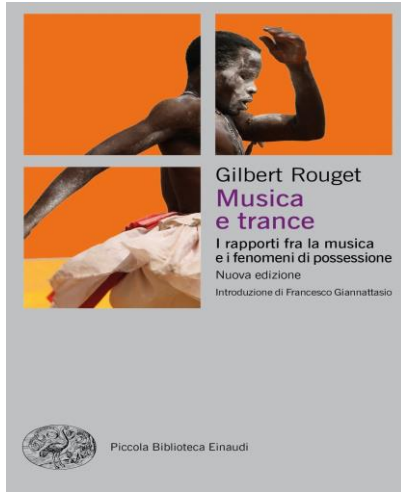


Gilbert Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, nuova ed. it., Einaudi, Torino 2019.



La tesi di Gilbert Rouget (pp. 27, 191) sulla relazione tra musica e trance è oggi ben nota: non è né il ritmo, né la melodia, né il canto, né la musica strumentale a causare la trance. Il rapporto tra musica e possessione è troppo variabile per noi per stabilire una connessione causale universale tra la prima e il secondo. Dopo Rousseau, Rouget è contrario alla teoria del «potere fisico dei suoni» e ritiene che la musica sia «il principale mezzo di manipolazione della trance, ma socializzandola molto più che attivandola» (p. 31). In breve, la musica entrerebbe nella possessione solo come «azione morale» (p. 255), nel senso durkheimiano di questa espressione. In una data cultura, condivisa in ogni caso da un gruppo di credenti, la musica significa che l'identità dello spirito è discesa in un individuo; «la lingua parlata dalla musica è compresa da tutti, ognuno la decodifica al proprio livello», scrive Rouget (p. 237), riscoprendo l'idea di Rousseau della musica come un segno e non come una forza.

Non considereremo la musica qui come un segno o una forza, ma come un mediatore sensibile della possessione rituale, il che non esclude che abbia un aspetto cognitivo e un aspetto fisico. Come già sottolineato da Bastide e dallo stesso Rouget (p. 248), il rapporto tra musica e possessione esiste solo in una situazione definita da un corpus di credenze: «è necessario raccogliere una serie di fatti regolati dalla società, senza i quali la musica non produce nulla» (Bastide, 1970: 88). Non è su questo punto che dobbiamo tornare, ma piuttosto su quello della musica come segno arbitrario di possessione.

La musica presenta proprietà sensibili, che ovviamente non sono sfuggite a Rouget, quando scrive: «di tutte le arti, la musica è senza dubbio quella che ha la maggiore capacità di muoversi, l'emozione che suscita fino allo sconvolgimento» (p. 293). Ma qual è la «proprietà naturale» della musica che la rende uno strumento così strettamente associato alla possessione? Quello di essere un intermediario tra interiorità corporea ed esternalità. Non parliamo per nulla della «atmosfera» musicale o del «sentimento oceanico» generato dall'ascolto di una certa musica. Le cerimonie di possessione fanno uso di questa delicata proprietà della musica per colmare il divario tra uomini e spiriti. La musica consente all'individuo di immergersi in un «bagno» uditivo la cui «sostanza» fa parte di uno spirito. La domanda che faremo qui riguarda la relazione tra questo mezzo sensibile,

la definizione concettuale di entità spirituali e il comportamento degli agenti umani nella situazione. Esiste una relazione motivazionale tra musica, menti ed espressione religiosa? Se è così, che cos'è? Un primo esempio sono le religioni afroamericane in Brasile e Cuba. Includendo il cristianesimo afroamericano nel confronto, è possibile confrontare le religioni politeistiche (la santería cubana, il candomblé brasiliano, il voudun del Bénin) con un sistema di credenze esplicitamente monoteistico (v. pp. 78-80).

