

1222 • 2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

**Uomini, suoni, animali.  
Il rapporto acustico tra uomo e natura  
in alcune culture tradizionali**

*Relatore:* Prof.ssa Paola Barzan

*Laureando:* Davide Baso  
Matricola n. 1232534

**A.A. 2021/2022**



# Indice

|                                                                                                   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Premessa</b>                                                                                   | p. 5  |
| <b>1 Relazioni acustiche tra uomini, animali e natura</b>                                         | p. 7  |
| 1.1 Lo <i>joik</i> dei Sami: la voce umana si armonizza con i suoni della natura                  | p. 7  |
| 1.1.1 <i>La riproposta di Nils-Aslak Valkeapää</i>                                                | p. 10 |
| 1.2 Lo <i>jodel</i> delle Alpi: comunicare con gli animali                                        | p. 12 |
| 1.3 Il <i>kecak</i> drammatico di Bali: l'onomatopea come forma di drammatizzazione               | p. 17 |
| <b>2 Gli animali come fonte del sentimento musicale: il caso dei Kaluli di Papua Nuova Guinea</b> | p. 23 |
| 2.1 Il culto degli uccelli nel popolo Kaluli                                                      | p. 23 |
| 2.2 Le cicale di Ulahi                                                                            | p. 26 |
| 2.3 Le diverse forme di musica dei Kaluli                                                         | p. 27 |
| 2.4 Il canto degli uccelli come ispirazione del sentimento                                        | p. 30 |
| <b>Conclusioni</b>                                                                                | p. 33 |
| <b>Bibliografia</b>                                                                               | p. 35 |





## Premessa

La storia dell'uomo e l'evoluzione della sua civiltà devono molto alle risorse che esso ha saputo trarre dal mondo naturale, in particolare dal mondo animale. Il rapporto che uomini e animali hanno instaurato si è col tempo sempre più arricchito di sfaccettature, a partire da quelle più spiccatamente funzionaliste, come è avvenuto in agricoltura, nell'allevamento, per arrivare ai legami che coinvolgono la sfera del sentimento, e, di conseguenza, la creatività umana. Il passaggio tra i vari livelli relazionali non è mai netto, ma anzi, è spesso molto sfumato. Nelle culture del mondo, da quelle tribali alle più allitterate, il rapporto tra uomo e animale ha dato forma a religioni, narrazioni, mitologie, espressioni drammatiche e artistiche, arrivando ad influenzare e ad ispirare la grande poesia e la musica colta occidentale.

Perciò, così come Lucrezio, Beethoven, Baudelaire o i Pink Floyd si rivolgono ai suoni degli animali, trasfigurandoli e idealizzandoli per realizzare le proprie produzioni artistiche, ogni altra cultura della terra apre le orecchie alla natura e attinge a quell'universo acustico per le proprie espressioni sonore.

Questo lavoro vuole occuparsi di alcune culture tradizionali, per esaminare come la percezione acustica del mondo naturale e degli animali che lo popolano abbia consentito in alcuni casi all'uomo di sviluppare con essi un legame più profondo, comunicativo, emotivo ed espressivo una vicinanza spirituale con l'ecosistema.

Nel primo capitolo si riporteranno tre casi esemplificativi delle diverse declinazioni del rapporto sonoro tra uomini e animali: lo *joik* dei Sami della Lapponia, lo *jodel* dei pastori alpini e il *Kecak* dei Balinesi. Il secondo capitolo è interamente dedicato un caso specifico particolarmente pregno di spunti per la comprensione di questo fenomeno, quello dei Kaluli di Papua Nuova Guinea.

La ricerca si è basata principalmente sulla bibliografia più o meno recente prodotta sull'argomento specifico, in particolare degli etnomusicologi che hanno profondamente studiato alcune delle culture esaminate, come Steven Feld per i Kaluli di Papua Nuova Guinea e Tina Ramnarine per i Sami. Si è fatto riferimento anche a testi di altro genere, come saggi sulle culture locali, e, a scopo comparativo, gli autori classici dell'antropologia musicale, Merriam e Blaking, e la fondamentale opera di Raymond Murray Shafer sul paesaggio sonoro.

Di grande aiuto e ispirazione sono stati anche il fondamentale lavoro di documentazione visuale di Hugo Zemp sullo *jodel* svizzero e le registrazioni raccolte in dischi e cd, raccolte sul campo, ma anche di opere ispirate al mondo animale e naturale di varie epoche e culture, riportate in discografia.

## **Capitolo 1**

### **Relazioni acustiche tra uomini, animali e natura**

In molte popolazioni sparse su tutto il globo terrestre gli animali sono parte integrante della società. Essi sono attori partecipanti di molteplici momenti della vita delle persone, che sia il momento lavorativo, il sostentamento o anche attività ricreative e ciò che agli occhi di uno spettatore esterno può apparire come una semplice pratica funzionale o di svago cela significati molto più ampi e intrisi di sentimento o spiritualità. Il rapporto degli uomini con gli animali può entrare a far parte di questo discorso nel momento in cui i secondi non sono percepiti tanto come un mezzo di sussistenza a disposizione dei primi, ma come membri effettivi della società di cui collaborano alla sopravvivenza e al mantenimento.

#### **1.1 Lo *joik* dei Sami: la voce umana si armonizza con i suoni della natura**

In Lapponia, tra Russia, Norvegia, Finlandia e Svezia, vive l'unica popolazione indigena presente in Europa, i Sami. In Lapponia vivono all'incirca 80.000 Sami, più della metà dei quali abita la porzione norvegese della regione.<sup>1</sup>

I Sami vivono in una terra estremamente fredda e poco accogliente: sporadiche montagne svettano su larghe pianure innevate e sconfinite distese di taiga, la foresta boreale. Fiumi e laghi abbondano, ma sono quasi sempre coperti dal ghiaccio. Il terreno della Lapponia è spoglio e infertile e non è in grado di sostenere un'agricoltura stabile. Non sembri fuori luogo questa descrizione geografica dell'ecosistema lappone: gli ambienti dove i popoli vivono sono parte integrante delle loro culture e in più determinati paesaggi geografici implicano determinati paesaggi sonori, caratterizzati in primo luogo della fauna che ha questi luoghi come habitat. La maggior parte del sostentamento dei Sami deve per forza di cose provenire dalla caccia e dalla pesca vista la scarsità di risorse che sono offerte dalla terra. Attorno al

---

<sup>1</sup> NERICI, GIACOMO, *Sulle orme dei nostri antenati: riappropriazioni culturali e usi del passato tra i Sami norvegesi*, Roma, CISU, 2021, p. 13

XVI secolo d.C., però, anche in Lapponia si sviluppa la pratica dell'allevamento,<sup>2</sup> una svolta assolutamente decisiva nell'ordine della società che abitava queste zone.

Gli animali sono determinanti nella sopravvivenza dei Sami, sia che si tratti di allevarli che di cacciarli, essi sono fonte di vita.

Johan Turi nel suo celebre racconto *Vita del lappone* vuole, come suggerisce il titolo, rendere il lettore edotto sullo stile di vita di questa popolazione. Nel testo un numero impressionante di pagine viene speso a descrivere come vivono gli animali di quel territorio, cosa fanno, dove trovano i propri rifugi, cosa mangiano e soprattutto come si cacciano. In mezzo a una fauna composta da lupi, ghiottoni, alci, volpi e orsi, un posto di assoluto privilegio viene riservato dai Sami alla renna, considerato animale domestico per eccellenza e fondamentale punto di riferimento per quel popolo. Di essa Turi descrive cosa mangia, come si munge per ottenere latte e formaggio, come viene curata dalle malattie, come si protegge dai predatori e infine come si macella.

È accanto a questi animali che è nato il genere musicale chiamato *joik* (*joige* in Sami), un canto solista, ondulato e fortemente ritmico che secondo Turi ricorda una nenia.<sup>3</sup> L'autore afferma che questi canti nascono con l'obiettivo di ricordare qualcosa o qualcuno, di imprimerlo nella memoria collettiva dell'intera comunità e associargli un carattere affettivo che viene espresso nel testo,<sup>4</sup> sia esso positivo o negativo. Non è però una specie di ode celebrativa o infamante fine a sé stessa, né un canto che voglia semplicemente mettere in luce le caratteristiche o le gesta di una persona, c'è un senso ben più profondo. Avere uno *joik* dedicato vuol dire entrare a far parte del mondo culturale e sociale dei Sami,<sup>5</sup> è quasi un rito di iniziazione senza il quale è impossibile identificarsi come appartenente a questa società. Lo *joik* non parla di una determinata cosa, ma ne è l'essenza stessa sotto forma di canto. Lo *joik* è considerato come un portale per arrivare a una dimensione altra per far emergere la spiritualità di ciò che viene cantato.<sup>6</sup>

Lo *joik*, che talvolta può avere un breve testo, consiste in vocalizzi su sillabe onomatopeliche come “*ly-ly-ly*”, che seguono un andamento sinuoso, con intervalli mai troppo ampi. Queste sillabe permettono al cantante di uscire dal mondo espressivo quotidiano ed entrare in quello

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 166.

<sup>3</sup> TURI, JOHAN, *Vita del Lappone*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 229.

<sup>4</sup> Ivi, p. 181.

<sup>5</sup> OLSEN, KJELL, *Heritage, Religion and the Deficit of Meaning in Institutionalized Discourse in Creating Diversities: Folklore, Religion and the Politic of Heritage*, a cura di Anna-Leena Siikala, Barbro Klein e Stein R. Mathisen, Helsinki, Finnish Literature Society, 2018, p. 32.

