui qualità, ad esempio quelle timbriche, hanno un'influenza sul sistema nervoso centrale tanto da indurre la trance, come si domandano gli etnopsichiatri? Come musica, secondo i criteri di Rousseau, visto che i medium sostengono che quella sonorità piace agli spiriti? Come parti del costruito musi-

all'organologia è quello curato da Helen Myers (1992). Per la catalogazione e schedatura degli strumenti folklorici in Italia si veda Leydi, Guizzi (1985).

cale, in quanto accompagnamento dei canti? Crediamo che tutte queste ipotesi siano plausibili e inglobate nell'unitarietà di questa pratica sonora che, pur nella sua elementarità musicale in quanto le campane si limitano a eseguire una pulsazione regolare, è in grado di attivare una rete di significati di grande rilevanza.

Nei paesi europei le campane hanno un larghissimo uso, sia nella forma cosiddetta "alta" (in torri e campanili) sia in quella "bassa" (campane e campanacci utilizzati nel lavoro) (Guizzi, 2005). Nel suo ampio progetto di ricerca intitolato *The Time of Bells*⁵, Steven Feld ha messo in luce l'intreccio di significati attivato dalle campane in diversi paesi europei, dove esse sono usate per definire lo spazio, scandire il tempo e comunicare eventi, sollecitando inoltre diverse reazioni affettive. Per definizione in Europa i suoni prodotti dalle campane non sono "musicali", rispondono piuttosto alla categoria dei segnali sonori. Ma l'ipotesi di ricerca di Feld si basa proprio sulla non isolabilità dei suoni musicali, né sul piano fisico, in quanto le musiche sono comunque immerse in ambienti sonori più ampi, né su quello concettuale, in quanto la discriminazione tra musica e non musica non è un paradigma scientifico così pregnante per comprendere il ruolo del suono nella vita degli uomini. L'etnomusicologo americano deve questa sua posizione radicale all'esperienza di ricerca tra i Kaluli del Bosavi (Papua Nuova Guinea) condotta a partire dagli anni settanta. Nel suo libro *Sound and Sentiment* (Feld, 1990) le pratiche canore e coreutiche dei Kaluli sono, anche narrativamente, inquadrare nel sistema naturale e mitico in cui essi vivono, in quanto il canto degli uccelli e il comportamento dei corsi d'acqua sono costanti metafore delle realizzazioni musicali.

6.3

Suoni parlati, suoni cantati, suoni danzati

In molte lingue, anche nelle molte in cui non esiste un termine onnicomprensivo per tradurre il nostro "musica", ci sono verbi specifici per indicare gli atti del cantare e del danzare, che vengono così consapevolmente distinti dal parlare o, nel caso delle danze, dal muoversi per altre finalità. L'individuazione di questi termini è di primaria importanza per il ricercatore. Se possibile, laddove esistano dizionari o studi precedenti, è bene conoscerli anche prima di iniziare la ricerca, come un prerequisito.

5. Il progetto ha prodotto una serie di CD, *The Time of Bells 1-5*, VoxLox.

6. SUONI

A proposito dell'uso della voce, Francesco Giannattasio riferisce che nel somalo c'è una differenza tra *gabyid*, "cantare poesia", e *beesid*, "cantare canzoni" (Giannattasio, 2003, p. 987). Lo studioso, a partire proprio dalle sue ricerche in Somalia, ha approfondito particolarmente la riflessione sulla differenza tra il parlare e il cantare, cosciente che in molti ambiti, quali quelli appunto della poesia, della preghiera e del discorso pubblico (potremmo aggiungere: del gioco o del saluto), essi sconfinano uno nell'altro. Queste forme intermedie tra il cantato e il parlato sono interessanti ambiti di ricerca. Giannattasio, ad esempio, applica i metodi dell'analisi musicologica ai discorsi di uomini politici come Benito Mussolini e Silvio Berlusconi, dimostrando come gli elementi prosodici del linguaggio, ovvero le sue componenti sonore, nella retorica del comizio pubblico vengano modellati in modo utile al convincimento emotivo degli ascoltatori, indipendentemente dal contenuto verbale del messaggio (Giannattasio, 2005). Il fatto che la lingua e il canto utilizzino lo stesso materiale sonoro (la voce con i suoi fonemi, timbri, accenti, profili intonativi particolarmente importanti nelle lingue tonali) rende necessariamente incrociabili queste forme di espressione anche nei casi di repertori dichiaratamente musicali: se il linguaggio parlato mantiene una dimensione sonora di tipo emotivo che rimanda alle caratteristiche musicali del suono, la parola cantata a sua volta non smette di essere parola ⁶. Nel raccogliere i canti non si può prescindere da un'accurata notazione dei testi verbali che renda possibile un'analisi incrociata musicale e linguistica, condotta possibilmente in modo interdisciplinare con uno specialista linguista o glottologo ⁷.

6. Alcune teorie paleoantropologiche, basate anche sulle recenti acquisizioni della genetica e dell'analisi del DNA, sostengono che la distinzione tra le facoltà musicali e quelle linguistiche nell'uomo sia stata il risultato del processo evolutivo. Nei primitivi stadi della comunicazione gli ominidi utilizzavano un codice unitario per l'espressione di messaggi, segnali ed emozioni. Quando alcune aree del cervello si sono specializzate nella codificazione del linguaggio parlato, altri ambiti, quali quello dell'espressione emozionale, sono rimasti isolati e hanno utilizzato le antiche facoltà per l'elaborazione delle esperienze musicali, per questo universalmente conosciute dagli uomini di ogni tempo e cultura. L'attuale difficoltà nella scissione netta tra le funzioni della voce parlata e quelle della voce cantata deriverebbe dunque da questa origine comune (Mithen, 2006).

7. Questa non è che una delle occasioni nelle quali il lavoro dell'etnomusicologo dovrebbe essere inserito in una rete di collaborazioni interdisciplinari. La sostanziale inscindibilità dei suoni musicali dalle reti di significati in cui sono immersi e la loro importanza nella tessitura di tali reti richiede un atto di umiltà e furbizia da parte dei ricercatori. Lo capirono bene Ernesto De Martino e Diego Carpitella nelle loro cam-

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

Nella danza l'organizzazione ritmica è il ponte di collegamento tra la musica e i movimenti. Questi in genere sono resi musicali proprio per la presenza dei suoni, anche se forme intermedie tra danza e teatro, quali il mimo, sono talvolta regolate da principi ritmici non sempre espressi attraverso i suoni. D'altra parte molte attività motorie accompagnate da brani musicali si collocano in una posizione intermedia tra la danza e lo sport. Il suono danzato, come vedremo più avanti, richiede specifiche tecniche di indagine volte a definire la relazione tra gli impulsi sonori e i movimenti. La relazione tra la danza e la musica è in genere lo specchio di concezioni ritmiche profonde fissate a livello culturale e individuale. Già all'inizio del xx secolo, Curt Sachs aveva affermato che spesso le configurazioni ritmiche dei ballerini non corrispondono meccanicamente a quelle prodotte dai musicisti (Sachs, 1933). Un esperimento condotto di recente da Sylvia Nannyonga in Uganda ha suggerito come, applicando sonagli a differenti parti del corpo dei ballerini durante una danza, vengano prodotte sequenze sonore aggiuntive rispetto a quelle dei tamburi, rispondenti comunque ai principi tipici della poliritmia centroafricana⁸. Un altro elemento della danza da tenere presente nella ricerca è il possibile valore simbolico di gesti e movimenti. In questo caso la ricerca è finalizzata a ricostruire i codici comunicativi ed espressivi che fanno del ballo una forma di rappresentazione confinante con il teatro.

6.4

Nuovi campi di ricerca

La mobilità accelerata di uomini e suoni negli ultimi decenni ha notevolmente modificato il campo di indagine sulle musiche. I repertori delle cosiddette "diaspore", coltivati nelle comunità di immigrati (Reyes, 1999), e i progetti interculturali che vedono impegnati musicisti di varia provenienza geografica in dischi e concerti sono diventati altrettanti terreni di ricerca.

La circolazione delle musiche crea comunità estremamente allar-

pagne di ricerca sul campo in Basilicata e Salento durante gli anni cinquanta, a proposito del lamento funebre e del tarantismo. Le osservazioni di Carpitella, lungi dall'essere costrutti isolabili dal contesto delle interpretazioni di De Martino, ne costituiscono l'impianto, riproducendo la stessa relazione di inscindibilità che c'era tra i suoni e la complessità dei fenomeni osservati. Questo risultato fu ottenuto attraverso la condivisione dell'esperienza di ricerca sul campo, esperienza, come si sa, umana e scientifica contemporaneamente.