Gli dei si manifestano in vari modi: a Cuba, gli orisha, divinità dello Yoruba sono al centro della santería, come nel caso del candomblé brasiliano chiamato “rite nagô o ketu”. Nell’adorazione degli orisha, i morti sono onorati, gli antenati prima di ogni cerimonia, ma questi non intervengono nei festival di batteria, né nelle sessioni di divinazione, né nell’iniziazione. Gli dei si distinguono dai morti in quanto si definiscono in un modo più astratto. Sono spiriti le cui proprietà sono meno antropomorfe, poiché regnano su intere sezioni del cosmo, su elementi (acqua, fuoco, ferro, terra), attività umane (guerra, amore, caccia, giustizia, ecc.) e definiscono personaggi o tipi di comportamento umano. Questi spiriti hanno quindi uno spazio d’azione molto più ampio dei morti: essi controllano la natura e la società degli uomini. Nell’umbanda brasiliana, gli orixas sono concepiti come forze ancora più impersonali che nel candomblé, sono fonti di poteri che partecipano a entità inferiori organizzate in falangi o in linee. Nelle chiese spirituali degli Stati Uniti, possiamo dire che il loro equivalente sono gli arcangeli (Raffaele, Gabriele e Michele), in particolare San Michele, il cui culto è molto popolare. Gli angeli provengono da Dio, non sono santi. E ancora diversa è la forma di manifestazione degli dei africani nei culti del Bénin analizzati da Rouget quando si occupa dell’arrivo delle iniziate nel palazzo del re (cfr. ad esempio pp. 84-85). Tutte le religioni afroamericane conoscono un essere supremo. Nelle religioni più vicine alla fonte africana, si tratta di un dio distante, perfettamente trascendente. Nella religione delle orishas Yoruba, Olorun, «colui che possiede il paradiso», nelle religioni Bantu, è chiamato Sambi mpungu, il “grande dio”. Ha un ruolo trascurabile nell’adorazione: sono i morti e gli dei che si frequentano, e non un dio distante, distaccato e indifferente alla sua creazione. Nelle chiese afroamericane degli Stati Uniti, Dio non è perfettamente trascendente: Gesù ha vissuto una vita di uomo sulla terra e anche se siede alla destra del Padre, può apparire agli uomini in visioni o in sogni. Per quanto riguarda lo Spirito Santo, il miracolo della Pentecoste si ripete spesso per i seguaci che parlano “in lingue”. Dio interviene sempre nel mondo degli uomini (v. Bastide; 1970: pp. 90-91).

La distinzione etica si verifica nelle religioni afroamericane che si sono allontanate dal modello africano per avvicinarsi al cristianesimo. Si fa una divisione in spiriti del bene e spiriti del male nello spiritismo, nell’umbanda del Brasile, nel cristianesimo nero. I buoni morti servono come intermediari con la divinità, aiutano i vivi. I morti cattivi, quelli che hanno vissuto nel male, disturbano i vivi – sono morti erranti. Ci sono anche spiriti buoni e cattivi. Nell’umbanda, Exu, il dio yoruba delle vie divenne una figura diabolica. Nel cristianesimo afroamericano, i demoni molestano gli uomini. Alla fine, il diavolo diventa una specie di divisione malvagia della divinità, quasi al suo livello: il mondo è un campo di battaglia tra il bene e il male (v. pp. 123-124).

La musica dei morti nell’umbanda o nello spiritismo cubano è permeata di melodie popolari. A Cuba, cantano e ballano rumbas per i morti. La maggior parte di questi morti sono ex schiavi africani, quindi cantando e ballando la loro musica e danza, si stabilisce un “ponte”, una mediazione percettiva tra loro e i vivi. In Brasile, gli umbandisti (vedi Lapassade: 43) cantano canzoni popolari (*O marinero, marinero, Sou da Bahia!*). Queste canzoni hanno lo scopo di chiamare gli spiriti; ma una volta scesi nel corpo degli adepti, li riprendono volentieri. Il linguaggio e le tecniche del corpo sono fortemente articolati su ritmi e melodie. Le parole dei canti per i morti sono quindi molto spesso in linguaggio secolare: gli spiriti parlano il linguaggio

degli uomini, quindi è questo linguaggio che deve essere adoperato. I morti africani parlano spagnolo creolizzato in “palo monte” e spiritualismo a Cuba. Allo stesso modo nell’ Umbanda, i morti e gli exu parlano un portoghese alterato ma intelligibile. Parole e musica sono quindi in relazione di continuità con la sfera profana, nel caso del commercio con i morti.

