

# Alcune note su musica e sentimento a partire da *Tsiganes, musique et empathie* di Filippo Bonini Baraldi

*Antonello Ricci*  
*Sapienza Università di Roma*

Nel 1921 Marcel Mauss scrive un breve articolo dal titolo *L'expression obligatoire des sentiments* dando avvio a uno dei campi d'indagine tra i più ricchi di risultati degli studi antropologici, soprattutto degli ultimi tre decenni. Come altri successivi scritti di Mauss, quello studio diventa una sorta di capostipite di un'intera letteratura sull'argomento nell'ambito delle scienze sociali. Un importante segmento di tale letteratura è inerente al rapporto fra espressione musicale, emozione, sentimento e conseguenti comportamenti del corpo: pianto, riso, paura, contemplazione, tranquillità, agitazione, collera e via di seguito.

La rivista annuale *Cahiers d'ethnomusicologie*, pubblicata a Ginevra dall'ADEM Atelier d'Ethnomusicologie, dedica il volume del 2010 al tema *Émotions* con l'intento di contribuire alla conoscenza di un argomento di portata interculturale, già affrontato per lo più in ambito filosofico e sotto il profilo delle scienze cognitive e generalmente incentrato sui repertori della musica classica occidentale, con qualche incursione in quella contemporanea. Il volume apre una serie di finestre su tale tematica offrendo, attraverso dodici contributi di autori nella quasi totalità di ambito francofono, un mosaico su come il linguaggio dei sentimenti è generato, espresso, condiviso mediante il codice dei suoni e della musica che ogni cultura peculiarmente esprime. Bernard Lortat-Jacob, riferendosi alle sue esperienze in Albania e in Sardegna, apre il numero della rivista con uno scritto, dal titolo *Le texte affecté. Vers une théorie de l'expression musicale*, d'inquadramento della tematica monografica sviluppata nella rivista e di messa in luce di una serie di questioni come il rapporto testo/esecuzione/espressione affrontato tanto in riferimento alla musica scritta occidentale quanto alle altre forme di musica basate sull'oralità (come scrive l'autore "celles qui vivent à travers leur propre oralité"). A tale proposito Lortat-

Jacob ricorda opportunamente l'opposizione, ricorrente negli scritti di due autori cardine come Leonard B. Meyer e Jean-Jacques Nattiez, fra gli approcci assolutista e referenzialista relativi alla musica, ritenendo entrambi le prospettive contrassegnate di eccessiva astrazione e, pertanto, inadeguate a descrivere ciò che si intende con "espressione musicale" perché non tengono conto del contesto entro cui la musica viene prodotta.

Ad altri risultati conducono le riflessioni di John A. Sloboda (1985) autore di uno dei più autorevoli saggi sui processi mentali che si attivano con l'ascolto, l'esecuzione e la composizione di un brano musicale, proprio per il forte radicamento nell'esperienza concreta del fare musica.

Lortat-Jacob riflette anche sul rapporto lingua/musica nella messa in scena degli affetti a partire dalla feconda unitarietà metodologica con cui la questione viene affrontata da un altro studioso di riferimento come Ivan Fonagy.

Il secondo articolo, dal titolo *L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs*, pure d'impostazione generale, ma con altri contenuti, si deve all'etnomusicologa statunitense Judith Becker la quale pone l'attenzione su un'altra questione-base, vale a dire come nascono le emozioni nel cervello umano in seguito all'ascolto musicale. L'interessante scritto della studiosa americana si sofferma in particolare sulla funzione dei "neuroni specchio", una scoperta relativamente recente di grande portata per la conoscenza della fisiologia del cervello. Questa particolare classe di cellule cerebrali ha il compito di farci reagire in maniera speculare al comportamento di un nostro simile mettendoci nelle condizioni di imitare col nostro corpo e con la nostra mente l'emozione, la sensazione o l'atto che sta avvenendo. Tale meccanismo ci consente di comprendere lo stato d'animo e le azioni di un nostro simile: è come se il nostro cervello creasse una copia della persona con la quale siamo in relazione per entrare in sintonia con essa. In sostanza è il meccanismo dell'empatia. La studiosa non trascura il ruolo del contesto nella percezione emotiva e a questo proposito individua e propone un interessante e stimolante rapporto fra l'esperienza dell'"ascoltatore profondo" (Becker 2004), vale a dire quella di una persona profondamente coinvolta nelle esperienze uditive e che pertanto ne trae forti e coinvolgenti emozioni, e le forme di estasi religiosa, compresa la trance, dovute alla presenza coinvolgente e determinante di un contesto sonoro e musicale. Su questo tema hanno già fornito contributi di rilievo autori classici come Diego Carpitella (1961), Gilbert Rouget (1980), Alfred Metraux (1958), i quali hanno individuato proprio nella complessa interazione tra la funzione ordinatrice del ritmo musicale e la conseguente onnipresenza di strumenti a percussione nelle *performance* cerimoniali, con un elevato volume di suoni

come *habitat* acustico che producono un contesto rituale particolarmente curato e coinvolgente, gli elementi ricorrenti nei riti di possessione.