8. Comunicazione presentata al III International Symposium on the Music of Africa, Princeton University, aprile 2009.

6. SUONI

gate di fruitori non più collegabili a determinati territori. Questo è soprattutto vero per i generi musicali di particolare successo internazionale (dal rock alle musiche latine, all'hip hop). Fino a un paio di decenni fa, sia questi repertori, organizzati secondo logiche di mercato, sia le attuali pratiche della musica d'arte europea esulavano dalle competenze dell'etnomusicologia, vincolata ai criteri della tradizione orale e del legame stretto tra le musiche oggetto di studio e i loro territori di produzione-fruizione. Ma recentemente la divisione scientifica fra i tre macrogeneri (musica colta, musiche etniche, popular music) è stata messa in discussione per molte ragioni: la maggiore diffusione mondiale di tutte le musiche e la nascita di repertori di "frontiera"; la sempre più frequente scissione tra i luoghi di produzione e quelli di fruizione, fenomeno definito "schizofonia" (Schafer, 1969); il diffondersi anche in etnomusicologia delle tendenze dell'antropologia del "noi" e "a casa", con il conseguente interesse verso repertori musicali urbani.

In particolare, il confine tra gli studi sulla popular music e l'etnomusicologia è sempre più sfumato. Nell'invasivo ambito urbano nella nostra epoca le band di pop, rock, metal, reggae ecc. sono unità creative e produttive di musica, con specifici gruppi di riferimento, e mettono in moto dinamiche di produzione musicale e di relazione sociale analizzabili con gli strumenti dell'etnomusicologia (Berger, 1999). L'applicazione dei metodi etnografici ha anche raggiunto le attuali performance di musica d'arte europea. Ricordiamo che a partire dagli anni novanta, nella corrente della *new musicology* inaugurata in particolare da Susan McClary (1991) si sono diffusi significativamente sia gli apparati concettuali della coeva antropologia culturale, quali gli studi di genere e le questioni del soggettivismo, sia i metodi della ricerca etnografica. Si veda ad esempio, in quegli anni, l'indagine di Georgina Born presso l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) di Parigi (Born, 1995). Contemporaneamente il campo delle indagini musicali storiografiche si è allargato anche alle musiche di interesse etnomusicologico, per la ricostruzione delle esperienze del passato anche nelle realtà un tempo inchiodate al presente etnografico (Bohlman, 2008).

A causa dell'attuale sconfinamento tra loro sia dei generi musicali sia delle tendenze musicologiche, Jeff Titon propone di usare, per comprendere gli scenari musicali attuali, il concetto di "orizzonte" (mutuato dalle tendenze ermeneutiche) piuttosto che quello di "confine" (Titon, 2008). Infine, per comprendere cosa ci sia dentro e dietro i brani musicali che ascoltiamo e usiamo quotidianamente negli

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

iPod, in automobile, nei negozi o nelle nostre suonerie telefoniche, si sente l'esigenza di usare contemporaneamente e con una certa elasticità i metodi musicologici e quelli antropologici (De Nora, 2000; Bull, Back, 2003; Facci, 2005).

L'ambiente più recente e problematico della ricerca etnomusicologica è Internet, divenuta sia strumento sia oggetto di studio. I soggiorni in paesi lontani da casa per condurre le ricerche sul campo sono recentemente diventati più brevi e frequenti (Barz, Cooley, 2008) e gli etnomusicologi ormai utilizzano comunemente Internet per tenersi in contatto con i loro informatori, per avere feedback o aggiornamenti utili ai loro studi. Ma la rete è divenuta anche un possibile "campo" per la ricerca su nuovi tipi di esperienza musicale, quali sono le comunità virtuali di fruitori di determinati generi, i sistemi attraverso i quali i musicisti si presentano e promuovono nei loro siti o nei social network, l'ampia circolazione dei videoclip musicali e di file sonori (Cooley, Meize, Syed, 2008). Le metodologie necessarie per affrontare questi nuovi terreni sono ancora un po' embrionali, a mio avviso. Se la ricerca sul campo, come da più parti è stato messo in rilievo, è prima di tutto un'esperienza di relazione interpersonale, gli antropologi che vedono nella Rete il loro terreno di indagine devono probabilmente porsi le domande, ormai fondamentali per comprendere la nostra società, a proposito della qualità e del significato dei rapporti virtuali attraverso Internet.

6.5

I suoni profondi e quelli utili.

La delicata questione dell'autenticità e del valore

Negli anni settanta, in un seminario di analisi su scale e modi dei canti siciliani al quale partecipavo durante gli studi presso la cattedra di Etnomusicologia all'Università "Sapienza" di Roma, i miei colleghi e io ci imbattemmo in un canto, molto diverso dagli altri, per il quale non riuscivamo a trovare una chiave di interpretazione. Diego Carpitella pose fine alle nostre contorte discussioni osservando, incredulo di fronte alla nostra ingenuità: "Ma questa è una patacca". Si trattava, in effetti, di una canzone d'autore, di incerta provenienza, che il cantore registrato doveva aver appreso attraverso la radio. Qualcosa di estraneo alla cultura musicale della sua zona, ancora non assorbito e rielaborato secondo i canoni locali, che risultava dunque posticcio.

Ai rapporti tra musica popolare e musica di consumo Carpitella dedicò nel 1955 una conferenza che, ripubblicata nel 1991, mantiene

6. SUONI

ancora una sua validità. Lo studioso osservava quel che stava succedendo con il passaggio dalle musiche della tradizione, immerse in processi di continua rielaborazione e funzionali alla vita e alle concezioni delle comunità che ne fruivano, alle canzoni folkloristiche regionali, congelate in forme chiuse, edulcorate nei contenuti e nel sound, prive di mordente e di reale rappresentatività (Carpitella, 1991). La sua attività di ricercatore, nel periodo dell'etnomusicologia dell'urgenza, fu interamente volta a far emergere gli strati più arcaici delle musiche rurali italiane, e in questo senso le "patacche", intese come recenti inclusioni esterne nelle musiche di tradizione orale, e i "falsi", intesi appunto come prodotti folkloristici, non rientrarono nei suoi interessi. Più mediata da considerazioni di tipo storiografico, ma non del tutto dissimile, fu la posizione di Roberto Leydi (2008).

La questione dell'"autenticità" dei suoni da raccogliere ha subito molti aggiustamenti nel corso degli ultimi cinquant'anni. La maggiore sensibilità verso i processi di cambiamento ha favorito una concezione della tradizione come un flusso in grado di modificarsi, piuttosto che come un complesso di norme autoconservative. Le "patacche" e i "falsi", se intesi come testimonianza di processi in atto, diventano dunque anch'essi oggetto di studio.

Ma intorno al concetto del suono "autentico" si coagulano differenti chiavi di interpretazione sul ruolo della musica oggi. Per molte comunità locali i suoni dell'"autentica tradizione" diventano bandiere per istanze politico-identitarie, non necessariamente condivise dagli studiosi esterni che vi si trovano comunque coinvolti pur non avendolo previsto⁹. Dai *popular music studies* viene invece la riflessione sulle musiche "vere", rappresentative a livello sia collettivo sia individuale di un sentire autentico e profondo, e "false", ovvero prive di rappresentatività e costruite a soli fini commerciali (Frith, 1978; Barker, Taylor, 2007). La questione è molto delicata e addirittura scivolosa, il pericolo di ricadere in criteri estetici pregiudiziali ed etno- (o addirittura ego-) centrici è in agguato. Una seria ricerca sulle estetiche musicali, che parta da concetti interni alle diverse culture per definire il rapporto profondo con i suoni, è la strada per affrontare questi problemi. I con-

9. Nel 2007 Bernard Lortat-Jacob si è trovato al centro di una delicata disputa di rivendicazione territoriale, realizzando un film che vedeva protagonista un cantore appartenente a una comunità albanese, espulsa dalla Grecia dopo la Seconda guerra mondiale. Il film, *Song for a Lost Country* di Bernard Lortat-Jacob e Hélène Delaporte (Francia, 2006), era incentrato in realtà sull'espressione della nostalgia attraverso il canto.

cetti di *duende* nel flamenco, di *tarab* nella musica araba, di *soul* nelle musiche afroamericane sono solo alcuni esempi della connessione emozionale e ideale tra suoni e culture. Queste definizioni, molto diffuse, sono il nucleo delle ricerche volte a definire, con criteri comunque dall'interno e senza pretese di universalità, il "valore" dei suoni.

Parimenti importante, però, è non perdere di vista le applicazioni funzionali della musica, un'arte in grado di sollecitare un ampio ventaglio di reazioni anche contrastanti (rilassamento-eccitazione, allegria-tristezza, coordinamento relazionale-isolamento). Se una musica "funziona" in una determinata circostanza, questo le attribuisce un particolare valore, da leggere non attraverso opinabili chiavi di giudizio estetico, ma nella relazione tra le caratteristiche formali e la funzionalità (Giannattasio, 1992, p. 207; Facci, 2009). Finché gli etnomusicologi hanno lavorato in società in cui i repertori finalizzati a circostanze cerimoniali o lavorative erano prodotti localmente e sedimentati nelle pratiche tradizionali, la ricerca ha puntato a definirne le regole, prendendo atto della loro pertinenza rispetto al contesto d'uso. La maggiore circolazione delle musiche riprodotte ha però introdotto significative innovazioni nella scelta e nella diffusione dei repertori funzionali. Come si deve studiare musicologicamente e/o antropologicamente l'ultimo prodotto del mercato discografico di massa, o un suo ricalco, quando viene "sparato a palla" durante un carnevale o un rito di possessione? Anche questo dibattito è aperto tra gli studiosi. Giovanni Giuriati si è trovato ad affrontare questo problema a proposito delle musiche utilizzate durante la festa dei Gigli a Nola (NA), un rito molto vitale che, proprio per la qualità (o la non qualità) delle sue musiche, si è vista negare il riconoscimento UNESCO come patrimonio dell'umanità. Le conclusioni del suo lavoro riconducono comunque a un orizzonte sedimentato di pratiche di ricerca: le motivazioni dei protagonisti della performance, desunte attraverso interviste o dall'osservazione diretta, vengono incrociate con elementi di analisi delle musiche per ricostruire un quadro articolato che comprende e connette sia i significati sia le forme (Giuriati, 2007).