La musica della divinità suprema è quasi inesistente in santería e candomblé (p. 124). Nessun ritmo o inno. Ci sono preghiere a Olorun / Olofi, che sono cantate, quasi cantate, nel culto di Ifa in particolare; ma nessun canto corale o ritmo di batteria. Al contrario, i vangeli afroamericani sono principalmente dedicati al Signore, a Gesù. La musica e gli inni sono in gran parte derivati da inni metodisti e battisti, dunque protestanti. Ciò che ci interessa qui è che la peculiarità culturale di questi vangeli è debole. In altre parole, ciò che viene detto non si riferisce a una situazione nel tempo, nello spazio, in una cultura. Il Vangelo ha una vocazione universale, senza particolarismi. Questo è il motivo per cui, paradossalmente, tende al significante zero, che sta parlando in lingua. Conosciamo l’episodio registrato negli Atti degli Apostoli: il giorno di Pentecoste, agli apostoli è stato dato il dono di parlare tutte le lingue della creazione per diffondere la buona notizia. L’anamnesi di questo momento evangelico si svolge regolarmente nelle chiese pentecostali afroamericane. Ma, lungi dall’essere comprensibile, ciò che viene detto dagli adepti che fanno il bagno nello spirito santo è incomprensibile. Secondo loro, parlano il linguaggio degli angeli. Il canto cristiano con una vocazione universale tende quindi a una disconnessione assoluta dal contesto linguistico e sociale. Inoltre la musica afroamericana viene spesso ballata e cantata. Qualunque sia la religione considerata – forse con l’eccezione del culto Ifa – essa è accompagnata da movimenti ritmici, che vanno dall’applauso delle mani nelle chiese battiste alle complesse e codificate coreografie di santería e candomblé.

Secondo Rouget, trance e possessione sono due fenomeni distinti; la possessione è l’incarnazione di uno spirito in un corpo, che lo controlla per un dato tempo. «Limiteremo l’uso del concetto di trance al momento della lotta in cui lo spirito penetra nell’essere umano, con manifestazioni corporee ben identificate nel contesto di una cultura: tremore, squilibrio, pianti, scosse, spasmi. È noto che il possesso, specialmente per gli individui più esperti, può avvenire senza trance. Ma molto spesso, l’inizio del possesso è una specie di lotta» (p. 24).

La possessione da parte dei morti è forse più vicina al teatro. Essi infatti sono davvero personaggi umani i cui tratti caratteriali hanno una certa parentela con la commedia dell’arte. Nell’ombranda, i caboclos possono essere saggi, curare i partecipanti, consigliarli in scelte importanti, ma alcuni di questi spiriti sono oscuri e cercano esplicitamente di provocare ilarità. Il possesso a volte può assumere l’aspetto del cibo o dell’opera. I morti parlano ai vivi, ci sono vicini. La musica secolare che suoniamo per loro e che cantano e suonano essi stessi, è in affinità con le caratteristiche che definiscono i loro personaggi. Suonando la musica che amano, cioè la musica che corrisponde a loro, la comunità dei credenti penetra nella loro identità – il che equivale alla possessione. Così si esprime Rouget: «In un primo momento si direbbe che tale drammatizzazione musicale sia osservabile unicamente nei culti di possessione in cui la trance è accompagnata da crisi, sia che questa preceda la trance (come avviene nella cerimonia per Shango precedentemente citata) o che ne sia invece l’esito (come nel caso dello *ndöp*)» (p. 127).

Questa è un fenomeno equivalente a quello osservato nel culto delle identità intermedie. Ma la musica che suoniamo per loro è più codificata e separata dalla musica secolare. Nei festival di batteria, la comunità canta e balla alla presenza di batteristi e solisti, in modalità di chiamata e risposta. Quando si canta il canto di un orisha, alcuni vengono presi dallo spirito. Cominciano a vacillare e il gruppo si concentra su di loro fino al pieno possesso. In questo processo, la musica gioca un ruolo di omogeneizzazione collettiva: tutti ballano e cantano per un dio definito allo stesso modo degli altri. Tale unisono costituisce una specie di “bagno” in cui è immerso il

posseduto. La musica svolge così il suo ruolo di mediatore sensibile tra il mondo degli spiriti e quello degli uomini, tra esteriorità e interiorità. Tutto questo si può vedere bene nelle analisi che Rouget dedica ai culti vaudun (pp. 89-90) e alle differenze che caratterizzano l'abbigliamento e gli atteggiamenti delle novizie prima e dopo l'iniziazione. È bene anche ricordare che l'autore ha registrato, negli anni Cinquanta e Sessanta, le musiche di molte di queste cerimonie.