Gli altri saggi presenti nella rivista d'oltralpe accostano l'una all'altra, come tessere di un mosaico sul rapporto fra musica e stati affettivi di varia natura in differenti luoghi – dall'Irlanda ai Balcani, dalla Turchia all'Armenia, dallo Yemen alla Nuova Caledonia e al Brasile – compresa anche la Romania, con un articolo di Filippo Bonini Baraldi (2010), sul ruolo dei gruppi musicali nei contesti cerimoniali, che anticipa l'uscita del volume intorno a cui si svolgono le presenti riflessioni.

È proprio della cultura occidentale ritenere la musica suscitatrice e veicolo di emozioni. Bonini Baraldi nel suo volume *Tsiganes, musique et empathie* (2013) si pone l'interrogativo se non sia una sovrapposizione o ancor più una forzatura culturale da parte degli studiosi occidentali ritenere sempre possibile la presenza di un qualche riferimento emozionale legato alle pratiche musicali. In realtà Bonini Baraldi è alla ricerca di un codice delle emozioni socialmente condiviso, vale a dire un sistema degli affetti suscitato da forme e comportamenti musicali entro una ben definita organizzazione di valori che lo studioso comprende sotto il termine di "empatia": è proprio alla definizione e alla ricerca del significato culturale di tale nozione che egli dedica una parte rilevante del suo libro. Cercando di definire i confini di tale sistema delle emozioni Bonini Baraldi definisce anche i tratti che caratterizzano il paesaggio sonoro e quello sociale entro cui si manifesta il linguaggio delle emozioni nella comunità zigana di Ceuaș, in Transilvania, un villaggio della Romania di origine ungherese. In tale contesto la musica e il canto occupano un ruolo che, secondo gli esiti della ricerca, presenta i tratti di un sistema complesso entro il quale le pratiche propriamente musicali sono il frutto di un articolato patrimonio comprendente cinesica, prossemica, ricerca timbrica, risonanza dei corpi e dei luoghi e il cui esito finale è un determinato risultato sonoro che si manifesta unico e irripetibile soltanto in presenza di tutte le componenti culturalmente previste. Lo ha più che intuito Diego Carpitella (1973: 211) quando scrive: «La scelta di determinati suoni (sia per l'emissione vocale che per la percezione auricolare) è una *scelta culturale*». Io stesso in una ricerca nella comunità contadina e pastorale di Mesoraca, in Calabria, ho potuto individuare un analogo sistema culturale dei suoni regolato da un preciso codice acustico e strettamente collegato a un linguaggio dei sentimenti e delle emozioni (Ricci 2012).

A Ceuaș, come altrove in ambito di cultura dell'oralità, si manifesta un vero e proprio "mistero acustico" tutte le volte che il suono degli strumenti musicali e della voce che canta mettono in risonanza, facendole vibrare, delle vere e proprie bolle di armonici – ben percepibili, quasi visibili – danzanti e fluttuanti intorno al corpo di chi suona o di chi canta.

Alla ricerca di tale mistero acustico si addentra Filippo Bonini Baraldi tentando di trovare spiegazioni e di proporre soluzioni mediante una serie di complesse analisi acustiche e di altrettanto particolari studi analitici del gesto e delle “tecniche del corpo”, per ricordare un altro molto noto saggio-capostipite di Marcel Mauss (1936). Il volume di cui si parla è corredato, infatti, di un dvd-rom entro il quale si può navigare nel percorso delle analisi di laboratorio condotte dallo studioso: il corpo che canta e che suona viene sottoposto a una molteplicità di procedimenti informatici di analisi del gesto e dello spettro acustico della voce al fine di far emergere come il timbro, l’espressione e ogni altra componente acustica della *performance* musicale derivino da una sofisticata applicazione di peculiari tecniche del corpo mediante le quali si producono gli stimoli per far emergere e coniugare il linguaggio delle emozioni e la dinamica dei sentimenti.