6.6

Più di un secolo di registrazioni: motivazioni e metodi della documentazione

La spinta per questo studio è venuta dalla presenza di un gruppo teatrale siamese a Berlino nel settembre 1900. Il direttore, Borra Mahin, un nativo altamente europeizzato, mi ha concesso di studiare gli strumenti dell'orche-

6. SUONI

stra e di fare registrazioni fonografiche, e inoltre ha inviato uno dei musicisti più esperti a casa mia. In più, ero anche frequentemente presente agli spettacoli, nei quali erano ripetuti sempre gli stessi pezzi, e così ho potuto in qualche modo adattarmi alle particolarità della musica siamese, così come prendere nota durante lo svolgimento (Stumpf, 1901, p. 69) ¹⁰.

Sono parole di Carl Stumpf, filosofo e psicologo, fondatore dell'Istituto di psicologia dell'Università di Berlino. Una personalità cruciale nella realtà culturale tedesca al momento della nascita sia delle teorie della Gestalt sia della fenomenologia. Come molti intellettuali suoi contemporanei era anche musicista e partecipò con diverse pubblicazioni ai dibattiti dell'epoca sulle origini della musica, sulla psicologia del suono, sulla relazione tra la percezione e la selezione delle altezze, sulla questione della consonanza.

Gli anni della sua attività didattica e di ricerca a Berlino coincisero con l'invenzione e la diffusione del fonografo, ovvero il primo apparecchio in grado di registrare i suoni, conservarli e renderli riscoltabili lontano dalla loro fonte (ad esempio il suonatore) e innumerevoli volte. Un'invenzione che ha rivoluzionato completamente il nostro rapporto con i suoni e che fu utilizzata immediatamente in ambito etnografico. Le prime registrazioni di Fewkes e di Boas di canti dei nativi americani risalgono alla fine del XIX secolo. Le registrazioni di Stumpf dell'orchestra siamese costituiscono il nucleo originario di quello che, all'interno dell'Istituto di psicologia, diventò il Berliner Phonogrammarchiv, uno dei più importanti archivi sonori del primo Novecento. Intorno a questo centro si coagulò e si formò un gruppo di studiosi che in tutte le storie dell'etnomusicologia è considerato fondante della musicologia comparata e dunque della disciplina stessa.

La testimonianza di Stumpf è un primissimo telegrafico resoconto di una ricerca sul campo con finalità musicologiche. Le sue paro-

10. Citazione tratta dalla versione inglese pubblicata parzialmente nell'opuscolo allegato ai CD *Music! 100 recordings. 100 years of the Berlin Phonogramm-Archiv*, a cura di Artur Simon e Ulrich Wegner, Museum Collection Berlin, Wergo, 2000: «The impetus for this study came from the presence of a Siamese theater group in Berlin in September 1900. The director, Bossa Mahin, a European-raised native, allowed me to study the orchestral instrument and make phonographical recordings, and once sent one of the most talented musicians to my home. In addition, I was also frequently present at the performance, in which the same pieces were always repeated, and so I could somewhat adjust to the particularities of the Siamese music as well as take notes on a running basis».

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

le definiscono una serie di azioni che, in modo ben più circostanziato, sono state poi descritte nei vari manuali di etnomusicologia ¹¹. In primo luogo lui si recò nel luogo in cui si stava svolgendo un evento musicale ¹². Quindi individuò nel direttore del gruppo il mediatore. Non avrebbe potuto fare altrimenti: i musicisti probabilmente erano organizzati e, diremmo oggi, prodotti da lui. Il contatto tra un etnomusicologo e un gruppo di musicisti, sia esso un ensemble di tamburi centroafricano o un gruppo rock, avviene spesso attraverso la mediazione, in prima battuta, del leader del gruppo (talvolta sono i capi villaggio o gli anziani attraverso i quali bisogna passare per poter accedere ai musicisti). In ogni caso occorre un permesso per avvicinarsi alle musiche ed entrarne in possesso attraverso la registrazione: Bossra Mahin concede a Stumpf «di studiare gli strumenti dell'orchestra e di fare registrazioni fonografiche». Forse fu obbligato o remunerato, forse era semplicemente contento e onorato, oppure comprese le motivazioni della curiosità scientifica di Stumpf. Non lo sappiamo, ma è evidente come nella dinamica tra lo studioso e il leader del gruppo fosse ben chiaro chi fosse il padrone dei suoni e come, per accedere a essi, il ricercatore dovesse essere autorizzato.

Il direttore "nativo altamente europeizzato" dovette avere anche la funzione di interprete linguistico tra i musicisti thailandesi e lo studioso tedesco. Il ruolo degli interpreti è variamente affrontato nella letteratura antropologica. In questo caso, mi limiterei a osservare la rapida complicità che si creò tra i due parlanti la stessa lingua. Bossra Mahin era in grado di comprendere le esigenze di Stumpf, la sua cultura europea ne faceva un mediatore culturale oltre che un interprete, dunque «ha inviato uno dei musicisti più esperti» a casa dello studioso. Qualunque etnomusicologo sente il bisogno, dopo una performance, di intervistare i musicisti, di vederli suonare da vicino, avendo la possibilità di interromperli e chiedere spiegazioni. Probabilmente fu quello che fece Stumpf sfruttando la collaborazione del direttore e del musicista, del quale, però, non ci dice il nome.

Lo studioso si recò anche più volte ad ascoltare gli spettacoli, durante i quali «erano ripetuti sempre gli stessi pezzi». La ripetizio-

11. Ricordiamo in particolare i manuali di Hood (1981), Myers (1992), Magrini (2002), Nettl (2005) e il recente testo, specificamente dedicato alla ricerca sul campo, di Barz e Cooley (2008).

12. Tralasciamo per il momento il particolare, non indifferente ovviamente, che il luogo era poco distante da casa sua e che, nel pieno del periodo coloniale e delle tendenze dell'esotismo, erano i musicisti a essere in trasferta.

6. SUONI

ne di uno stesso repertorio è utilissima per comprenderne le regole e verificare, ad esempio, l'esistenza di varianti. Molti etnomusicologi chiedono ai musicisti di ripetere diverse volte i pezzi del loro repertorio. Nei contesti di tradizione orale però non è così frequente che gli eventi, ad esempio rituali o festivi, presentino una stessa sequenza di brani, sottoposti come sono a estemporanee rimodulazioni. Ma il gruppo incontrato da Stumpf era costituito da professionisti che provenivano dal teatro di Bangkok. Dovevano essere avvezzi a presentare spettacoli ben codificati e fissati. Stumpf annota la particolarità della ripetizione del repertorio perché per lui fu evidentemente utile. Le registrazioni avvenivano su rulli di cera di pochi minuti e probabilmente lui non poté registrare l'intero spettacolo. Inoltre egli stesso si rendeva probabilmente conto che una copia registrata non era che una parte dell'esperienza dal vivo. Quest'ultima del resto era la norma per gli uomini della sua generazione che erano ben più allenati di noi ad assorbire in tempo reale tutto quel che veniva loro offerto dalle musiche e dalle danze a cui assistevano. La ripetizione gli consentì dunque, come lui stesso afferma, di entrare maggiormente in confidenza, nella dimensione completa della performance dal vivo, con quel repertorio esotico. Egli riuscì ad "adattarsi" alla musica thai, rendendola, pur minimamente, parte di sé.

Infine, prese nota di quel che accadeva, pur se "al volo". Anche questo particolare è interessante. Lo spettacolo era un insieme di strumenti, sonorità, melodie, ritmi, danze e movenze, costumi, significati, tutti estranei alla cultura europea. Reportage coevi relativi ad analoghi spettacoli orientali presentati in Europa sono testimonianza del fascino esotico che queste esperienze esercitavano, al punto che esse hanno dato vita a specifiche correnti artistiche e musicali. Stumpf sottolinea l'approccio intellettuale della sua osservazione, con l'atteggiamento tipico dell'occhio esterno dell'etnografo.