<sup>6</sup> RAMNARINE, TINA K., *Acoustemology, Indigeneity and Joik in Valkeapää's Symphonic activism: Views from Europe Arctic fringes for Environmental Ethnomusicology*, «*Ethnomusicology*», Vol. 53, n. 2 Spring/Summer 2009, p. 188.

del canto. La definizione del carattere affettivo associato all'oggetto dello *joik* è quindi determinato in maniera arbitraria dal cantante, per il quale la melodia che sta cantando ottiene quel significato, ma che un altro cantante potrebbe esprimere in un altro modo.<sup>7</sup> Questo canto è dunque una pratica relazionale con cui i Sami definiscono i caratteri dei componenti della loro società, che non è composta solo di persone, ma anche di animali e persino gli alberi, i laghi, le montagne e qualsiasi elemento naturale presente in Lapponia può essere l'oggetto di uno *joik*. Esso viene definito dai Sami come "il nome più profondo" che uno ha.<sup>8</sup>

I Sami ritengono che una persona esterna alla loro cultura non possa capire la vera essenza dello *joik*, né essere in grado di produrne uno semplicemente studiandolo come fosse una teoria musicale scolastica.<sup>9</sup> Forse potrebbe eseguire correttamente la tecnica, ma questo non basta a creare uno *joik*. La musica in Lapponia non è soltanto un mero strumento di intrattenimento sviluppato dall'uomo grazie alle proprie capacità vocali: è una pratica dal forte significato sociale, il fondamento non sono le persone che la mettono in atto, ma la terra in cui essa è nata e da cui gli uomini l'hanno appresa.<sup>10</sup> Le montagne sono luoghi sacri e da esse provengono le renne che come abbiamo visto sono il perno attorno a cui ruota la civiltà Sami. Vivere a contatto con le renne significa molto più profondamente vivere immersi nella spiritualità dell'ambiente che è dominato dalle montagne, luoghi sacri a partire dai quali tutto riceve vita. Solo vivendo così, in quei luoghi e con quegli animali si può diventare in grado di realizzare uno *joik*. Gli animali permettono agli uomini di relazionarsi più facilmente con l'ambiente naturale, sia perché solo loro vi rendono possibile la sopravvivenza, sia perché appartengono ad una dimensione spaziale più simile alla nostra. Un animale è vivo, si muove, mangia, dorme e si riproduce esattamente come gli esseri umani che così hanno maggiore facilità a sviluppare un'empatia con essi piuttosto che con una montagna o con un albero che invece, seppur anch'essi considerati vivi, sono inizialmente percepiti come entità più distanti dalla dimensione umana. Lo *joik* che viene usato come richiamo per le renne o come modo per scacciare i lupi,<sup>11</sup> è rappresentazione dell'empatia che si genera tra l'animale rappresentante del mondo naturale nella sua interezza, e l'uomo il quale mette i propri sentimenti in musica e li identifica con l'oggetto del suo canto. Il punto focale nella cultura dei Sami è che gli uomini, gli animali e il paesaggio, a dispetto delle apparenze ingannevoli, non fanno parte di tre mondi distinti, ma sono tutti membri dello stesso mondo a cui

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 190.

<sup>8</sup> Ivi, p. 191.

<sup>9</sup> OLSEN, *Religion and the Deficit of Meaning in Institutionalized Discourse*, cit., p. 39.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> RAMNARINE, *Acoustemology, Indigeneity and Joik in Valkeapää's Symphonic activism*, cit., p. 198.

partecipano ognuno con le proprie peculiarità. Lo *joik* è il linguaggio proprio di questo mondo, che sta in una dimensione superiore a quello quotidiano che viene usato tra le persone,<sup>12</sup> per questo non puoi fare parte della società Sami se non hai uno *joik* dedicato: non saresti del tutto immerso nel mondo che ti sta intorno.

Questo è anche il principale motivo per cui nello *joik* considerato “puro” non possono trovare spazio gli strumenti musicali, perché essi aggiungerebbero una componente artificiale a un canto di origine spirituale slegato ogni forma di materialità: una sorta di sacrilegio, anche se per i Sami lo *joik* non è propriamente un canto religioso in senso devozionale.

Nel corso dell’ultimo secolo i Sami hanno dovuto attraversare una vera e propria crisi di identità a seguito delle campagne di evangelizzazione da parte dei missionari cristiani, che hanno portato un grande sconvolgimento nella società la cui cultura musicale è stata fra le principali vittime. A questo aggiungiamo poi il formarsi nel secolo precedente del nuovo stato norvegese (che comprende la porzione più ampia della Lapponia) a seguito dell’indipendenza dalla Svezia, il quale ha subito visto di cattivo occhio gli indigeni del nord del paese, e ha operato diverse azioni di repressione culturale.

La maggioranza dei Sami, in realtà, ha accolto positivamente l’arrivo dei missionari favorendo la cristianizzazione della popolazione a discapito, però, di alcune pratiche considerate alla stregua di riti pagani dagli evangelizzatori, fra i quali appunto lo *joik*. Esso era diventato a metà del XIX secolo un argomento generatore di forti controversie all’interno della società Sami. La maggior parte di essi, infatti, desiderava vivere una vita dedicata al rispetto dei nuovi precetti cristiani e si è vista costretta ad abbandonare la tradizione dello *joik*, anche se essa aveva segnato la propria infanzia. Dall’altra parte c’erano persone meno morigerate e accadeva di frequente che, a seguito di abusi di alcool, esse si mettessero a cantare per le strade suscitando disprezzo da parte di tutti.

Lo *joik*, pertanto, non era più un simbolo del legame dell’uomo con la natura, ma si era legato alla dissolutezza e al peccato: una distruzione dei valori culturali che ha gettato nello sconforto chi cresciuto nella cultura sami, era ora costretto a provarne vergogna.<sup>13</sup>

### *1.1.1 La riproposta di Nils-Aslak Valkeapää*

Fu in questo clima di profonda crisi identitaria e divisione interna che il cantante Sami Nils-Aslak Valkeapää decise di provare a salvare lo *joik* con un progetto coraggioso, ma destinato

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> OLSEN, *Religion and the Deficit of Meaning in Institutionalized Discourse*, cit., p. 37.

ad essere divisivo nella sua comunità. Egli volle registrare in studio un disco di *joik* che potesse raggiungere le orecchie di tutto il mondo, uscendo dai confini della Lapponia, al fine di ricordarne l'importanza ai Sami che parevano averlo dimenticato. Per fare ciò però non poteva semplicemente cantare uno *joik* tradizionale, perché così sarebbe ricaduto nelle contraddizioni interne con cui ormai aveva a che fare da anni; decise quindi di accompagnarsi con delle sobrie tracce di chitarra e di basso e di registrare le proprie performance vocali circondato da una mandria di renne e da cani. Il verso di questi animali, non semplice sottofondo al canto, ma vero protagonista della musica, ricorda a tutti quale sia l'origine di questa musica e il legame col territorio.<sup>14</sup>

Il disco uscito nel 1968 col titolo di *Joikuja* riscosse un grande successo internazionale ed ebbe un reale impatto anche all'interno della Lapponia stessa: lo *joik* è tornato ad essere un carattere distintivo della cultura Sami e in molti sono tornati a praticarlo come facevano i loro predecessori, salvando questo repertorio da un'estinzione che sembrava segnata. Nils-Aslak Valkeapää è diventato così una sorta di paladino della conservazione culturale dei Sami e un'icona del suo popolo.

Oltre ad alcune composizioni poetiche, Valkeapää ha composto anche due sinfonie basate sullo *joik*: la *Juoigansinfonija* (sinfonia dello *Joik*, 1989) e *Goase dušše* (Sinfonia degli uccelli, 1992). Il primo di questi lavori, *La sinfonia dello joik* è una composizione orchestrale che fa dello *joik* il protagonista; esso fonde la tradizione della musica vocale Sami con la musica d'arte occidentale poiché gioca sull'accostamento dell'improvvisazione caratteristica dello *joik* all'interno di un ambiente sonoro imprevedibile come quello naturale ad una struttura formale più rigida, provveduta dagli strumenti orchestrali. Questa composizione trasporta il canto dei Sami in un contesto diverso da quello per cui è normalmente inteso, ossia un contesto artistico di tipo occidentale. Valkeapää stesso afferma che lo *joik* per sua natura non viene usato dai Sami come una forma d'arte perché essa ha bisogno di un pubblico.<sup>15</sup> Il cantore decide qui autonomamente di compiere un passo verso questa forma di espressione artistica, che offre la produzione vocale degli *Joik* ad una fruizione inusuale.

Più interessante ai fini del rapporto sonoro dello *joik* con gli animali e la natura è *La Sinfonia degli uccelli* che dei canoni della musica d'arte occidentale conserva solo la divisione in 4 movimenti, ma non utilizza alcuno strumento musicale. La struttura vede una prima metà composta dai suoni dell'acqua che scorre e dal canto di uccelli, finché poi dopo oltre 32min i

---

<sup>14</sup> JONES-BAMMAN, RICHARD, "Greetings from Lapland": the Legacy of Nils-Aslak Valkeapää (1943- 2001) in *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honour of Robert Garfias*, a cura di Timothy Rice, Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 101.

<sup>15</sup> Ivi, p. 198.

campanacci delle renne annunciano un uomo che esegue uno *joik*; finito questo tornano gli uccelli a prendersi la scena e infine si conclude con un secondo *joik* e ulteriori canti di uccelli. Gli animali hanno quindi una netta prevalenza sugli uomini. L'idea dell'autore è quella di presentare un ambiente sonoro naturale di cui ognuno dei suoi agenti contribuisce alla costruzione. La disparità tra uomo e animale è un attestato della piccolezza degli uomini nella vastità grandiosa della natura.

Lo *joik* come musica umana non è contrapposto o messo in relazione al canto degli animali, ma è inteso come una delle varie possibili iterazioni sonore dell'ambiente,<sup>16</sup> che comprende tanto esseri umani quanto renne e uccelli. Quando Valkeapää canta, si identifica egli stesso con gli uccelli,<sup>17</sup> perché questa è la capacità dello *joik* per i Sami: permettere di entrare a fare parte del mondo naturale e non semplicemente mettere in relazione ad esso. Il cantante, il canto e ciò che viene cantato sono tutti integrati in un unico soggetto che si manifesta acusticamente.<sup>18</sup>

Queste nuove versioni del canto tradizionale non hanno ovviamente mancato di sollevare numerose polemiche e controversie tra i Sami più conservatori che hanno rimproverato Valkeapää soprattutto per l'utilizzo di strumenti musicali, che come detto in precedenza tradisce gli ideali musicali dello *joik* considerato puro. Non si può negare però l'importanza che questo autore ha avuto nel sottoporre agli occhi di tutto il mondo la questione dei Sami e l'impegno che egli ha profuso nel trovare una soluzione per risolvere i problemi culturali e identitari di cui lo *joik* era divenuto un nodo. Nessuna cultura è immune ai segni del tempo e l'unico modo che si ha per sopravvivere è adattarsi al cambiamento, per rimanere fedeli a sé stessi però c'è bisogno di ricordare le proprie radici e nel caso dei Sami di riabbracciare lo *joik* come strumento.

## **1.2 Lo *jodel* delle Alpi: comunicare con gli animali**

Lo *jodel*, il passaggio repentino dalla voce di petto alla voce di testa, è una tecnica vocale che è nata e si è sviluppata autonomamente in diverse zone geografiche del globo terrestre. I luoghi dove è maggiormente documentata sono l'isola di Papua, la foresta pluviale del Congo e le regioni di lingua anglosassone delle Alpi, queste ultime di particolare interesse, come si

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 205.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.



vedrà, per il rapporto sonoro fra uomini e animali, in quanto lo *jodel* vi è praticato dai vaccari per richiamare all'ordine le proprie bestie e in generale per dialogare con loro.