La ricerca dell’autore è basata su un lungo, attento e condiviso lavoro di terreno e le analisi strumentali delle tecniche esecutive sono l’esito finale di un ampio e denso percorso di ricerca. È l’indagine sul campo, infatti, il vero veicolo attraverso il quale si manifesta, nelle forme e nei comportamenti socialmente condivisi, il linguaggio dei sentimenti in musica della comunità zigana studiata. Uno dei filmati contenuti nel dvd-rom attesta la metodologia “empatica” adottata dall’autore: *Plan-séquence d’une mort criée* (Premio Bartok al XXIV Bilan du film ethnographique “Jean Rouch”) restituisce più di un’ora della veglia funebre officiata a una donna zigana con canti, grida, lamenti, pianti e musica strumentale. La visione del film e il commento critico elaborato dallo stesso autore lasciano emergere una rete di relazioni sociali e familiari espresse e messe in scena durante il rito funebre mediante le differenti forme sonore e musicali: le voci attraverso il canto, il grido, il pianto, il singhiozzo, il singulto, la voce roca, così come viola, violino e contrabbasso soprattutto tramite i glissandi, gli stacchi e gli staccati, i passaggi saltati di archetto, le melodie rubate e via di seguito. Non si tratta però di una libera e spontanea manifestazione del dolore, bensì della messa in pratica di un codice di comportamento basato sulle relazioni di parentela con la defunta. Piangere è, pertanto, l’applicazione di un vero e proprio linguaggio codificato in modi, forme, tempi, intensità e attraverso di esso si manifestano altri diversi tratti della fisionomia sociale e culturale dei zigani di Ceua .

Un analogo linguaggio sonoro dei sentimenti, ugualmente collegato alla morte e al pianto, è descritto dall’antropologo statunitense Steven Feld nella sua monografia più nota, tradotta di recente anche in italiano, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (1982). Questo lavoro si basa su una ricerca congiunta fra antropologia, linguistica e musica condotta fra i Kaluli, una popolazione della regio-

ne del monte Bosavi in Papua Nuova Guinea. Qui nel 1976 Feld affianca i coniugi Edward e Bambi Schieffelin, antropologi e linguisti, il primo già sul terreno dal 1966. Presso i Kaluli Feld individua un'articolazione eclettica di aspetti naturali e culturali – uccelli, lamento, poetica, canzone, tristezza, morte, danza, cascate d'acqua, tabù, malinconia, generi sessuali, cibo ecc. – fra loro collegati dal mito, in particolare dal mito del bambino che diventò un uccello *muni*, una delle presenze ornitologiche ricorrenti e simbolicamente rilevanti nell'orizzonte culturale di questo popolo della foresta pluviale. Proprio nel linguaggio ellittico ed evocativo del mito lo studioso americano trova il modello della sua etnografia. In questo caso il mito comprende, spiega ed è a sua volta spiegato e compreso attraverso la presenza di un codice acustico che funge a un tempo da espediente narrativo, da chiave d'accesso al simbolismo mitico, da modalità di comprensione del significato del mito stesso.

In una ricognizione tra le *Mythologiques* di Lévi-Strauss io stesso ho potuto verificare la complessa e ampia diffusione di un codice acustico nel repertorio mitico e nelle strutture dei miti secondo l'analisi fattane dal grande antropologo francese (Ricci 2010-2011).

Feld, nel suo volume, attesta una vicinanza metodologica al metodo strutturalista di analisi dei miti di Lévi-Strauss. In base agli esiti della ricerca dell'antropologo statunitense il mito del bambino che diventò un uccello *muni* sarebbe alla base del comportamento rituale, regolamenterebbe il sistema delle relazioni sociali, offrirebbe un modello alle forme espressive della cultura kaluli, infine, servirebbe a dare le coordinate per la definizione dell'orizzonte di senso entro il quale questa popolazione colloca se stessa nel mondo.