A dispetto di quanto abbiamo potuto interpretare dalle sue parole, Stumpf però non era un etnografo. La musicologia comparata, alla quale aderiva, non era nata in ambiente etnologico, bensì musicologico. Le norme per la combinazione dei suoni musicali erano il focus delle ricerche, ben più dei popoli e degli uomini. L'articolo che seguì l'esperienza di ricerca di Stumpf fu interamente dedicato a spiegare le leggi del sistema scalare e dell'intonazione degli strumenti thailandesi e si inquadra in un discorso di comparazione delle forme musicali e della loro relazione con i sistemi psicoperceptivi dell'uomo. Nei lavori successivi dei musicologi di questa scuola, la ricerca sul campo fu

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

solo il tramite grazie al quale la musica, reificata in registrazioni fatte da viaggiatori, missionari, diplomatici, studiosi di altre discipline ai quali veniva affidato un fonografo portatile, poteva arrivare da dovunque nel mondo fino a Berlino.

Erich von Hornbostel, che diresse l'archivio per diversi anni, si guadagnò l'appellativo di "etnomusicologo da poltrona" per aver esplicitamente elogiato la registrazione fonografica, che permetteva di trascrivere i canti, riascoltando più volte, interrompendo il lavoro quando si voleva, senza che il suonatore facesse cambiamenti, e tutto questo nel conforto del proprio studio (Hornbostel, 1928). Queste affermazioni risentono in realtà del malessere dei musicologi-musicisti preregistrazione sonora, che per fissare le musiche esotiche o popolari di tradizione orale dovevano trascriverle su pentagramma dal vivo, da musicisti che, come spesso succede, non rieseguivano mai in maniera identica uno stesso canto o brano strumentale, praticando una continua ridefinizione di quanto memorizzato.

Il vero problema nell'affermazione di Hornbostel è la sopravvalutazione della registrazione come strumento di conoscenza delle musiche del mondo. Oggi che siamo abituati al veicolare rapidissimo di esempi sonori della più varia provenienza, sappiamo che le musiche vengono fruite e comprese secondo criteri diversi, talvolta lontani e difforni rispetto a quelli per i quali erano state create. Si pensi solo all'uso della musica dei secoli passati o delle musiche di varia origine geografica nella pubblicità di prodotti di uso quotidiano oggi in Italia.

In realtà Hornbostel era cosciente di quanto fosse parziale la sua ricerca. Si cimentò in uno studio basato sulla trascrizione e sull'analisi dei parametri musicali (scale, ritmo, forma melodica), ovvero nella traduzione degli "altri" suoni in un linguaggio musicale europeo. Gli fu possibile grazie alla già citata misurabilità dei parametri del suono, ma talvolta, nei suoi scritti, ammise di essere arrivato in un punto oltre il quale le ipotesi e le traduzioni diventavano impossibili. Infatti non tutto ciò che pertiene ai suoni è inscritto o è deducibile dai suoni stessi, ma va rintracciato anche nei contesti nei quali i suoni sono immersi. Per comprendere i contesti è in primo luogo necessario recarsi sui luoghi nei quali quei suoni sono prodotti.

Quando gli etnomusicologi, a partire dagli anni trenta-quaranta del secolo scorso, cominciarono a fare vere ricerche sul campo, il registratore divenne comunque lo strumento *sine qua non*, e lo è tuttora insieme alle telecamere. Registrare vuol dire infatti creare i testi, pur parziali come abbiamo detto, su cui elaborare analisi o interpretazioni.

Contemporaneamente, attraverso le loro registrazioni, gli etnomu-

6. SUONI

sicologi si sono attribuiti il compito di salvare dall'oblio le tradizioni musicali orali a partire dal xx secolo. L'etnomusicologia dell'urgenza, al pari dell'antropologia dell'urgenza, risentiva dell'idea che le innovazioni del Novecento avrebbero avuto un impatto distruttivo sulle culture più deboli e tecnologicamente arretrate, costringendole a mutare in nome della modernizzazione. Gli archivi sonori, nati già all'inizio del secolo (oltre Berlino ce ne erano diversi altri in Europa: a Vienna, San Pietroburgo, Parigi e dopo la Seconda guerra mondiale a Roma, solo per citarne alcuni), sono stati almeno fino agli anni ottanta il punto di riferimento per campagne di ricerca, in parte da essi stessi promosse. Il risultato migliore di questa attività è che effettivamente molti documenti sono oggi pubblicamente disponibili per la ricostruzione anche storica dell'evoluzione della musica nel xx secolo e che, grazie alle schede da campo e ai questionari che gli archivi richiedevano ai ricercatori, essi sono corredati da informazioni assolutamente necessarie a proposito dell'identità degli interpreti, delle formazioni strumentali o vocali di ogni brano, dei contesti di esecuzione e delle funzioni, dei titoli e dei nomi dei generi musicali nelle lingue vocali.

Nonostante le critiche rivolte dalle *new-anthropology* e *new-ethnomusicology* al processo di monumentalizzazione della cultura, alcuni studiosi affermano, acutamente, che la documentazione seria è forse il contributo più duraturo che gli etnomusicologi hanno dato alla loro disciplina, visto quanto caduche, in base alle mode, si sono invece rivelate molte interpretazioni (Giannattasio, 2002).

Bisogna considerare però quali sono state le ricadute del lavoro di registrazione proprio sulle culture osservate. La fissazione di musiche un tempo trasmesse solo da bocca a orecchio ha creato un corpus di riferimento anche per i musicisti più giovani che si avvicinano ai documenti registrati dagli etnomusicologi con atteggiamento filologico. Le registrazioni di Carpitella e De Martino delle pizziche tarantate salentine sono diventate un testo imprescindibile di riferimento per gli innumerevoli gruppi musicali del cosiddetto neotarantismo. Quelle registrazioni sono state effettivamente monumentalizzate e congelate quasi in una dimensione mitica (Agamennone, 2006), pur non essendo in realtà che una delle possibili testimonianze di una pratica musicale ben più vasta e, nella sua vitalità, aliena dalle fissazioni (sia formali sia ideali)¹³. Talvolta gli etnomusicologi che hanno prodotto,

13. L'attuale panorama musicale offre diversi esempi di revival con intenti talvolta identitari e antiglobali, talaltra storico-filologici, nei quali si fa uso delle documentazioni discografiche e di archivio, originando nuove forme e contesti musicali che

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

nel passato più o meno recente, la documentazione sonora di un determinato repertorio si trovano, come afferma Kay Kaufmann Shelemay, caricati da parte degli informatori della «responsabilità di trasmettere la tradizione», coinvolti in un «implicito contratto» con le tradizioni di cui ci si è presi cura (Shelemay, 2008, p. 150). Non sempre gli studiosi si trovano a proprio agio in questa situazione.

Negli ultimi trent'anni sono infine aumentate le registrazioni auto-prodotte dai musicisti, favorite dal più facile accesso ai mezzi tecnici, dalla maggiore autoconsapevolezza dell'importanza della propria attività, nonché dall'esistenza di un commercio locale. Esse hanno ridimensionato il ruolo di documentatore dell'etnomusicologo (Giuriati, 2004), ma d'altra parte hanno creato uno dei tanti nuovi oggetti di studio a cavallo tra l'etnomusicologia e i *popular music studies* (Manuel, 1993).

6.7

Stereofonica, multitraccia, binaurale, video:
la tecnica di registrazione e le finalità della ricerca

Gli strumenti e le tecniche di registrazione e documentazione sono cambiati molto nel corso dell'ultimo secolo. Dai rulli di cera si è passati ai supporti magnetici e quindi a quelli digitali. I registratori sono diventati sempre più piccoli e maneggevoli, particolare non indifferente perché la prima esigenza del lavoro sul campo è stata da sempre la portabilità degli apparecchi e la loro autonomia nell'alimentazione, in quanto generalmente non ci si può collegare a una rete elettrica.

La facilità nel trasporto deve però sempre venire a compromessi con la qualità, in quanto è necessario garantire la creazione di documenti affidabili sia per l'archiviazione sia per l'analisi.

Per questo la scelta dell'apparecchiatura è una vera ossessione degli etnomusicologi, in particolare i microfoni, che, essendo il sostituto dell'orecchio, devono essere sensibili il necessario per garantire la maggiore fedeltà possibile. Il raggio di copertura (si va dai panoramici agli ultradirezionali) e la disposizione rispetto alle fonti sonore hanno esiti molto diversi sulle registrazioni e spesso rispondono a scelte dettate da motivazioni scientifiche.

Attualmente i due metodi base per le registrazioni sonore sono la

costituisco a loro volta ulteriori campi di indagine. In particolare le musiche folkloriche europee, e i relativi studi, hanno vissuto questo particolare iter. Si vedano ad esempio gli studi di Dan Lundberg a proposito del folklore musicale svedese. Una sintesi in italiano è in Lundberg (2009).

6. SUONI

stereofonia e il multitraccia. La prima imita la nostra percezione binaurale per fissare nel modo più realistico possibile l'immagine della scena sonora. Si realizza grazie all'uso di due microfoni disposti secondo un'angolazione adeguata rispetto alla fonte. Recentemente anche alcuni maneggevoli registratori digitali portatili sono dotati di due microfoni disposti secondo la tecnica X-Y che in genere garantisce una buona ricostruzione della stereofonia.