Nel complesso, egli dimostra che la musica ha una funzione di mediatore sensibile tra interiorità ed esternalità, ed è di natura diversa dal segno visibile, la cui obiettività è maggiore perché l'immagine è sempre esterna a noi. La musica, d'altra parte, è invisibile anche se vedi i musicisti che la suonano; è cioè più irrilevante rispetto agli altri dati sensoriali e, pertanto, costituisce una sorta di "ponte" tra soggettività e mondo esterno. Questo è il motivo per cui la musica è così spesso usata nei rituali religiosi, specialmente nelle religioni afroamericane: entra profondamente nel corpo. Quando è associata a un'entità da un ritmo, da una melodia, da uno strumento specifico, allora la musica porta lo spirito nel cuore dell'uomo. La sua sottigliezza la rende un vettore primordiale di spiritualità.

Se la musica è un mediatore sensibile, è anche un mediatore significativo. In altre parole, porta un insieme di significati più o meno particolari. Ci siamo quindi sforzati di mostrare la corrispondenza tra concetti, espressioni corporali e generi musicali. Nelle religioni afroamericane, la musica varia a seconda della natura degli spiriti a cui partecipa – il presupposto principale è che le menti che si comprendono meglio (la cui comprensione è la più grande, nel senso logico del termine) sono portate da musica secolare e localizzate culturalmente. La musica dei morti è quindi la musica che amavano quando erano vivi, con tutte le loro contingenti determinazioni. All'altro estremo, la musica astratta e sacra è distaccata dalla peculiarità della vita umana, che si svolge necessariamente in una lingua, un paese, una cultura. Al limite, la musica sacra non può "dire" perché trasmette l'Essere, il cui grado di comprensione, nel senso logico del termine, è zero. Lo Spirito Santo, il Vangelo e il "Battesimo nello Spirito" rappresentano – nell'area culturale afroamericana – la combinazione cognitiva, pratica ed estetica più vicina a questo polo, caratterizzata da una comprensione minima e un alto grado di universalità.

La musica ha proprietà fisiche che la rendono un mediatore sensibile privilegiato, ma il ruolo degli altri sensi nel possesso rituale non deve essere trascurato. Il senso dell'olfatto è spesso stimolato dai profumi, dall'incenso, dall'odore delle candele e dal sangue degli animali. Il gusto raramente rimane inutilizzato nei culti di possesso. Gli animali sacrificati vengono cotti e mangiati, quindi si incorpora una sostanza partecipante allo spirito: se gli dei hanno una melodia, hanno anche un sapore e un odore (p. 139).

La ricerca di Rouget, come nota il prefatore della riedizione, conserva intatta la sua importanza e attualità. Le sezioni dedicate alla trance presso i greci e presso gli arabi, infine, aprono nuove prospettive sulla considerazione di questo fenomeno nella storia della civiltà. Qualunque sia il risultato a cui giunge, la sua ricerca è indiscutibilmente fruttuosa. Nella seconda parte del libro, egli riporta in particolare una sintesi di teorie senza precedenti per la modellatura musicale greca e araba della trance. Il lettore che non ha familiarità con questi fenomeni impara costantemente attraverso una discussione ricca e attenta, in cui Rouget interpreta Platone e Aristotele, Al Ghazali e altri pensatori per qualificare la sua tesi, perfezionare la sua tipologia e proporre un'archeologia dalle nostre stesse concezioni della trance. La sua dimostrazione della funzione identificativa della melodia (del "messaggio musicale") nel telescopio della trance è il principale risultato (e il filo conduttore) della sua esegesi di testi greci. L'analisi attenta della *manía* nel *Fedro* mette in rilievo il fatto che il posseduto, nell'antica Grecia, è messo in movimento dalla "sua" musica,

perché è la sua “divisa”. In questo modo, nelle pagine successive, l’autore giustappone la propria teoria a quella platonica, sottolineando come nel filosofo greco la guarigione coincida con la reintegrazione dell’individuo nel cosmo, nel secondo, invece, dell’individuo nella società. Mentre la teoria di Platone è fisica e metafisica, quella di Rouget è “psicologica e sociologica” e, a nostro avviso, molto più vicina alle osservazioni di G. Lapassade di quanto lo stesso Rouget voglia ammettere. Per quanto riguarda l’ethos dei modi, se Rouget enfatizza giustamente l’origine straniera del dionisismo (e quindi del modo frigio: v. p. 314), sarebbe sbagliato pensare che Aristotele condannasse l’armonia frigia: l’autore della *Politica* lo respingerebbe solo quando evoca la potenzialità orgiastiche del ditirambo e lo considererebbe, inoltre, come l’armonia “ben equilibrata” che ha il suo posto nel perfetto sistema politico, a metà strada tra tendenze democratiche e tendenze oligarchiche. Se lo correggono, queste critiche non sminuiscono l’interesse dell’analisi comparativa di Rouget. Il più all’avanguardia – per Platone, la mania telestica non è morbosa e terapeutica – preferirebbe rafforzare il suo parallelo tra la cura Coribantica, il tarantismo o altri culti di possesso (p. 296). In questo caso, una «terapia dell’isteria» e in altri «istituzionalizzazione dell’isteria».