Come si è anticipato, si tratta di una tecnica vocale che non prevede l'uso di parole e consiste nell'alternare vocalizzi in tono grave, emessi sfruttando la voce di petto, con vocalizzi realizzati in falsetto, servendosi della voce di testa.<sup>19</sup> Il salto tra la voce di petto e la voce di testa è dato dal cosiddetto colpo di glottide, cioè il movimento dell'epiglottide, valvola che protegge l'ingresso della trachea nella deglutizione, che se sollecitata nel momento della fonazione, dà quel suono simile a un "click"<sup>20</sup> e che, nello *jodel*, marca il passaggio tra i due registri di petto e di testa.

Questa tecnica, se praticata in modo corretto, è in grado di amplificare in maniera importante la voce di chi la emette, rendendo in grado di coprire distanze notevoli.<sup>21-22</sup> Non è un caso dunque che nella stragrande maggioranza dei casi lo *jodel* sia sempre stato usato come un modo per comunicare prima che per fare musica, particolarmente in ambienti montuosi, dove i pendii delle montagne, generando l'eco, permettono al suono di venire ulteriormente amplificato e di raggiungere il destinatario del messaggio anche se questi si trova a grande distanza. Sarebbe così spiegata la proliferazione dello *jodel* sia nelle Alpi che nella cordigliera centrale dell'isola di Papua dove gli Huli lo sfruttano per creare una sorta di codice Morse sonoro: ogni sequenza di note codifica uno specifico messaggio da inviare a un compagno che si trova troppo lontano per essere raggiunto dalla comunicazione verbale o dall'emissione di una voce normale.<sup>23</sup>

Sebbene anche in Europa una pratica di questo tipo non sia sconosciuta e nemmeno inusuale, lo *jodel* è principalmente riconosciuto per essere il canto dei vaccari e caratteristica folklorico-musicale in particolare della Svizzera, nella cui società rappresenta una pratica diffusa e socialmente rilevante.

Si ritiene che lo *jodel* alpino (in tedesco chiamato *Naturjodel*) sia una tecnica estremamente antica che alcuni ipotizzano risalga addirittura all'età della pietra, quando anche il linguaggio era agli albori del suo sviluppo.<sup>24</sup> Alcuni fanno notare, la concomitanza di nascita del

---

<sup>19</sup> PLANTENGA, BART, *Yodel-ay-ee-ooo: The Secret History of Yodeling Around the World*, New York City, Routledge, 2004, p. 11.

<sup>20</sup> Ivi, p. 14.

<sup>21</sup> Ovviamente ciò avviene solo quando essa viene eseguita nel modo corretto, con una potente respirazione diaframmatica quando si usa la voce di petto e un'adeguata respirazione di laringe durante i falsetti della voce di testa.

<sup>22</sup> Ivi, p. 12.

<sup>23</sup> Ivi, p. 121.

<sup>24</sup> Ivi, p. 19.

linguaggio e della pratica dell'allevamento degli animali, particolare non secondario per l'uso che verrà poi fatto dello *jodel*.

Dal punto di vista antropologico si può supporre che l'uomo che vive in mezzo a montagne così alte, magnifiche e imponenti tende a sentirsi particolarmente in soggezione di fronte a esse, lo *jodel* amplificato dall'eco tende a colmare questa distanza rendendo il piccolo uomo grande come le montagne. Il musicologo Manfred Bukofzer nel suo *Magic and technique in alpine music* parla di come lo *jodel* dovesse essere percepito come uno strumento magico con cui l'uomo poteva rapportarsi e costruire una dialettica con l'ambiente che lo circonda,<sup>25</sup> il che rendeva possibile per l'uomo identificarsi con l'ambiente stesso o diventare un suo pari.

Una suggestiva teoria, condivisa da più di un autore, fa notare come l'andamento melodico dello *jodel* sia spiccatamente ondulato, similmente al paesaggio montuoso delle Alpi che alternano alte cime a basse valli, come se il canto fosse lo specchio del panorama esterno.<sup>26</sup>

Per quanto affascinante possa essere una origine di questo tipo, non è supportata da prove soddisfacenti, come del resto avviene per la quasi totalità delle altre teorie concernenti la nascita di questa antichissima tecnica, anche per quelle più accreditate dalla comunità di studio. Fra queste, l'ipotesi più avvalorata dagli studiosi è quella secondo cui lo *jodel* sarebbe nato per imitazione del verso di un animale. Al mondo esistono diversi animali che sono in grado di emettere vocalizzi paragonabili allo *jodel*, l'ululato del coyote per esempio ha dei salti glottali, in Svizzera però l'animale di riferimento in questo senso è quasi certamente il cuculo, un uccello il cui canto potrebbe realmente aver ispirato negli uomini l'utilizzo della tecnica del falsetto che poi si userà in alternanza alla voce grave.<sup>27</sup>

L'origine dunque, sebbene nulla confermi definitivamente questa ipotesi, sarebbe da rintracciare nel canto di un uccello, l'uso che ne hanno fatto gli uomini però ha portato ad accostare lo *jodel* con un'altra specie di animali, i bovini. Un vaccaro passa tutta la sua giornata accanto a questi animali e perciò il rapporto che si sviluppa con essi è molto profondo, non si limita al lavoro o meglio non c'è una netta distinzione tra un momento lavorativo e un momento di riposo. Lo *jodel* viene usato per la comunicazione con il bestiame, sia essa sotto la forma di una chiamata all'ordine, un invito ad accelerare il passo durante i pascoli o un richiamo per uno degli animali che si sta allontanando dal gregge. Alcuni studi scientifici hanno inoltre mostrato come il canto possa influenzare positivamente

---

<sup>25</sup> PLANTENGA, BART, *Yodel in Hi-Fi: from kisch folk to contemporary electronica*, Milwaukee, University of Wisconsin press, 2013, p. 150.

<sup>26</sup> PLANTENGA, *Yodel-ay-ee-ooo*, cit., p. 9.

<sup>27</sup> Ivi, p. 15.

la produzione di latte delle vacche, aumentando la qualità del loro umore,<sup>28</sup> ma non è dato sapere se questo fosse stato realmente intuito dagli abitanti delle Alpi.

Il pastore quindi canta lo *jodel* al suo bestiame come fosse una serenata e da lì il passo è breve affinché si dia spazio alla creatività e si venga a formare una produzione di musiche sempre più elaborate e finalizzate poi all'ascolto non più solo degli animali, ma anche delle persone, che possono meglio apprezzare e valutare la complessità delle composizioni di quello che finisce per avvicinarsi ad un cantante oltre che ad un pastore. Eseguire musica con la finalità di generare un apprezzamento estetico presso degli ascoltatori è diverso che non emettere la voce col fine di gestire efficacemente una mandria di animali, anche a parità di produzione sonora. L'etnomusicologo Timothy Rice, nella sua definizione dei molteplici modi in cui può essere intesa e quindi studiata la musica, afferma che data l'elusività della parola "arte" non è corretto attuare una netta distinzione tra musiche che sono solo arte e musiche che vengono definite in maniera differente.<sup>29</sup> Pertanto una musica, può contemporaneamente essere intesa come arte e come qualcos'altro, nel nostro caso uno "strumento" lavorativo. Non esiste infatti un repertorio fisso di *jodel* che viene usato in una determinata circostanza e altri canti che vengono usati per una diversa funzione. È l'uso della tecnica dello *jodel* che fa la differenza, non tanto una specifica conformazione melodica o ritmica. Perciò lo *jodel* che viene usato per sollecitare i buoi a muoversi più celermente può essere il medesimo che viene cantato al bestiame col solo fine di appagare chi ascolta e chi esegue. È chiaro però che un autore di musica si ponga il problema di adattarsi a un pubblico di volta in volta diverso e se intuire quali modi di cantare allietta gli animali è possibile solo per il loro pastore che li conosce molto a fondo, i gusti di altre persone sono più facilmente da esse comunicabili e per tal motivo portano tutti gli esecutori ad adattarsi a questi standard di apprezzamento.

Esistono quindi delle occasioni in cui lo *jodel* si sveste dei suoi panni di strumento pastorale e indossa quelli di pratica musicale rivolta all'ascolto. Esse sono legate alle celebrazioni stagionali connesse nella maggior parte dei casi, ai tempi dell'allevamento, come la monticazione primaverile, quando i vaccari conducono il bestiame dalla valle fino alle alture delle montagne liberate dal ghiaccio, per poi rimanervi per tutta la durata dell'estate. In questa occasione tutta la comunità residente in quella valle si raduna per festeggiare bevendo,

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 35.

<sup>29</sup> RICE, TIMOTHY, *Ethnomusicology, a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 60-64.

mangiando e cantando lo *jodel*, accompagnato in questi casi da alcuni altri strumenti come la fisarmonica e il corno alpino.<sup>30</sup>

Lo *jodel* è in grado di far sentire all'uomo l'appartenenza alle montagne. Non a caso l'eventuale accompagnamento strumentale è sempre di intensità ridotta, per non turbare l'eco, un'entità a sé stante che non deve essere infastidita, perché considerata come una sorta di manifestazione della potenza sacra delle montagne.<sup>31</sup>

Negli anni lo *jodel* ha preso forme differenti nelle stesse diverse culture alpine, anche in relazione alle vicende storico-musicali dei territori. Nell'area austriaca, per esempio, si usa peculiarmente il modo diatonico maggiore e si mantengono le melodie semplici, con movimento limitato a tonica, dominante, settima o sottodominante, tonica, uno stile molto probabilmente influenzato dalla tradizione musicale della corte viennese.<sup>32</sup>

In Germania, nei monti Harz, fra Halle e Hannover, si è col tempo perso l'utilizzo pastorale dello *jodel*, che è divenuto più che altro un ornamento per musica da festa o da ballo e sfrutta quasi solo l'intervallo di sesta maggiore.<sup>33</sup>

Alcune aree del territorio svizzero sono dunque le uniche nell'arco alpino in cui questa tecnica vocale ha preso forma di repertorio nazionale caratterizzante, tanto che ancora oggi si organizzano competizioni a cura dall'associazione federale dei cantanti di *jodel*, con sede presso la valle del Muotatal.<sup>34</sup>

Nel tempo gli esperti cantori hanno sviluppato tecniche e peculiarità, donando una complessità e una varietà allo *jodel* che ha trasportato il repertorio in contesti artistici rigidamente regolamentati ben lontani dall'ambito funzionale dell'allevamento del bestiame e i vantaggi reciproci che ne traggono esse e i pastori hanno permesso alla tecnica vocale di persistere e di evolversi, dapprima fra i monti alpini e successivamente in diverse altre zone

---

<sup>30</sup> PLANTENGA, *Yodel-ay-ee-ooo*, cit., p. 52. Fra le melodie di questa festa c'è poi il famoso *Ranz de vaches* (il cui titolo significa linea di vacche, alludendo proprio alla processione verso le zone alte delle montagne), divenuto in epoca illuminista uno dei simboli principali della cultura musicale alpina assieme allo Jodel, tanto che un compositore di grande fama come Gioacchino Rossini fece diventare questa melodia parte di una delle sue più rinomate composizioni musicali. Ibidem.