Non sempre però questa modalità di registrazione soddisfa le esigenze della ricerca. Durante il mio lavoro tra i Banande del Congo negli anni ottanta ho avuto non pochi problemi perché gli strumenti solisti, flauti, lamellofoni o arpe, erano sempre accompagnati da un bastone percosso, che nella registrazione aveva una resa estremamente più alta. Avevo allora due microfoni semidirezionali collegati a un registratore stereofonico nel quale potevo regolare indipendentemente i livelli di entrata sulle due piste. Utilizzando questo mio sistema come un rudimentale multitraccia, registrai i due strumenti su piste diverse. Era una soluzione banale e una forzatura, in quanto le mie registrazioni non rispondevano alla realtà sonora, ma mi consentì di analizzare e trascrivere le parti melodiche. Recentemente, tra i Bakonzo dell'Uganda, con un registratore digitale e un solo microfono stereofonico ho scelto nuovamente di sacrificare la fedeltà alla scena sonora avvicinando il più possibile il microfono ai flauti, quando erano accompagnati da insiemi di tamburi.

Gli studiosi che hanno un forte interesse di tipo musicologico preferiscono tecniche di registrazione in grado di mettere in chiaro tutti i dettagli di una performance: per loro, quando possibile, la soluzione del multitraccia che prevede l'uso di più microfoni collegati a un mixer è la migliore¹⁴. Simha Arom è stato il vero pioniere di questi metodi. Negli anni sessanta ideò un sistema finalizzato a comprendere le complesse polifonie centroafricane. Durante la ricerca sul campo si rese conto che i musicisti che partecipavano all'insieme non erano in grado di eseguire isolatamente la loro parte e che, d'altronde, era impossibile per un orecchio esterno comprendere l'intreccio delle parti a partire dalla sola registrazione dell'insieme. Quindi, utilizzando due registratori e microfoni direzionali ideò un sistema di *re-recording*: facendo ascoltare in cuffia ai musicisti uno alla volta la registrazione

14. Polo Valleho, ad esempio, ha mostrato la sua apparecchiatura tascabile per la registrazione multitraccia, durante il III International Symposium on the Music of Africa presso l'Università di Princeton nel 2009, utilizzata per le ricerche sulla polifonia dei Wagogo della Tanzania.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

dell'insieme, li invitava a eseguire la loro parte che veniva registrata su una delle piste di un secondo registratore, con accorgimenti in grado di renderla sovrapponibile, però, alle altre parti (Arom, 1976). Arom ha fatto ricorso più volte ad apparecchiature sofisticate per operare una mediazione tra sé stesso e i musicisti africani, dei quali voleva comprendere le procedure compositive: ad esempio xilofoni e flauti collegati a sintetizzatori e computer in modo da poter controllare direttamente sul campo la selezione delle altezze, durante l'accordatura degli strumenti e la produzione delle melodie, e dunque delle scale utilizzate. Il suo metodo di ricerca prevedeva una collaborazione profonda dei musicisti, complici in esperimenti che modificavano le loro abitudini. Un resoconto di queste esperienze è stato recentemente raccontato in un libro autobiografico (Arom, 2009).

All'estremo opposto rispetto ad Arom si collocano le tecniche di registrazione inaugurate negli ultimi anni da Steven Feld. Quel che l'antropologo del suono vuole fissare è infatti la complessità dell'esperienza di ascolto. Fedele dunque al sistema della registrazione stereofonica, ne ha ampliato le potenzialità attraverso l'uso di microfoni sensibilissimi e binaurici, ovvero posti direttamente all'altezza delle orecchie. Ecco le sue considerazioni sulle rilevazioni sonore effettuate durante le feste di Sant'Antonio Abate a Tricarico e San Mauro Forte in Basilicata, durante le quali gruppi di persone si muovono indossando campanacci:

L'aspetto di gran lunga più difficile da attuare era captare la sensazione dello spazio acustico creato dal movimento dei campanacci e di altri strumenti per le vie del paese e che si può sperimentare con la partecipazione diretta ai due eventi. I suoni, con la luce del giorno o con l'aria fredda della notte, sono riflessi sulle superfici e viaggiano in maniera diversa, venendo così assorbiti in modo diverso dagli ascoltatori. [...] La loro presenza viene percepita in maniera diversa a seconda se li si avvicina frontalmente, di spalle, da dietro un angolo, salendo o scendendo per una collina o per una strada.

Per restituire all'ascoltatore la complessità di questa esperienza percettiva, Feld ha utilizzato un tipo speciale di microfoni DSM, sensibilissimi e binaurici, che consentono molto meglio di altri di captare le relazioni di altezza e profondità dei suoni, restituendo un'immagine sonora simile a quella che lo studioso aveva avuto sul campo (Feld, 2005, p. 61).

Pur avendo questo libro un contributo specificatamente dedicato alla raccolta delle immagini al quale rimandiamo per le problemati-

6. SUONI

che teoriche, è necessario concludere il discorso sulla documentazione etnomusicologica sottolineando il ruolo talvolta insostituibile della fotografia e della videoregistrazione. Diego Carpitella, che fu in Italia uno dei pionieri nella documentazione visiva in ambito etnomusicologico, sosteneva che essa sola era in grado di restituire alla musica l'unitarietà immagine-suono distrutta dalla registrazione sonora.

In alcuni ambiti della disciplina, come lo studio degli strumenti musicali, delle danze, di eventi complessi quali riti e cerimonie nei quali la musica gioca un ruolo importante, la documentazione visiva è sempre stata imprescindibile, ma più di recente, grazie alla disponibilità di apparecchi maneggevoli, economicamente sostenibili e che garantiscono una discreta qualità nella registrazione audio, molti studiosi preferiscono videodocumentare piuttosto che audiodocumentare qualunque evento musicale.

I filmati sono necessari anche agli studi più prettamente musicologici, che se ne avvalgono da molti anni come valido aiuto analitico da quando Gerhard Kubik fece l'esperienza di trascrivere i pattern ritmici di tamburi africani attraverso film muti, comprendendo così quanto la complessità del gesto fosse essenziale nella concezione ritmica profonda (Kubik, 1972).

Lo spazio che l'atto della registrazione occupa tuttora nel lavoro dell'etnomusicologo non è esente da critiche. Ruth Stone (2007a), fautrice delle teorie fenomenologiche, ha così demistificato la centralità della registrazione:

Per registrare, sia con un fonografo a cilindri, sia con un registratore digitale, molti studiosi hanno isolato e cristallizzato la performance. [...] In modi di cui difficilmente abbiamo preso atto, abbiamo isolato il canto dalla danza, il teatro dalle esecuzioni strumentali, per applicare le nostre idee su cosa debba essere il fare musica. In questo modo spesso abbiamo mancato di riconoscere gli onnipresenti moto e azione (*motion and action*) che alimentavano il costante sforzo di cambiamento durante la performance¹⁵.

Recentemente sono soprattutto le indagini sulla performance a richiedere raffinate riprese video, che cercano di ovviare ai limiti evidenzia-

15. «For in recording, whether it is on a cylinder phonograph or a digital tape recorder, many scholars have isolated and crystallized the performance. [...] In ways that we hardly noticed, we isolated song from dance, theater from instrument playing to fit our ideas of what musicmaking should be. Beyond that we often failed to recognize the ubiquitous motion and action that fueled the constant drive for change in performance».

ti da Stone. Alcuni filoni di ricerca, quali quello sull'interrelazione tra i musicisti e sulle dinamiche che si creano tra i musicisti e il pubblico, tra i musicisti e i ballerini, tra i musicisti e i partecipanti a un rito, si giovano dell'uso di più telecamere in contemporanea e di complessi software di analisi delle immagini e della loro relazione con i suoni anche in tempo reale (Clayton, 2005)¹⁶. Analisi *frame by frame* sono state utilizzate da Giorgio Adamo per ricostruire la relazione tra i gesti dei suonatori di tamburello e le forme d'onda dei ritmi di tarantella del Sud Italia. Lo studioso ne parla nel suo manuale *Vedere la musica*, che offre una panoramica sull'uso del video in etnomusicologia (Adamo, 2010).

6.8

Le parole dei/ai musicisti: dagli approcci emici all'etica nei comportamenti

La *tsbikona* permette di sperimentare il migliore di tutti i mondi possibili e i Venda sono pienamente consci del suo valore. La *tsbikona* è, come dicono, *lwa-ha-masia-kbali-i-tsbivila*, "il momento in cui la gente irrompe sulla scena della danza e dimentica le pentole sul fuoco". La *tsbikona* "fa stare meglio gli ammalati e i vecchi gettano via i bastoni per danzare", "porta pace nel paese". Di tutte le esperienze comunitarie della società venda, l'esecuzione della *tsbikona* sembra essere la più importante: la danza è connessa al culto degli antenati e alle grandi occasioni, mette in contatto i vivi con i morti ed è, tra le musiche venda, quella maggiormente condivisa (Blacking, 1973, trad. it. p. 69).