La lunga disamina del rapporto tra musica e trance presso gli arabi non è meno interessante per ricostruire i rapporti tra luoghi, suoni e fenomeni di possessione. Rouget si occupa sia della musica “sacra” che di quella profana, delle esperienze del *sama*’ (ascolto) e del *dhikr*, esercizio religioso che consiste nella ripetizione del nome divino per invocare Dio e farsi insieme ricordare da lui. Egli distingue (p. 391) tra trance indotta e trance condotta: nella prima il soggetto è “musicato”, nella seconda essa è generata dallo stesso soggetto attraverso la danza o con l’intervento della propria azione come musicista.

Particolarmente degno di nota è l’interesse che l’autore rivolge alla trance “eccitativa” nel *dhikr*. Essa è raggiunta appunto “in gran parte mediante l’ipereccitazione di un insieme di funzioni neurovegetative” (pp. 407-08). Come ricordava Mauss, da lui citato (p. 429), «in fondo agli stati mistici vi sono tecniche del corpo, mezzi biologici per entrare in comunicazione con il Dio».

La multiformità delle relazioni tra musica e possessione rilevata dall’autore lo spinge a cercare una teoria generale della possessione secondo questo schema (p. 431): «1) a livello individuale: un elemento innato della struttura della coscienza, che consiste nella capacità da parte di quest’ultima di venire invasa da “un elemento emotivo che sommerge il suo stato normale, sfociando in comportamenti isteriformi; 2) a livello delle rappresentazioni collettive: a) l’interpretazione di tale avvenimento come segno della volontà o della presenza di uno spirito o di una divinità, b) il suo impiego [...] allo scopo di instaurarlo come modo di comunicazione col divino, c) l’identificazione del soggetto in trance con la divinità che ne è ritenuta responsabile, d) la teatralizzazione di tale avvenimento identificatorio» (p. 435). E bisogna sottolineare l’importanza che hanno, per la teoria di Rouget, i punti c) e d). Questo comportamento è un comportamento acquisito e non spontaneo. Nelle cerimonie pubbliche di possessione, secondo l’autore, il ruolo della musica è evidente. Essa ha un ruolo identificatorio – e qui il riferimento a Bastide e Lapassade, seppur critico, è evidente.

Ciò che occorre rilevare nel testo di Rouget è la complessità dei rapporti tra musica e trance nelle diverse culture. La principale funzione della musica è quindi quella di mantenere la trance (p. 434). Se nello sciamanesimo la trance appare come una tecnica del corpo, nelle cerimonie pubbliche di possessione (v. cerimonie del Bénin descritte dall’autore) essa è piuttosto una tecnica della comunicazione ed è fornita dal gruppo (dei musicisti). L’operazione della musica in questi culti è complessa e Rouget lo afferma chiaramente: è l’unico linguaggio capace di parlare «alla testa e alle gambe»: «la musica fornisce all’adepto i mezzi per manifestare l’identificazione e quindi esteriorizzare la propria trance» (p. 435).

Per concludere, il mistero, se esiste, «è nella trance stessa», nell'incontro dell'emozione e dell'immaginario – la musica non fa che socializzare questo incontro e permettergli di esprimersi nel migliore dei modi.

Jean-Claude Léveque

Bibliografia:

- R. Bastide, *Le Americhe nere. Le culture africane nel Nuovo Mondo*. Firenze, Sansoni, 1970 (ed. originale 1967).
G. Lapassade, *Gente dell'ombra. Trance e possessioni*. Lecce, Besa ed., 2015 (ed. originale 1982)
G. Lapassade, *La trance*, Paris, PUF 1989.
G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*. Torino, Einaudi, 2019 (2.ed.)