<sup>31</sup> Ivi, p. 53.

<sup>32</sup> GOERTZEN, CHRIS – LARKEY, EDWARD, *Austria in The Garland encyclopedia to world music. Vol. VIII – Europe*, a cura di Timothy Rice, James Porter e Chris Goertzen, New York City, The Garland publishing, 2001, p. 670.

<sup>33</sup> PLANTENGA, *Yodel-ay-ee-ooo*, cit., p. 30.

<sup>34</sup> La variante tecnica eseguita qui prende il nome di *jüüzli*; è caratterizzata da una scala con il terzo e il quarto grado alzati di un quarto di tono. È la stessa scala dell'alphorn, il corno alpino, strumento ugualmente utilizzato all'alpeggio dal vaccaro per richiamare il bestiame. È proprio qui che si è recato l'etnomusicologo Hugo Zemp per girare uno dei suoi documentari. Grazie all'aiuto dei performer di *jodel* Franz-Dominic Betschart, Alfred Schelbert e Anton Bueler, Zemp ha potuto svolgere uno studio approfondito della variante dello Jodel di questa regione. Lo slancio creativo lasciato agli esecutori nel Muotatal è notevole, per esempio Franz-Dominic Betschart ha un suo stile riconoscibile di canto, che consiste nel andare verso l'acuto con la voce prima di ogni salto glottale dalla voce di testa alla voce di petto, donando un tratto iconico alle sue esecuzioni.

del mondo, specialmente nella fascia centro-ovest degli Stati Uniti d'America, dove alcuni migranti svizzeri alla fine del diciannovesimo secolo l'hanno probabilmente insegnata ad un altro tipo di pastori: i cowboy,<sup>35</sup> che la useranno sostanzialmente per gli stessi scopi, ossia gestire efficientemente il proprio bestiame nei loro ranch e durante le lunghe migrazioni verso nord e in più allietare sé stessi e i propri animali con canti nati dai sentimenti del cowboy verso di loro.<sup>36</sup> Anche negli Stati Uniti, poi, lo *jodel* conoscerà il medesimo destino che ha incontrato sulle montagne europee: dopo aver aiutato per anni i cowboy a svolgere il loro lavoro e a consolidare il rapporto con i loro animali, lo *jodel* si staccò dall'ambito pastorale, pur continuando ad esistere anche in questo contesto, per incontrare nella zona dei monti Appalachi la creatività di esecutori che lo sfrutteranno in composizioni di musica rivolta all'ascolto umano e non animale.<sup>37</sup>

Dal punto di vista musicale alcune caratteristiche sembrano accomunare la tecnica dello *jodel* con il canto dello *joik* dei Sami: entrambi infatti sono costituiti da melodie molto ondulate e prive di parole, ma non vi sono al momento studi scientifici che abbiano tentato di connettere tali tratti stilistici all'effettiva capacità di comunicare con gli animali. Empiricamente si può notare che le condizioni funzionali dei due tipi di canto sono accostabili nelle culture menzionate, tutte legate all'allevamento del bestiame e caratterizzate perciò da una lunga e costante frequentazione degli uomini con gli animali. *Joik* e *jodel* condividono anche l'esito culturale delle loro storie, con la trasformazione in musica d'ascolto, sebbene le ragioni dell'evoluzione siano molto diverse e lo *jodel* svizzero non sia stato oggetto delle controversie che hanno attraversato la cultura Sami. È importante ai fini di questa ricerca che l'origine, lo sviluppo e il concetto stesso per il quale queste tecniche vocali esistono e hanno continuato ad esistere attraverso i secoli sono da ritrovarsi nella stretta vicinanza con gli animali e nei sentimenti che questo rapporto suscita.

### 1.3 Il *Kecak* drammatico di Bali: l'onomatopea come forma di drammatizzazione

Il *Kecak* di Bali rappresenta un diverso esempio di connessione tra mondo umano e animale attraverso il suono e l'uso della voce.

---

<sup>35</sup> PLANTENGA, *Yodel-ay-ee-ooo*, cit., pp. 213-214.

<sup>36</sup> LOMAX, JOHN A., *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, Lincoln, University of Nebraska, 2007, p. xix.

<sup>37</sup> PLANTENGA, *Yodel-ay-ee-ooo*, cit., p. 185-187.

Nell'Oceano indiano, partendo dal sud della penisola dell'Indocina e arrivando sino ai confini con l'Oceania si trova il più grande arcipelago del mondo: l'Indonesia. Un paese così vasto, popoloso e diviso dalle acque dell'oceano è naturalmente piuttosto frammentato culturalmente e in diversi casi anche etnicamente. Tutte le isole più importanti quindi, come Bali, Giava e Sumatra, sono dotate di una forte autonomia e ognuna ha una cultura identitaria distinta dalle altre. Bali è popolata da abitanti a forte maggioranza induista nonostante l'Islam sia la religione ufficiale dello stato e quella nettamente predominante.

Tutto il paese presenta una flora e una fauna estremamente ricche e variegata, tanto che l'Indonesia fa parte dei 17 paesi "megadiversi", ossia quelli che contano il più alto tasso di biodiversità.<sup>38</sup>

In una natura così rigogliosa e così ricca di vita, l'animale che più di tutti rappresenta l'Indonesia agli occhi del mondo esterno è l'orangotango, un primate, dunque; allargando lo spettro, le scimmie in generale sono l'elemento prevalente della fauna locale indonesiana. Non si tratta solo di uno stereotipo per attirare turisti: gli abitanti del luogo attribuiscono una grandissima importanza a questi animali a tal punto che a Bali, vicino alla città di Ubud, si trova il Mandala Suci Wenara Wana, che tradotto vuol dire "Foresta delle scimmie". Esso è considerato un luogo sacro, oltre ad essere un parco nazionale divenuto meta turistica di grande interesse che ogni anno attira centinaia di migliaia di visitatori da ogni parte del mondo. Ciò non avviene però a scapito della sacralità delle tradizioni del paese, infatti alcune aree più spiritualmente dense di significato sono chiuse al pubblico, così come le zone di preghiera dei templi indù presenti nella foresta, dedicate a chi vuole realmente esercitare la propria religione. Bali è perciò un esempio virtuoso di come la tradizione culturale e religiosa si possa mantenere intatta e fedele a se stessa pur aprendosi senza timore ai cambiamenti che sono stati portati dalla modernità.<sup>39</sup>

La popolazione indigena non è rimasta chiusa agli influssi arrivati dall'esterno, ha saputo coglierne invece i vantaggi che poteva trarne senza mai perdere la propria identità.

È dunque in questo contesto in cui tradizione e innovazione convivono pacificamente che attorno agli anni Trenta l'antica danza rituale del *Kecak* si trasforma ed esce dalla sua dimensione sacrale per entrare in quella spettacolare e drammatica i cui principali destinatari sono i sempre più numerosi turisti che visitano l'isola di Bali, i quali hanno soprannominato queste performance "Il ballo delle scimmie".<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Classificazione proposta dal World Conservation Monitoring Center <https://www.unep-wcmc.org>.

<sup>39</sup> DIBIA, I WAYAN, *Kecak: the vocal chant of Bali*, Bali, Hartanto art books, 1996, p. 2.

<sup>40</sup> Ivi, p. 7.

Il *Kecak* rituale non ha però smesso del tutto di esistere, ha semplicemente continuato ad essere destinato solamente al pubblico locale dei fedeli e quindi la sua conoscenza è molto limitata presso i non specialisti.

La differenza principale tra le due performance è l'esecuzione della tradizionale danza *Sanghyang* in quello rituale e la presenza di una trama dal repertorio mitologico tradizionale in quello drammatico. La prima forma del *Kecak* drammatico racconta l'epica di Ramayana, da cui il nome dato dai locali *Kecak Ramayana*, uno dei più famosi poemi del *Sanatana Dharma*, la dottrina induista di Bali. Si tratta del classico tema del conflitto tra le forze del bene e quelle del male con le prime che riescono sempre inevitabilmente a prevalere. Il bene qui è impersonato dal protagonista, il principe Rama, la cui consorte, la principessa Sita, viene rapita dal malvagio demone Rahwana. Rama chiede aiuto al re delle scimmie per salvare la sua amata e questi gli mette a disposizione il suo esercito. Nello scontro con l'esercito demoniaco di Rahwana, quando le sorti della battaglia sembrano pendere in favore di quest'ultimo, ad intervenire per risolvere il conflitto una volta per tutte in favore delle forze del bene è il leggendario uccello *Garuda*, che permette a Rama di sconfiggere il suo nemico e portare così in salvo la principessa Sita.<sup>41</sup>

Il significato è chiaramente che la natura rappresenta una forza benevola che non è disposta ad assecondare i piani dei malvagi e contro cui essi non possono competere. La natura verrà invece in soccorso di chi le porta rispetto e si fa umile nei suoi confronti, chiedendole aiuto per compiere azioni dai nobili fini. La natura è un'entità superiore agli esseri umani che funge da giudice equilibratore e assicura il mantenimento della prevalenza del bene sul male.

Allo spettacolo prendono parte numerosi interpreti, è sentito, infatti, come un evento di grande importanza presso la comunità balinese, occasione per dimostrare il valore delle proprie tradizioni e il talento dei suoi interpreti agli occhi del mondo esterno. Attorno alla scena in cui gli attori e i danzatori recitano, spesso cantando e danzando, le proprie parti è seduto in tre o quattro cerchi concentrici il coro, composto da un numero compreso tra i 75 e i 150 uomini. Il coro rappresenta l'esercito delle scimmie che viene in soccorso di Rama durante la storia. Il loro canto alterna parti in cui canta commentando la scena alla ripetizione della parola onomatopeica “*čak*”, che è il verso delle scimmie secondo i Balinesi, seguendo diversi pattern ritmici che ricorrono ciclicamente, proprio come succede regolarmente nel *gamelan*, la tradizionale musica orchestrale indonesiana.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Ivi, pp. 34-39.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 2-10.