John Blacking condusse tra i Venda del Sudafrica una lunga e approfondita ricerca, condividendo spazi e tempi di vita, suonando e partecipando alle feste. Le sue considerazioni sulla danza di iniziazione *tsbikona* sono dunque il risultato di un lungo studio di carattere sia musicologico sia antropologico. Per confortare le sue argomentazioni egli riferisce alcuni modi di dire dei Venda, che definiscono la quantità e la qualità dell'importanza della *tsbikona* nel loro sistema di valori.

La musica attiene alla sfera non verbale dell'espressione e dunque parlare di musica non è facile. Molte culture scritte, come quella araba, cinese, europea, induista, persiana, hanno elaborato un'ampia trattatistica sulle teorie e sulle estetiche musicali. Parimenti anche le culture orali hanno proprie teorie ed estetiche musicali, in parte inscritte

¹⁶. Un programma che consente di visualizzare immagini dell'onda sonora direttamente durante le riprese video è ad esempio Jensenius.

6. SUONI

nella prassi, in parte espresse verbalmente. John Blacking e in genere tutta la corrente dell'antropologia della musica dimostrarono che la sola analisi dei brani non era sufficiente a comprendere i sistemi musicali e che anzi, a volte, essa poteva condurre su percorsi ingannevoli. Anche per comprendere le strutture sonore, i metodi compositivi, i sistemi di giudizio nei confronti dell'efficacia delle esecuzioni musicali era necessario assumere un punto di vista il più possibile "interno" alla cultura.

Le indagini sulle terminologie locali di carattere scientifico che si diffusero negli anni settanta nell'antropologia, quali l'etnolinguistica e l'etnosemantica insieme alla discriminazione emico/etico, con il privilegio accordato essenzialmente agli approcci emici, diventarono molto popolari tra gli etnomusicologi¹⁷. Esse sembrarono offrire una chiave per penetrare nel pensiero musicale, per porsi nei panni dei musicisti usando il loro stesso modo di esprimersi. Il "vocabolario di interesse musicale" raccolto ed elaborato da Hugo Zemp per i Dan della Costa d'Avorio diventò un modello per molti anche in Italia (Zemp, 1971).

La raccolta del lessico (nome di strumenti e delle loro parti, nomi di forme e generi di musica e danza, termini che denotino una finalità estetica, parole usate dai musicisti per mettersi d'accordo durante una performance, possibili traduzioni di parole come melodia, tempo, intonato, stonato, suono, alto, basso, lento, veloce ecc.) è uno degli obblighi nelle raccolte sul campo etnomusicologiche, anche se costituisce solo una parte dell'acquisizione della lingua musicale che per molti etnomusicologi procede di pari passo con l'apprendimento della lingua *tout court*. Infatti la terminologia dei suoni è sovente di tipo metaforico e rimanda al complesso di simboli di cui la cultura è costituita e in cui la musica, al pari delle altre attività e arti, è immersa. Le metafore dell'acqua e degli uccelli sono contenute nel lessico e nella teoria musicale dei Kaluli (Feld, 1990), riferimenti religiosi e complesse relazioni interpersonali si rintracciano nel parlare dei cantori della settimana santa a Castel Sardo (ss) (Lortat-Jacob, 1996).

17. Derivata dalla differenza, nella linguistica, tra *phonetics* e *phonemics*, pertinenti rispettivamente alla fonetica e alla fonologia, l'opposizione *emic/etic* (emico ed etico in italiano) riguarda differenti approcci agli oggetti di studio, in questo caso le musiche: visti attraverso le concezioni e le interpretazioni di coloro che sono interni alla cultura osservata (approccio emico) oppure attraverso sistemi scientifici tendenzialmente oggettivi e universalizzabili adottati dagli studiosi (come ad esempio l'alfabeto fonetico e nel nostro caso alcune forme di analisi e trascrizione musicale).

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

Le parole dei musicisti a proposito della loro esperienza hanno raggiunto un posto di primo piano quando, a partire dagli anni novanta, i metodi della ricerca sono stati segnati dal “dialogo” e la voce di coloro che un tempo erano considerati “informatori” è emersa vivacemente nelle pubblicazioni attraverso le interviste, i racconti autobiografici e i commenti agli eventi musicali¹⁸. Il discorso diretto, non più o solo parzialmente mediato da quello dello studioso, ha dato a suonatori, cantori, ballerini e ascoltatori un nuovo protagonismo.

Totalmente basata su un paritario rapporto dialogico è l'esperienza condotta da Ignazio Macchiarella con i cantori del Concordu 'e su Rosariu di Santu Lussurgiu (NU). *Cantare a cuncordu* (Macchiarella, 2009) è il prodotto comune di un progetto anch'esso comune. Questo lavoro, reso possibile anche dal profondo rapporto di amicizia che lega ormai lo studioso e i cantori, non è solo la ricostruzione fedele della storia del gruppo, del suo repertorio, della sua relazione con la comunità del paese e di quella più estesa dell'attuale palcoscenico globale, ma mette in evidenza le differenze di competenza e le divergenze di opinione tra i musicisti e l'etnomusicologo.

La nuova consapevolezza dei musicisti è frutto di una ormai lunga frequentazione tra studiosi e studiati. Nel corso del xx secolo molti repertori hanno partecipato a profondi cambiamenti causati anche dall'interesse manifestato dagli etnomusicologi. Non sono rari i casi in cui musicisti in crisi, che vedevano agonizzare le loro musiche, hanno tratto nuovo entusiasmo e capacità di proselitismo successivamente alle ricerche e alle pubblicazioni che li vedevano protagonisti. L'impossibile neutralità dell'operato dei ricercatori è stata una delle acquisizioni autocritiche più rilevanti dell'antropologia culturale dopo gli anni ottanta. Nello specifico musicale l'influenza degli studi sull'evoluzione delle musiche osservate ha avuto particolari risvolti anche sul piano della commercializzazione. I musicisti, a volte proprio grazie al rapporto di conoscenza stretto con gli etnomusicologi, sono entrati in circuiti di spettacolo o discografici, mentre le registrazioni fatte a fini scientifici, quando pubblicate, sono diventate musica da vendere, riutilizzabile a vari scopi da altri musicisti.

Il problema dei diritti d'autore nella musica di tradizione orale è diventato dunque pressante negli ultimi decenni. Un caso molto noto

18. Per un esempio si veda il numero 11 dei “Cahiers d'Ethnomusicologie”, rivista monografica pubblicata dal Musée d'Ethnographie di Ginevra, intitolato *Paroles des musiciens*, pubblicato nel 1998.

6. SUONI

di sostanziale rapina ai danni della musica tradizionale fu denunciato da Feld (2000). Tra i ricercatori esiste ormai un codice etico in base al quale è impossibile pubblicare una sola registrazione senza che questa operazione sia il risultato di un progetto o comunque di un accordo con i musicisti (cosa che non avveniva in passato).

D'altro canto l'organizzazione di spettacoli di musiche "tradizionali" vede spesso coinvolti gli etnomusicologi in politiche culturali nelle quali è difficile tenere il giusto equilibrio tra le esigenze della divulgazione scientifica e quelle del mercato (Aubert, 2004). È tuttora aperto il dibattito tra chi ha un atteggiamento interventista, avvertendo la responsabilità di garantire almeno un livello di rispetto scientifico e umano nei confronti delle culture musicali un tempo studiate e ora rappresentate nel palcoscenico globale, e chi invece sostiene che il compito dello studioso sia, anche in questa situazione, quello di osservare e comprendere i modi con cui le musiche si adattano a nuove situazioni, senza partecipare attivamente a nessuna operazione di spettacolarizzazione ¹⁹.

6.9

Dalla bimusicalità all'esperire la musica:
la riflessività nella ricerca etnomusicologica

Nel 1960 Mantle Hood, studioso di musica giavanese, pubblicò su "Ethnomusicology" un articolo dal titolo *The Challenge of Bi-Musicality*. L'autore, che aveva corredato i suoi studi sulla musica giavanese con la pratica diretta nelle orchestre gamelan, criticò l'opinione abbastanza diffusa per la quale le musiche di altre culture avessero caratteristiche differenziali tali da non poter essere apprese, nonché l'atteggiamento degli studiosi che avevano condotto le loro ricerche come "osservazioni passive". Sostenne invece la necessità di imparare a suonare, cantare o danzare, come forma di conoscenza più profonda e in-mediata delle culture musicali. Attraverso l'apprendimento e la pratica, infatti, l'etnomusicologo avrebbe avuto accesso più facilmente non solo alla prassi e alla teoria musicale, ma anche alla lingua, alla religione, alle altre arti. Nel suo dipartimento, nell'Università di Los Angeles, UCLA, rese obbligatorio per gli studenti frequentare

¹⁹. Gli argomenti sono stati vivacemente trattati nell'ottobre 2009 nel convegno *Sessant'anni di etnomusicologia italiana* organizzato a Roma dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia, i cui atti a cura di Giorgio Adamo e Francesco Giannattasio sono in corso di pubblicazione.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

uno dei numerosi corsi di strumenti africani o asiatici. Il modello inaugurato da Hood si estese notevolmente, soprattutto negli Stati Uniti, e la bimusicalità divenne parte sia del curriculum formativo di molti etnomusicologi, sia del corredo metodologico da usare nella ricerca sul campo.