Il coro oltre a cantare si muove all'unisono, sia da seduto che in piedi, eseguendo alcuni movimenti di danza che imitano anche in questo caso i movimenti delle scimmie, ma nel *kecak* è il canto ad avere preponderanza. Il coro esegue quattro pattern ritmici che si sovrappongono, così da creare una poliritmia.<sup>43</sup> Il risultato è un complesso muro di suoni e ritmi che per essere effettuati hanno bisogno di alcune figure che svolgano le funzioni di leader melodici, leader ritmici o leader del coro in generale,<sup>44</sup> una specie di direttore d'orchestra, come lo si chiamerebbe in occidente, che indica al coro quando bisogna entrare in gioco e cantare e se bisogna cantare forte o piano.

Quando il coro prende il ruolo dell'esercito delle scimmie esegue i movimenti di danza detti "*ngore*", termine che significa "imitare i suoni e i movimenti di una scimmia" e consiste nel correre in cerchio con le ginocchia piegate e fare degli ampi movimenti circolari con le braccia.<sup>45</sup>

Il concetto su cui si basa questa produzione ossessiva di suoni e movimenti che generano un muro di suoni così suggestivo è che gli uomini si lascino possedere dagli spiriti divini entrando così in trance e assumendo la capacità attraverso il canto di scacciare gli spiriti maligni. Si tratta di un residuo del *Kecak* originario, che era nato come cerimonia curativa per la peste,<sup>46</sup> ora i danzatori non entrano più davvero in trance, ma ne rievocano semplicemente l'effetto.

La scimmia, come si è detto, per gli Indonesiani l'animale maggiormente simbolico, a cui sono talvolta religiosamente devoti. Nessun altro territorio può però dirsi così legato a questi animali come l'isola di Bali. Basti pensare che il nome stesso dell'isola deriva dalla mitologia induista in cui un potente re delle scimmie portava appunto il nome di Bali.<sup>47</sup> Al contrario di altri elementi come le divinità o le creature leggendarie, come *Garuda*, le scimmie sono visibili e fisicamente presenti nel mondo degli uomini, per i quali sono di natura sacra diversa da quella degli altri animali. La religione e la mitologia sono spesso all'origine di espressioni musicali rituali e teatrali di varia complessità, ma non sempre l'oggetto della devozione popolare è un essere vivente che produce suoni e movimenti. Il repertorio musicale balinese, quindi, è ricco di elementi di tipo imitativo e onomatopeico come il *Kecak*, il quale a differenza di altri canti, si sviluppa in una forma sonora e ritmica complessa ed è inserito in una struttura rappresentativa molto articolata. Il *Kecak* trasforma dei versi animaleschi in un

---

<sup>43</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>44</sup> Ivi, p. 16.

<sup>45</sup> Ivi, p. 22.

<sup>46</sup> <https://www.cycloscope.net>.

<sup>47</sup> WILLIAMS, GEORGE M., *Handbook of Hindu Mythology*, New York City, OUP USA, 2008, pp. 74-76.



mosaico di suoni e ritmi particolarmente impattanti e potenti, come potente è la natura di cui le scimmie sono le mitologiche forze militari. La musica quindi rivela qui ciò che è invisibile agli occhi, le scimmie, da un elementare stato animale, vengono trasformate da questa performance in eroici combattenti che lottano perché il Bene possa sempre riuscire a trionfare sul Male. Il sentimento dei Balinesi verso questi animali è di gratitudine e di devozione, come ai discendenti di una generazione che ha portato la pace agli uomini i cui figli cantano ora le loro gesta e celebrano il loro eroismo nell'imitare con il corpo e con la voce questi esseri lodevoli.

Negli corso del XX, il *Kecak* non ha mancato di evolversi presentando un diverso stile di narrazione o sfruttando trame provenienti da altri poemi epici,<sup>48</sup> ma il ballo delle scimmie è rimasta una componente invariata e irrinunciabile. La spiritualità che i Balinesi attribuiscono alle scimmie li ha portati a creare le loro danze rituali e la loro evoluzione è giunta fino al *Kecak* che conosciamo al giorno d'oggi e che gli abitanti del luogo hanno pensato come maggiormente adatta a rappresentare la propria cultura agli occhi dei visitatori esterni.

---

<sup>48</sup> DIBIA, *Kecak*, cit., pp. 54-64.



## **Capitolo 2**

### **Gli animali come fonte del sentimento musicale: il caso dei Kaluli di Papua nuova Guinea**

In Papua Nuova Guinea esiste una popolazione, i Kaluli, che ha un legame particolarmente forte con la fauna e in generale con l'ambiente naturale che lo circonda, al punto da informarne l'organizzazione intera della società. I Kaluli sono una popolazione che ha uno spiccato senso musicale, con un vasto repertorio composto da diversi generi di canto. L'aspetto che maggiormente caratterizza la loro musica è lo strettissimo rapporto che gli uomini intrattengono con la fauna locale e la profondità dei significati che vengono ad essi associati e che giacciono sotto l'aspetto esteriore di animali e elementi naturali. Ogni gesto che si compie, ogni frase che viene pronunciata, ogni rituale che viene svolto e, soprattutto, ogni canzone che viene cantata ha un significato più profondo in grado di esprimere in maniera ancor più significativa l'unità tra le persone e la natura.

#### **2.1 Il culto degli uccelli nel popolo Kaluli**

Papua Nuova Guinea è il paese più a nord-ovest del continente oceanico, che condivide l'isola di Papua con l'Indonesia a Ovest. I Kaluli abitano alle pendici del monte Bosavi, un vulcano spento ai margini della Cordigliera centrale, la catena montuosa che attraversa tutta l'isola di Papua. Il Bosavi si trova ai piedi degli altipiani meridionali, una zona caratterizzata da una fitta foresta, numerosi fiumi e cascate al centro di Papua Nuova Guinea, nazione quasi totalmente abitata da popolazioni indigene, al punto che si tratta dello stato con la più grande diversificazione linguistica di tutto il mondo<sup>49</sup> oltre ad avere uno dei tassi di biodiversità fra i più alti presenti sulla faccia della terra e il primo in relazione alla vastità del territorio.<sup>50</sup> L'avvento del colonialismo, l'arrivo dei missionari cristiani e la globalizzazione hanno portato questo paese ad avere forti contatti con l'esterno, un abbozzo di organizzazione unitaria e una

---

<sup>49</sup> Classifica LDI (Linguistic Diversity Index) UNESCO 2009. <https://www.unesco.it>.

<sup>50</sup> Classificazione proposta dal World Conservation Monitoring Center <https://www.unep-wcmc.org>.

lingua ufficiale insegnata nelle scuole, tuttavia rimane uno dei paesi che più strenuamente si battono per lasciare che le varie popolazioni indigene possano scegliere di vivere come hanno sempre fatto, secondo le proprie tradizioni culturali. I Kaluli sono uno dei numerosi gruppi di indigeni che tuttora tentano di mantenere il modello di vita dei propri antenati, fortemente destabilizzato dall'intervento dei missionari cristiani, la cui opera di evangelizzazione ha fortemente alterato non solo l'equilibrio delle antiche tradizioni spirituali e rituali, ma anche i rapporti interpersonali.

Il mondo sonoro dei Kaluli è stato registrato, studiato e fatto conoscere dall'etnomusicologo Steven Feld, che, grazie a due amici antropologi già inseriti in quella comunità, ha potuto a sua volta familiarizzare con la popolazione e svolgere una intensa e ripetuta ricerca sul campo nella foresta del Bosavi.<sup>51</sup>

I Kaluli sono un popolo per cui i suoni sono più importanti del contatto visivo: nella foresta è possibile chiudere gli occhi e, ascoltando, saper riconoscere l'ambiente circostante. Sono sempre i segnali sonori a scandire il ritmo delle giornate, quando bisogna andare a mangiare o quando è ora di iniziare o smettere di lavorare.<sup>52</sup>

Fra tutti i suoni non c'è dubbio che quelli che rivestono la maggiore importanza nel Bosavi sono i canti degli uccelli. La foresta è molto ricca di specie diverse di volatili che vengono distinti dai Kaluli proprio in base al loro canto, ancor prima che per l'aspetto fisico. Essi sono la chiave per capire la spiritualità, la musica e anche l'estetica dei Kaluli. Il popolo kaluli, infatti, non considera banalmente gli uccelli esseri superiori agli altri animali, ma pensa ad essi come alla manifestazione fisica delle anime dei morti.<sup>53</sup> Le diverse specie di uccelli sono la reincarnazione ornitologica di diversi tipi di persone; per esempio il cacatua bianco, a causa del colore del suo piumaggio e del suo verso stridulo sarà la trasfigurazione di una donna

---

<sup>51</sup> I principali studiosi che ci hanno parlato di questa cultura oceanica sono la coppia di coniugi antropologi Bambi B. Schieffelin (specializzata nell'analisi del linguaggio e dell'educazione infantile) ed Edward Schieffelin (un antropologo meno specializzato che ha analizzato diversi aspetti della cultura dei Kaluli) che nel 1966 si sono recati in Papua Nuova Guinea presso il villaggio Kaluli di *Sululib*, dove hanno condotto le proprie ricerche per due anni. I Kaluli sono persone amichevoli e non hanno mostrato un'eccessiva resistenza agli studi degli occidentali, né del resto alle evangelizzazioni, lo dimostra l'ottimo rapporto che si è instaurato tra gli Schieffelin e gli abitanti di *Sululib*. Questa amicizia ha poi aiutato, durante il loro secondo soggiorno ai piedi del *Bosavi*, l'inserimento di un terzo studioso, per l'appunto l'etnomusicologo Steven Feld, che fu presentato ai Kaluli come un cognato di Edward, al fine di facilitarne l'inserimento ed evitare possibili diffidenze iniziali. Così Feld ha potuto condurre le proprie analisi sulla cultura musicale di questo popolo che lo aveva lasciato affascinato quando ne aveva sentito una registrazione effettuata da Edward Schieffelin ai tempi del primo soggiorno in Oceania.

<sup>52</sup> FELD, STEVEN, *Il mondo sonoro dei Bosavi: espressioni musicali, legami sociali e natura nella foresta pluviale della Papua nuova Guinea*, Palermo, Museo Pasqualino, 2021, p. 138.

<sup>53</sup> FELD, STEVEN, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione Kaluli*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 49.

anziana, inoltre le differenze tra specie sono all'origine dei miti che spiegano i rapporti sociali.

I Kaluli dunque modellano la propria società a immagine e somiglianza di quella degli uccelli corrispondente al mondo ultraterreno di quella degli uomini nel mondo sensibile e in perenne contatto con essa. È la musica della natura stessa a creare questo ponte e a parlare agli uomini che non possono quindi fare a meno di ascoltarla con grande attenzione e attribuirgli dei caratteri affettivi di grande rilevanza emotiva.

I Kaluli guardano agli uccelli esattamente come fossero persone che mantengono i comportamenti umani anche nell'aldilà, come se i morti non si rendessero conto di essere divenuti uccelli. Quando un uccello canta, in base alla specie a cui esso appartiene, il suo canto viene interpretato in modo particolare: Il canto di una colomba frugivora bella, che rappresenta i bambini, è la voce di un figlio che sta chiamando la madre.<sup>54</sup>

Vista l'importanza che essi attribuiscono a questi animali, non sorprende scoprire che i Kaluli siano degli ottimi ornitologi. Nonostante non conoscano propriamente la biologia, la suddivisione degli uccelli è scientificamente accurata,<sup>55</sup> con la particolarità che hanno priorità le caratteristiche sonore sull'aspetto, anche perché nella foresta è molto più di frequente sentire che non vedere gli uccelli. Questi vengono quindi separati in uccelli che cantano, che piangono, che fischiano, che parlano in lingua Bosavi, che dicono il proprio nome, che fanno solo suono e quelli che fanno molto rumore.

Le espressioni sonore dei Kaluli nascono dall'imitazione dei richiami degli uccelli e dei suoni della foresta. La scala e gli intervalli che stanno alla base della loro produzione vocale sembrano essere ricavati dal richiamo della colomba frugivora bella,<sup>56</sup> la protagonista di uno dei miti più importanti della cultura kaluli, il mito del "Bambino che diventò un uccello *Muni*" (il nome che i Kaluli danno a questa specie). Questa popolazione tenta sempre di vedere oltre le apparenze delle cose e spiegare attraverso ciò che non si vede la causa dei fenomeni che invece sono visibili. Questa stessa concezione sta alla base della loro poetica, in cui ogni artificio linguistico evoca molto di più di ciò che la parola da sola non dice, ma perché ciò sia possibile c'è bisogno di una società che condivida questi canoni poetici, non è un caso dunque che un repertorio di questo tipo si sviluppi tra persone come i Kaluli che sono molto amichevoli e legati l'uno con l'altro. Tanto tra persone esseri umani viventi quanto tra uccelli la musica è la principale responsabile di questa vicinanza emotiva comunitaria.

---

<sup>54</sup> SCHIEFFELIN, EDWARD, *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, Berlino, Springer, 2005, p. 196.

<sup>55</sup> FELD, *Suono e sentimento*, cit., p. 50.

<sup>56</sup> Ivi, p. 51.

## 2.2 Le cicale di Ulahi

Gli uccelli non sono gli unici animali presenti nelle foreste papuase, ma non sono nemmeno gli unici in grado di produrre suoni che caratterizzino particolarmente il paesaggio. Anche le cicale sono importanti e alle orecchie dei Kaluli: il loro verso scandisce il ritmo delle giornate e delle stagioni, così come avviene per il canto degli uccelli, per questo viene riconosciuta grande importanza a questi insetti.

Anche le cicale trovano il loro posto nell'immaginario di simboli dei Kaluli: il loro verso ricorda il brontolio dello stomaco che indica fame e di conseguenza la mancanza di qualcosa, in particolare di un caro scomparso. Come si è detto prima, la mancanza di qualcosa e la solitudine sono le due circostanze più temute dai Kaluli, perciò udire il canto delle cicale provoca in loro forti emozioni e quando un uomo Kaluli è emozionato spesso si mette a cantare.

Steven Feld ha documentato il caso di Ulahi, informatrice, interprete e grande amica di Feld, che sentendo il verso di una cicala, si è messa a cantare improvvisando un testo; altre cicale, sentendo questo duetto, vi si sono unite con il loro frinire, attivando così gli armonici superiori. L'intento dell'etnomusicologo in questi suoi studi era di dimostrare che il suono è fonte di conoscenza. Esso parte dalle percezioni estetiche sensoriali, che il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, nel suo *Fenomenologia della percezione* ha affermato per l'appunto essere lo strumento primario di conoscenza a disposizione dell'uomo. In particolare Feld vuole far capire come il suono ambientale sia fonte di conoscenza e non solo quello umano, che era stato messo al centro delle precedenti teorie antropologico musicali di Alan Merriam e John Blacking.

L'acustemologia di Feld individua dunque come elemento centrale nel processo esperienziale dell'uomo il suono in tutte le sue molteplici forme: sentire la cicala emettere i propri suoni e capire di conseguenza in quale ora del giorno ci si trova è un esempio. I Kaluli e anche altre popolazioni della Papua Nuova Guinea, che riconoscono questa importanza alle cicale, si sono battuti contro le minacce del cambiamento climatico e di costruzioni invasive per il territorio che alcune aziende volevano effettuare nello stato eleggendo proprio una cicala a simbolo della loro protesta. Nel cartellone sfruttato per questa campagna, veniva data parola in prima persona alla cicala la quale diceva che se non avessero protetto l'ecosistema delle cicale esse sarebbero morte e con loro sarebbe sparito tutto il supporto che davano e avevano sempre dato alle società che abitavano quei luoghi. Questo supporto avviene in una forma

sonora, un linguaggio che, come negli esempi visti fino a qui, è in grado di accomunare molto efficacemente gli esseri umani con gli animali e formare tra loro dei legami emotivi.

### 2.3 Le diverse forme di musica dei Kaluli

I Kaluli hanno una cultura musicale molto ricca e variegata, visto quanta importanza danno al suono, ma affermano che solo il genere che loro chiamano *gisalo* sia di origine e proprietà dei Kaluli, mentre gli altri sono stati importati dai popoli che abitano le zone limitrofe del Bosavi. Come accennato in precedenza, la scala musicale utilizzata dai Kaluli è quella del richiamo della colomba frugivora bella o uccello *Muni*. Da questo canto nasce anche un intero genere musicale a sé stante, ossia il lamento cantato.

Durante eventi sociali organizzati a seguito di circostanze luttuose, quale, ad esempio l'incendio di una casa, il dolore viene espresso tramite un lamento che dapprima è un pianto isterico e successivamente diventa più melodioso e controllato, imitazione del richiamo dell'uccello *Muni*. Esistono diversi modi di esprimere questo lamento che differisce se a eseguirlo sono degli uomini o delle donne. La musica è infatti un indicatore dei ruoli sociali e un'affermazione dell'identità di genere delle persone che sebbene vengano divise tra i due sessi trovano nell'esecuzione musicale una conferma della propria dignità di genere.<sup>57</sup>

Esistono diversi tipi di lamento cantato, tre eseguiti dagli uomini, che esprimono tutti sia con la voce sia con il corpo un grande e straziante dolore e due eseguiti dalle donne, su un testo improvvisato secondo una sorta di formulario e molto più controllato e melodioso. Questi canti sono molto commoventi per i membri della comunità e provocano una forte empatia tra chi li canta e chi li ascolta che non può fare a meno di far sentire il proprio affetto e la propria vicinanza a chi è così afflitto da eseguire un canto del genere. Il canto dell'uccello *Muni* è il pianto di un bambino abbandonato, un canto dunque a cui è difficile restare indifferenti.<sup>58</sup> Il lamento cantato più elaborato è il *Sa-Yelema* che i Kaluli dicono sia così elevato musicalmente che rende chi lo canta simile agli uccelli, il miglior complimento possibile presso i Kaluli.

La scala musicale del richiamo dell'uccello *Muni* è un tetracordo discendente, corrispondente alla sequenza di Re-Do-La-Sol nella scala occidentale, in cui gli intervalli sono di seconda maggiore, terza minore e nuovamente seconda maggiore. L'idea alla base di questo tetracordo

---

<sup>57</sup> FELD, *Il mondo sonoro dei Bosavi*, cit., p. 110.

<sup>58</sup> FELD, *Suono e sentimento*, cit., pp. 108-111.

è quella di una cascata di suoni che scendono verso il centro tonale. Le cascate non sono per nulla una rarità da incontrare intorno alle zone dove vivono i Kaluli, che infatti le considerano le dominatrici del paesaggio. Le forme melodiche infatti provengono dagli uccelli, ma gli aspetti formali concernenti la musica sono tutti metafore della cascata, che è a sua volta metafora del mondo esteriore che convive con quello spirituale.<sup>59</sup> Il ritmo delle canzoni è anch'esso ispirato allo scorrere calmo e regolare dell'acqua, mentre le tecniche di canto sfruttate di volta in volta sono coerenti col concetto che la musica vuole esprimere. I Kaluli infatti non cantano mai all'unisono perché non c'è mai una sola cosa che viene detta, semmai utilizzano le tecniche dell'*echoing*, imitazione da parte della seconda voce della frase melodica della prima, e del *tailing*, l'attacco della seconda sovrapposto alle note finali della prima. Il canto deve scorrere come un "sopra" che eleva il "sotto", secondo la terminologia kaluli.<sup>60</sup>

Il *Sa-Yelema*, la forma più alta di lamento cantato, vuol dire "canto a cascata" nel senso che ciò che si dice sta sopra, sulla superficie, come l'acqua del fiume che scorre, ma poi cade di sotto, come quando poi il fiume diventa cascata. Questa metafora indica come le parole dette hanno un livello di profondità superiore a quello del loro normale significato quotidiano quando esse vengono cantate.

Questi canoni musicali sono gli stessi sia nel lamento cantato che nell'altro principale genere musicale dei Kaluli, ossia il *gisalo*.<sup>61</sup> Esso è un genere di canzoni composte e non improvvisate come i lamenti, che possono essere eseguite solamente durante due specifiche cerimonie: i funerali e le sedute medianiche, in cui con l'aiuto di un medium si cerca di comunicare con gli spiriti dei defunti, cioè con gli uccelli. Per ogni cerimonia è composta una nuova canzone, perciò non esiste un repertorio fisso di canzoni *gisalo*. Il canto descrive lo spirito di uno specifico defunto, senza mai menzionarne il nome, mentre gli ascoltatori ne possono intuire facilmente l'identità. L'intento è di portare alle lacrime l'assemblea rievocando il ricordo della persona cara ora scomparsa, in modo da suscitare il lamento dapprima negli uomini, il quale a sua volta sollecita quello delle donne. Mentre la melodia che proviene dal canto degli uccelli rappresenta il cosiddetto "sopra" della canzone, il testo porta con sé tutte le convenzioni culturali dei Kaluli e costituisce il "sotto". La sua

---

<sup>59</sup> FELD, *Il mondo sonoro dei Bosavi*, cit., p. 66.