Hood ottenne dai suoi maestri giavanesi il titolo di Ki (maestro), in riconoscimento proprio del livello di competenza raggiunto nella conoscenza di quella cultura musicale. Analoghi livelli di competenza sono stati raggiunti da altri studiosi, a tutti gli effetti riconosciuti dalle comunità un tempo oggetto di studio come musicisti "integrati": Jean During, profondo esperto e interprete di musica persiana, Gerhard Kubik, che attualmente suona con un gruppo di musica *kwela* del Malawi, Timoty Rice studioso e suonatore di *gaida* bulgara, invitato a suonare anche nelle feste locali, Giovanni Giuriati che alterna la pratica di strumenti del Sud-Est asiatico con l'accompagnamento alla fisarmonica della tarantella durante il Carnevale di Montemarano (AV), ambedue oggetti delle sue ricerche in anni passati.

Per raggiungere questi livelli di competenza è necessario talvolta un lungo lavoro su sé stessi oltre che sul campo. Timoty Rice spiega come per raggiungere la padronanza nell'eseguire un particolare abbellimento con la *gaida* bulgara non bastarono gli insegnamenti, omertosi o vaghi, del suo maestro, ma fu necessario un lavoro etnomusicologico di riflessione e analisi su un'intervista registrata precedentemente. Lo studioso metaforizza questo suo processo di conoscenza come un "arco ermeneutico", che, partito dall'esperienza viva con il musicista, passava successivamente per una mediazione interpretativa per poi reimmergersi nuovamente nell'esperienza. L'aver imparato a eseguire quell'abbellimento, che aveva solleticato la sua sensibilità musicale, gli procurò infine il riconoscimento di essere diventato un vero suonatore di *gaida* da parte del suo maestro e di altri autoctoni (Rice, 2008).

Anche chi, come la sottoscritta, non è arrivata ad alti livelli di competenza musicale si è giovata comunque della pratica e dell'apprendimento anche embrionale come strumento di ricerca. Del resto questo è il modo più semplice per essere capiti dai musicisti ai quali ci si rivolge. Ricordo che nel 1986, durante i primi giorni della ricerca tra i Banande dello Zaire (oggi Repubblica Democratica del Congo), Katoka, un suonatore di lamellofono *kasayi* presso il quale mi ero recata per un'intervista e per fare delle registrazioni, dopo aver ascoltato dall'interprete chi ero e quali erano gli scopi della mia ricerca, semplicemente mi disse che era stupito dalle mie motivazioni, in quanto lui pensava invece che fossi lì per imparare a suonare il suo stru-

6. SUONI

mento. Questo ci avrebbe portato sicuramente su un piano in cui il dialogo e i ruoli sarebbero stati più chiari e condivisi. Bruno Netti sottolinea terminologicamente il differente rapporto che l'apprendimento musicale instaura sul campo tra lo studioso divenuto studente e l'informatore passato a essere consulente e maestro (Nettl, 2005).

Purtroppo i miei deficit personali nella pratica strumentale (sia essa con strumenti occidentali come il pianoforte o la chitarra, sia essa con strumenti africani) costituirono un serio limite in questo processo. Con Katoka diventammo buoni amici e lui mise a mia disposizione tutto il suo repertorio e le sue conoscenze di altri musicisti per aiutarmi, ma io non imparai mai a suonare il *kasayi*, rafforzando probabilmente l'opinione radicatissima tra i Banande che le donne non sono in grado di suonare. Ciò non toglie che quel breve ciclo di lezioni, deprimente per le mie ambizioni di musicista, fu invece utilissimo per capire ad esempio l'uso dei due ordini di lamelle o la relazione tra lo strumento e le linee melodiche cantate. La mia esperienza e formazione di cantante, invece, mi è stata utile in diverse occasioni. Devo però ammettere che, un po' per necessità un po' per interesse, non ho mai superato la soglia di un approccio dilettantesco alle pratiche musicali e mi collocherei più nel gruppo dei fruitori competenti che in quello dei musicisti.

La bimusicalità è, come si vede, pienamente interna alle questioni della "riflessività" e del ruolo del soggetto osservante nella ricerca. Un testo curato da Ted Solis offre un'ampia panoramica di saggi che affrontano il problema degli ensemble misti (ovvero che vedono la partecipazione di studiosi-studenti e informatori-maestri) di musiche di varia parte del mondo, con un occhio in particolare volto proprio ai gruppi che si formano nelle accademie a scopi didattici, nei quali a volte sono proprio gli studiosi-studenti, divenuti a loro volta informatori-maestri, a insegnare nelle università o nei conservatori le ex "altre" musiche (Solis, 2004).

Anche molti musicisti, per ragioni strettamente professionali, diventano bimusicali o ricercano il confronto con colleghi che provengono da altre culture per arricchire il loro bagaglio di competenza, avere nuove sollecitazioni creative e infine ampliare le loro opportunità di lavoro. In cosa si differenziano dagli etnomusicologi? Esiste un punto critico nel quale l'identità di uno studioso scivola in quella del musicista e viceversa? Nella storia della musica ci sono stati diversi casi di musicisti "nativi", sovente però esterni alle culture folkloriche rurali, che hanno effettuato raccolte di musiche sul campo per motivi nazional-identitari, quali la creazione di musiche nazionali, come fece

Béla Bartók, e/o di metodi didattici, come nel caso dei folkloristi britannici di fine Ottocento. Molti etnomusicologi-musicisti africani attivi sia in periodo coloniale che postcoloniale hanno operato per motivi simili (Nketia, 1998). Attualmente molti giovani musicisti “interni” diventano etnomusicologi, ad esempio studiando all’università. In tutti questi casi l’acquisizione di un punto di vista etnomusicologico porta i musicisti a ridefinire l’idea che essi hanno della propria cultura musicale, ma anche l’identità della loro professione, dei loro strumenti, dei colleghi, dei fruitori, e la propria identità ²⁰.

Come si vede, anche la figura del ricercatore è modulare. Si va dagli estremi dell’etnomusicologo “esterno fruitore” a quella dell’“interno musicista”, passando per copiosi stadi intermedi (interno fruitore, esterno musicista, interno o esterno dilettante, nativo ma esterno musicista ecc.).

Il discorso va anche oltre la specifica questione della bimusicalità. Sempre più la musica è vista non tanto come un oggetto da studiare e spiegare, ma come un’esperienza da comprendere, attraverso modalità differenti: da musicisti, musicanti o musicati, per usare la felice distinzione applicata da Gilbert Rouget ai suoi lavori sulla trance (Rouget, 1980).

L’“esperire la musica” (Barz, 2008) è alla base infatti non solo della bimusicalità di cui abbiamo parlato, ma anche di tutti gli studi sulla performance che si richiamano più o meno al pensiero fenomenologico. Ruth Stone (2007a), Harris Berger (1999) e Jeff Titon (2008) fanno riferimento alle riflessioni sull’“esperienza” di Husserl e alla percezione del “tempo momentaneo” (ovvero strettamente legato al presente) di Schutz nel ricostruire l’effetto di unità esperienziale offerto dalla performance, mescolanza inscindibile di stimoli sonori, visivi, emozionali, gestuali e verbali, nel quale l’etnomusicologo, al pari degli altri protagonisti, è immerso durante la ricerca.

La ricerca è il risultato di un incontro, un’esperienza umana circoscritta e condizionata da coloro che vi partecipano, perciò i risultati sono prodotti “intersoggettivi” piuttosto che oggettivi.

Le questioni della riflessività hanno modificato la ricerca sul campo, ma l’acquisizione della rilevanza del soggetto nelle procedure ha prodotto anche in etnomusicologia non tanto l’abbandono delle prassi della ricerca (la documentazione, l’analisi musicale ecc.), quan-

20. Il seminario *L’etnomusicologia vista dai musicisti*, tenutosi presso la Fondazione Cini di Venezia nel gennaio 2010, ha visto un serrato dibattito tra musicisti e studiosi che ha fatto emergere anche questa serie di problemi.

6. SUONI

to una maggiore attenzione ai modi con cui la ricerca si svolge e coinvolge coloro che vi partecipano e la collocazione dei risultati (testi e non fatti) in un flusso più che in un costruito di significati:

La nuova ricerca sul campo non abbandona il suono e le strutture musicali, solamente li riposiziona in quanto “testi” (oggetti di interpretazione) in un circolo ermeneutico (Ricouer, 1981). Il suono musicale è ancora documentato, e se la struttura musicale è un aspetto importante dell’esperienza musicale, come spesso è, allora è analizzata e interpretata come parte della matrice del significato. Nemmeno il nuovo ricercatore sul campo abbandona la documentazione; se non altro, la documentazione aumenta. Ma anche la documentazione è riposizionata ed è ora considerata in modo riflessivo, come un prodotto inter-soggettivo, piuttosto che come il resoconto, l’analisi di un testimone (Titon, 2008, p. 30) ²¹.

Riferimenti bibliografici

- ADAMO G. (2010), *Vedere la musica: film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- ADLER G. (1885), *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in “Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, 1, pp. 5-20.
- AGAMENNONE M. (2006), *Musiche tradizionali del Salento. Le raccolte di Diego Carpitella e Ernesto De Martino (1959-1960)*, Squilibri, Roma.
- AGAWU K. (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Routledge, New York-London.
- AROM S. (1976), *The Use of Play-Back Techniques in the Study of Polyphonies*, in “Ethnomusicology”, 20, 3, pp. 483-519.
- ID. (2009), *La fanfare de Bangui. Itinéraire enchanté d’un ethnomusicologue*, La Découverte, Paris.
- AUBERT L. (2004), *Les passeurs de musiques. Flux et reflux d’une éthique musicale transculturelle*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi*, in <http://www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/31>.
- BARKER H., TAYLOR Y. (2007), *Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music*, Faber&Faber, London (trad. it. *Musica di plastica. La ricerca dell’autenticità nella musica pop*, Isbn Edizioni, Milano 2008).

21. «The new fieldwork does not abandon musical sound and structures, it just repositions them as “text” (subjects of interpretation) in a hermeneutic circle (Ricouer, 1981). Musical sound is still documented, and if musical structure is an important aspect of the musical experience, as it so often is, then it is analyzed and interpreted as part of the matrix of meaning. Nor does the new fieldworker abandon documentation; if anything, documentation increases. But documentation, too, is repositioned, and is now considered reflexively, as an inter-subjective product, rather than as the report and analysis of a witness».

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

- BARZ G., COOLEY T. J. (eds.) (2008), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- ID. (2008), *Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! New Live Fieldwork*, in Barz, Cooley (2008), pp. 3-24.
- BORN G. (1995), *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- BULL M., BACK L. (eds.) (2003), *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford (trad. it. *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, il Saggiatore, Milano 2008).
- BERGER H. M. (1999), *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Wesleyan University Press, Middletown (CT).
- BLACKING J. (1973), *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle (trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi, Milano 1986).
- BOHLMAN P. V. (2008), *Returning to the Ethnomusicological Past*, in Barz, Cooley (2008), pp. 246-70.
- CARPITELLA D. (1991), *Conversazioni sulla musica*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- CLAYTON M. (2005), *Communication in Indian Raga Performance*, in D. Miell, D. Hargreaves, R. MacDonald (eds.), *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford, pp. 361-81.
- COOLEY T., MEIZEL K., SYED N. (2008), *Virtual Fieldwork: Three Case Studies*, in Barz, Cooley (2008), pp. 90-107.
- DE NORA T. (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- FACCI S. (1996), *Akazebe del Burundi. Saluti a incastro polifonico e cerimonialità femminile*, in M. Agamennone (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il Cardo, Venezia, pp. 123-61.
- ID. (2005), *Musicalizzazioni: "le suonerie"*, in "AAA.TAC", 2, pp. 179-94.
- ID. (2009), *"Funziona?". Valori e usi della musica nella contemporaneità*, in F. Giannatasio, S. Facci (a cura di), *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, pubblicazione online, Fondazione Cini, Venezia, <http://www.cini.it/it/pubblicazione/page/101>.
- FELD S. (1990), *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2nd ed., University of Pennsylvania Press, Philadelphia (trad. it. *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione dei Kaluli*, il Saggiatore, Milano 2009).
- ID. (2000), *A Sweet Lullaby for World Music*, in "Public Culture", 12, 1, pp. 145-71.
- ID. (2005), *Note sulla documentazione sonora*, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine, pp. 60-3.
- FRITH S. (1978), *The Sociology of Rock*, Constable, London (trad. it. *Sociologia del Rock*, Feltrinelli, Milano 1982).
- GARDA M. (2007), *L'estetica musicale del Novecento*, Carocci, Roma.
- GIANNATTASIO F. (1992), *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Carocci, Roma.

6. SUONI

- ID. (2002), *Parole (...nostre) e musiche (...degli altri): i canti sacri e profani dei "Somali" secondo Gustavo Pesenti (1929)*, in S. La Via, R. Parker (a cura di), *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, EDT, Torino, pp. 387-405.
- ID. (2003), *Il concetto di musica in una prospettiva interculturale*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 3, *Musica e culture*, Einaudi, Torino, pp. 978-1004.
- ID. (2005), *Dal parlato al cantato*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 5, *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, pp. 1003-36.
- GIURIATI G. (2004), *L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi*, pubblicazione online, Fondazione Cini, Venezia, <http://www.cini.it/index.php/it/publication/page/91>.
- ID. (2007), *Sui limiti del concetto di folklore musicale: la musica per i Gigli di Nola*, in *Etnomusicologia e studi di popular music: quale possibile convergenza?*, pubblicazione online, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, <http://www.cini.it/it/publication/page/81>.
- GUIZZI F. (2005), *Campanacci a festa*, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine, pp. 20-37.
- HOOD M. (1960), *The Challenge of Bi-Musicality*, in "Ethnomusicology", 4, 2, pp. 55-9.
- ID. (1981), *The Ethnomusicologist*, 2nd ed., Kent State University Press, Kent.
- HORNOSTEL VON E. (1928), *African Negro Music*, in "Africa", 1, 1, pp. 30-62.
- KUBIK G. (1972), *Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods*, in "African Music", 5, 2, pp. 28-39.
- KUNST J. (1955), *Ethno-Musicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities*, Nijhoff, The Hague.
- LEYDI R. (2008), *L'altra musica. Etnomusicologia*, seconda edizione a cura di Febo Guizzi, LIM-Ricordi, Lucca.
- LEYDI R., GUIZZI F. (1985), *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma.
- LEVITIN J. D. (2007), *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Plume-Penguin, London (trad. it. *Fatti di musica. La scienza di un'ossessione umana*, Codice Edizioni, Torino 2008).
- LORTAT-JACOB B. (1996), *Canti di passione*, Libreria musicale italiana, Lucca.
- LUNDBERG D. (2009), *Swedish World Music*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, pubblicazione online, Fondazione Cini, Venezia, <http://www.cini.it/it/publication/page/97>.
- MACCHIARELLA I. (a cura di) (2009), *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine.
- MAGRINI T. (a cura di) (2002), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

- MANUEL P. (1993), *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago University Press, Chicago.
- MERRIAM A. P. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston (trad. it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1990).
- MCCLARY S. (1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MIDDLETON R. (2002), *Lo studio della popular music*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. 2, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 718-37.
- MITHEN S. (2006), *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press, Harvard (trad. it. *Il canto degli antenati*, Codice Edizioni, Torino 2007).
- MYERS H. (ed.) (1992), *Ethnomusicology: An Introduction*, Norton, New York.
- NETTL B. (2005), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept*, 2nd ed., University of Illinois Press, Urbana.
- NKETIA J. H. KWABENA (1998), *The Scholarly Study of African Music*, in R. Stone (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1, *Africa*, Garland, New York-London, pp. 13-73.
- Paroles des musiciens*, "Cahiers d'Ethnomusicologie", 2, 1998.
- PENNACINI C. (1998), *Kubandwa. La possessione spiritica nell'Africa dei Grandi Laghi*, Il Segnalibro, Torino.
- PERETZ I. (2002), *La musica e il cervello*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 2, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 241-70.
- REYES A. (1999), *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Temple University Press, Philadelphia.
- RICE T. (2008), *Toward a Mediation of Field Method and Field Experience*, in Barz, Cooley (2008), pp. 42-61.
- RICOEUR P. (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ROUGET G. (1980), *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris (trad. it. *Musica e transe: i rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 1980).
- ROUSSEAU J.-J. (1771), *Dictionnaire de Musique*, tomo 1, Marc Michel Rey, Amsterdam.
- SACHS C. (1933), *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Dietrich Reimer, Berlin (trad. it. *Storia della danza*, il Saggiatore, Milano 1966).
- SCHAFFER R. M. (1969), *The New Soundscape: A Handbook for a Modern Music Teacher*, BMI, Toronto-New York-London.
- SHELEMAY K. K. (2008), *The Ethnomusicologist Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition*, in Barz, Cooley (2008), pp. 141-56.
- SLOBODA J. A. (1985), *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, il Mulino, Bologna 1988).

6. SUONI

- SOLIS T. (ed.) (2004), *Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensemble*, University of California Press, Barkley-Los Angeles-London.
- STONE R. (2007a), *Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action*, in “Revista Transcultural de Música”, 11, <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/arto4.htm>.
- ID. (2007b), *Theory for Ethnomusicology*, Prentice Hall, Upper Saddle River (NJ).
- STUMPF C. (1901), *Tonysystem und der Musik der Siamesen*, in “Beiträge zur Acustik und Musikwissenschaft”, 3, pp. 69-138.
- TIERSOT J. (1905), *Notes d'ethnographie musicale*, Fischbacher, Paris.
- TITON J. T. (2008), *Knowing Fieldwork*, in Barz, Cooley (2008), pp. 25-41.
- ZEMP H. (1971), *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Mouton, Paris-La Haye.