<sup>60</sup> Ivi, p. 71.

<sup>61</sup> La trascrizione in alfabeto latino dei termini in lingua Bosavi non è univoca nei vari testi e nelle varie traduzioni di questi. Edward Schieffelin indica per esempio la canzone cerimoniale come *gisaro*, mentre i traduttori italiani di Feld la indicano come *Gisalo*. In questo testo ci si atterrà alla trascrizione proposta in FELD, *Suono e sentimento*, cit.



costruzione sfrutta diverse figure retoriche e artifici linguistici che consentono di caricare le normali parole dei significati che si vogliono portare.

Il normale linguaggio dei Kaluli è molto schietto e diretto, adatto al confronto interpersonale. Non è però questo l'obiettivo delle canzoni, in cui invece bisogna entrare in empatia con l'altro, piuttosto che comprendere appieno la sua situazione. A questo scopo sono adatte le cosiddette *obe gono to* ossia "parole sonore di uccelli", contrapposte alle *to halaido*, letteralmente "parole dure", il linguaggio quotidiano delle persone. Il linguaggio degli uccelli è libero dalle necessità di dover essere facilmente comprensibile e diretto e può quindi elevarsi ad una dimensione poetica in cui ogni parola è carica di sentimento e proviene da una profonda riflessione interiore.<sup>62</sup> È da notare che la poesia come forma artistica a sé stante non esiste nei Kaluli, ma è presente solo nella costruzione dei testi dei brani *gisalo*.

Gli artifici linguistici mirano a suggerire significati ulteriori; consistono in metafore, domande retoriche o costruzioni particolari delle frasi a domanda e risposta, sequenze ipotetiche o parole onomatopiche che rimandano a suoni specifici e quindi a chi o cosa produce quei suoni. La struttura del testo è particolarmente elaborata; poiché è fatta come una mappa: il cantante descrive gradualmente una lunga serie di luoghi, non con intento descrittivo, ma in maniera ridondante perché l'obiettivo non è far capire dove ci si trova, ma suscitare negli ascoltatori le emozioni legate a quei luoghi. Chi ascolta deve rivivere la propria storia nei luoghi cantati e nella rievocazione della personalità del defunto a cui è dedicata la cerimonia: pensa alle esperienze vissute con lui in quei luoghi e ai sentimenti che provava nei suoi confronti.<sup>63</sup>

Il complesso mondo musicale dei Kaluli è informato all'ideale di arrivare ad assomigliare agli uccelli, di staccarsi così dai compromessi materiali ai quali il linguaggio comune è costretto a sottostare e di raggiungere una superiore libertà espressiva: come l'uccello grazie alle sue ali è libero di volare alto nel cielo, così anche le sue parole sonore sono libere di toccare vette di espressività impossibili per l'uomo che resta invece ancorato a terra. La morte libera gli uomini da questa gabbia e, rendendoli uccelli, concede loro la libertà a cui hanno aspirato per tutta la vita.

---

<sup>62</sup> FELD, *Suono e sentimento*, cit., p. 148.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 142-166.

## 2.4 Il canto degli uccelli come ispirazione del sentimento

Come si è visto, tra i Kaluli ogni aspetto di un'esecuzione musicale trae origine e ispirazione dagli uccelli in un processo di imitazione che parte dal suono, passa per la costruzione del testo e l'espressione dell'idea che dà origine alla canzone. Si formalizza, infine, nelle danze che vengono eseguite durante le cerimonie *gisalo*,<sup>64</sup> in cui gli esecutori indossano piume d'uccello per accrescere la propria bellezza. Anche in questo caso la scelta della specie non è casuale: si tratta del piccione coda lunga di Reinwardt, che vola andando su e giù e ricorda perciò l'andamento delle cascate,<sup>65</sup> della cui importanza si è riferito nel paragrafo precedente. Per diventare un uccello, un uomo deve andare incontro alla morte, che spesso secondo i Kaluli avviene a causa della solitudine.<sup>66</sup> L'ordine naturale della società Kaluli è che tutti vivano in amicizia e supporto reciproco; quando qualcuno ha bisogno d'aiuto non tarda ad arrivare chi è disposto a darglielo. Questo dunque è lo scorrere naturale delle cose e quando viene interrotto si generano la sofferenza ed eventualmente la morte. Per questo il mito del bambino che diventa un uccello *Muni*, metafora della privazione del soccorso umano, ha un valore fondativo della cultura kaluli. Esso racconta la storia di un bimbo a cui sorella per tre volte nega il cibo e quindi la sua sopravvivenza; privato della sua condizione umana, il bambino diventa un uccello *Muni* e subito inizia ad emettere il suo triste lamento, da cui origina tutta la cultura musicale dei Kaluli.<sup>67</sup> La nascita della musica da un contesto così tragico come la morte di un bambino spiega inoltre perché la cultura musicale dei Kaluli sia così tanto dedicata all'espressione del dolore e della tristezza, sia nel lamento cantato che nel *gisalo*, che commemora i morti e commuove i vivi. Il suono derivante dagli uccelli è una metafora del sentimento sociale. Il canto è esternazione di un profondo sentimento interiore che è subito colto e partecipato empaticamente da chi lo ascolta.<sup>68</sup>

Gli uccelli che cantano sono le voci della foresta che hanno il potere di connettere il regno dei morti con quello dei viventi, il reale con il sovrannaturale. Essi sono i massimi artisti che l'uomo spera di riuscire a imitare, ma sapendo che non sarà mai in grado di raggiungere lo stesso livello di espressione mentre sarà in vita.<sup>69</sup> La capacità degli uccelli di raggiungere tali vette espressive è data dalla loro totale affinità col mondo naturale, di cui sono l'espressione sonora e coreutica più elevata. I movimenti ondulatori del piccione coda lunga di Reinwardt o

---

<sup>64</sup> FELD, *Suono e sentimento*, cit., p. 232.

<sup>65</sup> FELD, *Il mondo sonoro dei Bosavi*, cit., p. 67.

<sup>66</sup> FELD, *Suono e sentimento*, cit., p. 49.

<sup>67</sup> Ivi, p. 51.

<sup>68</sup> Ivi, p. 62.

<sup>69</sup> Ivi, p. 234.

il grido discendente della colomba frugivora bella, ma anche il pianto costante della colomba frugivora ornata sono uno specchio, un'astrazione sonora dello scorrere dell'acqua e della cascata. Come essa dà vita alla terra ed è la dominatrice del paesaggio del Bosavi, l'acqua è a sua volta la fondazione dell'intera cultura e società dei Kaluli, sia che siano in forma di uomini, sia che siano le loro anime incarnate in uccelli.

Il paesaggio sonoro della foresta pluviale è determinante per la cultura e l'estetica musicale kaluli: è un ambiente sonoro che Murray-Schafer definirebbe Hi-Fi (high fidelity, ossia ad alta fedeltà),<sup>70</sup> nel quale, cioè, ogni suono si può percepire nitidamente e di cui la sorgente è facilmente interpretabile. Il suono comunica non solo la presenza di qualcosa, ma anche la distanza, il tempo, sia cronologico sia atmosferico, le stagioni.<sup>71</sup>

La possibilità fornita dall'ecosistema della foresta pluviale tropicale di percepire attraverso le voci e i movimenti che provengono da essa ogni cosa che sta intorno a chi vi si trova immerso conferisce un senso di presenza e dinamismo all'apparente immobilità della foresta. Con le parole di Edward Schieffelin, le creature percepite in questa calma piatta così penetrante danno un incredibile senso di immediatezza.<sup>72</sup>

Steven Feld ha raccolto in un CD una serie di registrazioni dei suoni della foresta del Bosavi a diverse ore del giorno, dal cui ascolto è possibile comprendere la sovrapposizione di questi suoni e il concetto di canto "che suona al di sopra", il quale, come si è detto, ha un significato concettuale e non strettamente musicale.<sup>73</sup> La sensazione di essere parte di un sistema vitale più grande è l'emergere del canto come "suono al di sopra", immagine simbolica del lavoro cooperativo e del senso di comunità unitaria senza il quale l'intero sistema non potrebbe sussistere.<sup>74</sup> Fare musica lega assieme le persone perché genera empatia, gli uccelli non sono altro che persone che hanno tradotto il legame interpersonale in un legame più ampio con il mondo naturale in cui vivono e mostrano con il canto il metodo per raggiungere questa connessione agli uomini. Ogni essere vivente non è altro che un piccolo elemento delle molteplici manifestazioni fisiche della natura e la musica è la sua espressione sonora che rende possibile, attraverso l'evocazione dei sentimenti, il mantenimento della comunione di questi elementi.

La musica nei Kaluli è dunque una colonna portante dell'intera società, i suoni e i canti degli uccelli che provengono dalla foresta rendono possibile lo svilupparsi di una cultura che fa

---

<sup>70</sup> MURRAY SCHAFFER, *The tuning of the world*, cit., p. 19.

<sup>71</sup> FELD, *Il mondo sonoro dei Bosavi*, cit., p. 138.

<sup>72</sup> SCHIEFFELIN, *The sorrow of the lonely and the burning of the dancers*, cit., p. 96.

<sup>73</sup> Ivi, p. 154.

<sup>74</sup> Ibidem.

delle canzoni e dei loro effetti sul sentimento un collante che mantiene unita la comunità, la quale può così proliferare e mantenersi fedele alla propria natura e alle proprie radici culturali.

## Conclusioni

Il rapporto sonoro tra l'uomo e gli animali è stato particolarmente indagato dall'ecologia acustica, campo di ricerca così denominato dal suo fondatore, Raymond Murray Schafer e sviluppatosi in seguito grazie principalmente al lavoro di Steven Feld. A questo studioso si deve in particolare il concetto di acustemologia, parola derivante dall'unione di acustica e di epistemologia. Feld infatti si rifà al filosofo francese Maurice Merleau-Ponty che in *Fenomenologia della percezione* individua nelle percezioni estetiche, colte grazie ai cinque sensi, le fonti primarie di conoscenza da parte dell'uomo. Questo dunque vale anche per l'udito grazie al quale l'uomo può intuire le presenze e la conformazione dell'ambiente circostante, ma anche immagazzinare nella memoria tutti i suoni che sente nei luoghi di cui fa esperienza. Afferma, infatti, Feld: «I paesaggi sonori vengono percepiti e interpretati da attori umani che tramite essi creano il proprio posto nel mondo. I paesaggi sonori assumono un significato per coloro i cui corpi e le cui vite sono in risonanza con essi nello spazio e nel tempo sociali.<sup>1</sup>

Vivere immersi in un determinato paesaggio sonoro significa essere permeati dai suoi suoni; le musiche prodotte da una determinata comunità rispecchiano in qualche modo le caratteristiche sonore del luogo dove questa vive e contribuiscono, a loro volta, alla sua composizione acustica. I casi presi in esame in questo lavoro dimostrano come i singoli elementi dei paesaggi sonori sono in costante dialogo fra loro. La comunicazione tra animali e uomini si realizza in molti modi ed è spesso biunivoca. L'acustemologia individua, quindi, l'uomo come un singolo elemento partecipante in mezzo ai vari altri, cioè gli animali e gli altri elementi naturale, ridimensionando l'egemonia nel mondo sonoro che la prima antropologia musicale gli aveva attribuito

---

<sup>1</sup> FELD, STEVEN, *Acustemologia in spazi sonori della musica in gli spazi sonori della musica*, a cura di Giovanni Giuriati e Laura Tedeschini Lalli, Palermo. L'Epos, 2010, p. 36.



## Bibliografia

AA. VV., *Animali parlanti: Letteratura, teatro, canzoni*, a cura di Caterina Mordegia, Roma, Micrologus Library, 2017.

AA. VV., *Creating Diversities: Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, a cura di Anna-Leena Siikala, Barbro Klein e Stein R. Mathisen, Helsinki, Finnish Literature Society, 2018.

AA. VV., *Dancing Cultures. Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, a cura di Hélène Neveu Kringelbach e Jonathan Skinner, Oxford, Bergahn Books, 2012.

AA. VV., *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honour of Robert Garfias*, a cura di Timothy Rice, Los Angeles, University of California Press, 2011.

AA. VV., *Gli spazi sonori della musica*, a cura di Giovanni Giuriati e Laura Tedeschini Lalli, Palermo, L'Epos, 2010.

AA. VV., *Language Socialization Across Cultures*, a cura di Elinor Ochs e Bambi B. Schieffelin, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

AA. VV., *Multicultural Perspectives in Music Education*, a cura di William Anderson e Patricia Shehan Campbell, Reston, Music Educators National Conference, 1989.

AA. VV., *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. III – The United States and Canada*, a cura di Ellen Koskoff, New York City, The Garland Publishing, 2001.

AA. VV., *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. VIII – Europe*, a cura di Timothy Rice, James Porter e Chris Goertzen, New York City, The Garland Publishing, 2001.

AA. VV., *The Origins of Music*, a cura di Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown, Cambridge, The MIT Press, 2001.

AA. VV., *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, a cura di Tullia Magrini, Torino, Einaudi Editore, 2002.

AA. VV., *World Music: The Rough Guide*, a cura di Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman e Richard Trillo, London, Rough Guides ltd, 1994.

AROM, SIMHA, *Prolegomena to a Biomusicology* in *The Origins of Music*, a cura di Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown, Cambridge, The MIT Press, 2001, pp. 27-31.

BARONI, MARIO, *L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari*, Lucca, LIM, 2004.

BLACKING, JOHN, *Com'è musicale l'uomo?*, Lucca, LIM, 2020.

BOHLMAN, PHILIP V., *World music: Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2006.

CHATWIN, BRUCE, *Le vie dei canti*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988.

DIBIA, I WAYAN, *Kecak: The Vocal Chant of Bali*, Bali, Hartanto Art Books, 1996.

FELD, STEVEN, *Acustemologia in spazi sonori della musica* in *Gli spazi sonori della musica*, a cura di Giovanni Giuriati e Laura Tedeschini Lalli, Palermo, L'Epos, 2010, pp. 34-44.

FELD, STEVEN, *Il mondo sonoro dei Bosavi: Espressioni musicali, legami sociali e natura nella foresta pluviale della Papua Nuova Guinea*, Palermo, Museo Pasqualino, 2021.

FELD, STEVEN, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione Kaluli*, Milano, IlSaggiatore, 2009.



FOSSATI, IVANO, *Animali rumorosi (dal serpente nero del blues a Katy Perry)* in *Animali parlanti: Letteratura, teatro, canzoni*, a cura di Caterina Mordegli, Roma, Micrologus Library, 2017, pp. 237-251.

GOERTZEN, CHRIS – LARKEY, EDWARD, *Austria* in *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. VIII – Europe*, a cura di Timothy Rice, James Porter e Chris Goertzen, New York City, The Garland Publishing, 2001.

HONING, HENKJAN, *La scimmia batte il tempo. Alle origini della musicalità negli animali e nell'uomo*, Roma, Carocci Editore, 2020.

ISOTTA, PAOLO, *Il canto degli animali: I nostri fratelli e i loro sentimenti in musica e poesia*, Venezia, Marsilio Editori, 2017.

JONES-BAMMAN, RICHARD, “Greetings from Lapland”: the Legacy of Nils-Aslak Valkeapää (1943-2001) in *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honour of Robert Garfias*, a cura di Timothy Rice, Los Angeles, University of California Press, 2011, pp. 97-111.

LOMAX, JOHN A., *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, Lincoln, University of Nebraska, 2007.

MALNIG, JULIE, *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: a Social and Popular Dance Reader*, Chicago, University of Illinois Press, 2009.

MCCOLLOUGH-BRABSON, ELLEN – SHEHAN CAMPBELL, PATRICIA – STANDIFER, JAMES, *Native American of the Southwest* in *Multicultural Perspectives in Music Education*, a cura di William Anderson e Patricia Shehan Campbell, Reston, Music Educators National Conference, 1989, pp. 33-48.

MERRIAM, ALAN P., *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio Editore Palermo, 1983.

MURRAY, JOHN, *A Handbook for Travelers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont*,

Princeton, Princeton University Press, 1856, p. xlviii.

MURRAY SCHAFER, RAYMOND, *The Tuning of the World*, Toronto, McLelland and Stewart, 1977.

NERICI, GIACOMO, *Sulle orme dei nostri antenati: Riappropriazioni culturali e usi del passato tra i Sami norvegesi*, Roma, CISU, 2021.

NETTL, BRUNO, *An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sounds and Musical Cultures* in *The Origins of Music*, a cura di Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown, Cambridge, The MIT Press, 2001, 463-473.

OLIVER, PAUL, *The Story of the Blues*, Libano, University Press of New England, 1998.

OLSEN, KJELL, *Heritage, Religion and the Deficit of Meaning in Institutionalized Discourse* in *Creating Diversities: Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, a cura di Anna-Leena Siikala, Barbro Klein e Stein R. Mathisen, Helsinki, Finnish Literature Society, 2018, pp. 31-42.

PLANTENGA, BART, *Yodel-ay-ee-ooo: The Secret History of Yodeling Around the World*, New York City, Routledge, 2004.

PLANTENGA, BART, *Yodel in Hi-Fi: From Kitsch Folk to Contemporary Electronica*, Milwaukee, University of Wisconsin Press, 2013.

PESTELLI, GIORGIO, *Il genio di Beethoven: Viaggio attraverso le nove sinfonie*, Roma, Donzelli Editore, 2020.

RAMNARINE, TINA K., *Acustemology, Indigeneity, and Joik in Valkeapää's Symphonic Activism: Views from Europe's Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology*, in «Ethnomusicology» Vol. 53, n. 2 Primavera/Estate, Chicago, University of Illinois Press, 2009, pp. 187-217.

REISCH, GEORGE A., *Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene!*, Chicago,

Open Court, 2011.

RICE, TIMOTHY, *Ethnomusicology: A very short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

ROSEMAN, MARINA, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, Berkeley, University of California Press, 1991.

SELFIDGE-FIELD, ELEANOR, “*The Four Seasons*”: op. 8, Chelmsford, Courier Corporation, 1999.

SCHIEFFELIN, BAMBI B., *Teasing and Shaming in Kaluli Children's Interaction in Language Socialization across Cultures*, a cura di Elinor Ochs e Bambi B. Schieffelin, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 165-182.

SCHIEFFELIN, BAMBI B., *The Give and Take of Everyday Life: Language, Socialization of Kaluli Children*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

SCHIEFFELIN, EDWARD, *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, Berlino, Springer, 2005.

SCHNEIDER, MARIUS, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1987.

THEODOSSOPOULOS, DIMITRIOS, *Dance, Visibility and Representational Self-Awareness in an Emberà Community in Panama in Dancing Cultures. Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, a cura di Hélène Neveu Kringelbach e Jonathan Skinner, Oxford, Bergahn Books, 2012, pp. 120-143.

TOFFETTI, MARINA, *Due parole sulla musica. Noi e il lessico musicale*, Roma, Carocci Editore, 2020.

TORTAROLO, RENATO, “*Sei proprio una bestia... per fortuna!*” *Animali e canzone italiana in Animali parlanti: Letteratura, teatro, canzoni* a cura di Caterina Mordegli, Roma, Micrologus Library, 2017, pp. 229-237.

TURI, JOHAN, *Vita del Lappone*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991.

WILLIAMS, GEORGE M., *Handbook of Hindu Mithology*, New York City, OUP USA, 2008.

## **Discografia**

AA. VV., *Music for the Gods: The Fahnestock South Sea Expedition: Indonesia*, Smithsonian Folkways Recordings, 1994.

AA. VV., *Music of Oceania. The Kahuli of Papua Niugini. Weeping and Song*, Institute of the University of Basle, 1977.

AA. VV., *Native visions. Ah Nee Mah*, Green Hill Productions, 2013.

AA. VV., *Temiar Dream Music of Malaya*, Smithsonian Folkways Recordings, 1955.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, *Sinfonia n. 6*, Philharmonia Orchestra, 1957.

FELD, STEVEN, *Voices of the Rainforest*, Ryko Analogue, 1991.

LAADE, WOLFGANG, *Australia, canti degli aborigeni, Songs of the Aborigines*, Albatros, 1976.

PINK FLOYD, *Animals*, Columbia/Sony, 1977.

SHELDRAKE, COSMO, *Wake Up Calls*, Tardigrade records, 2020.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK, *Joikuja*, Ottawa, 1968.

VIVALDI, ANTONIO, *Le quattro stagioni*, RAI video classics, 2010.

### **Siti di riferimento**

<https://www.earlyblues.com/>

<https://www.cycloscope.net/>

### **Filmografia**

ZEMP, HUGO, *Voix de Tête, Voix de Poitrine*, Basilea, CNSR Audiovisuel, Ateliers d'ethnomusicologie 1991.