Continuando nell'elaborazione dei risultati della sua ricerca sul terreno, Steven Feld incontra e fa proprio l'approccio al “paesaggio sonoro” e all’“ecologia acustica”, intesi come studio dell'ambiente e delle molteplici interazioni sonore con lo spazio e il tempo, elaborato dal compositore canadese R. Murray Schafer (1977). Incontra pure la prospettiva comunicativa di Edmund Carpenter (1960) e la sua nozione di “punto di udito”, così come la fenomenologia della musica di Victor Zuckerkandl (1956) e la sua esplorazione del concetto di “spazio uditivo”. A partire da tali prospettive, innestate sulle conoscenze della cultura dei suoni presso i Kaluli, Feld (2010: 33-44) elabora la nozione di “acustemologia” come «unione tra acustica ed epistemologia». Secondo tale progetto “il suono è uno strumento di conoscenza [...]” e “l'acustemologia intende esplorare le relazioni riflessive e storiche tra udire e parlare, ascoltare e produrre suoni” (*ibidem* 36). Si tratta sicuramente di un punto di arrivo nel pensiero dell'antropologo americano, ma anche di un punto di partenza come attesta il suo percorso intrapreso in anni più recenti in Ghana (Feld 2012).

anche mediante un approccio filmico al suono, alla musica e alle numerose interazioni e rappresentazioni culturali con cui tali forme espressive compaiono in quel paese dell’Africa.

Proprio l’approccio filmico mi sembra che sia un comune denominatore di molti lavori sul suono, sulla musica e sulla condivisione delle emozioni e dei sentimenti, di cui quelli cui faccio qui riferimento sono dei significativi esempi. Il volume *Tsiganes, musique et empathie*, come già detto, è corredato da un dvd-rom contenente, tra l’altro, anche un filmato costituito da un unico piano sequenza di più di un’ora che racconta la veglia funebre di un’anziana e influente donna della comunità zigana studiata. Nel 2009 Feld pubblica un cofanetto di tre dvd contenenti altrettanti film su alcuni aspetti della sua ricerca sul suono e sulla musica contemporanea ad Accra, in Ghana. Pure in questi filmati la presenza del piano sequenza determina il linguaggio filmico, anche se Feld articola i suoi film mediante il montaggio successivo delle immagini. Ambedue gli autori dichiarano a diverso titolo un riferimento alla poetica del piano sequenza di Jean Rouch: in ambedue le produzioni l’uso della ripresa continua è funzionale al racconto per immagini dell’esecuzione musicale e cantata, al suo svolgersi continuo senza interruzioni che mutilerebbero la continuità della *performance*. Non vi è, infatti, un uso più appropriato del piano sequenza se non per mettere in scena un’esecuzione musicale, nonostante la ridondanza non confacente al linguaggio delle immagini che è, per sua natura, sintetico. Tuttavia, al di là dell’applicazione funzionale di questa tecnica di ripresa, ambedue i lavori di cui si parla appaiono connotati di una precisa pianificazione nel susseguirsi delle scene e delle inquadrature: un “montaggio in camera” che lascia trasparire l’accorta e densa consapevolezza che guida i due autori sul terreno. La si potrebbe definire una vera e propria “empatia di campo”, raggiungibile soltanto in seguito a un approccio più che condiviso con gli attori sociali al punto di diventare, gli stessi antropologi, attori sociali del *set* di ripresa/ricerca. Tale stretta vicinanza è attestata dalle molte inquadrature “dialogiche”, dalle sequenze caratterizzate da un fitto riflettersi di sguardi, dai momenti di sentimento comune che scorrono nei filmati presi in esame. Non sono soltanto gli episodi espliciti a offrire il senso dell’empatia fra antropologo e contesto. Pure ne esistono: nel film di Bonini Baraldi è il momento dell’offerta di una bevanda mentre l’autore sta effettuando la ripresa, con la telecamera in attività, senza staccare; oppure, nel film di Feld *A Por Por Funeral for Ashirife*, possiamo ricordare la sequenza nella quale uno dei protagonisti introduce con parole di affetto la presenza dell’antropologo con la telecamera nel funerale, come facente parte dell’elogio funebre al morto. Mi sembra che il segno più forte dell’empatia di campo sia, invece, nella reale naturalezza con cui le persone stanno davanti e intorno

alla macchina da presa, e anche nella quasi totale “assenza” sul terreno dell’antropologo che riprende: in realtà si tratta di una “più che presenza”, ovvero una “normale” collocazione del ricercatore entro il contesto, tanto che non ci si fa più caso, è “uno di loro”. Tale tratto empatico e di partecipazione e condivisione del contesto oltrepassa il normale *status* del ricercatore sul campo e sta ad attestare, come rileva Gregory Bateson (1942), la totale accettazione della figura dell’antropologo con la macchina da presa e quindi anche il normale svolgersi degli avvenimenti e la sicura “verità” delle riprese che si stanno effettuando.

### Bibliografia

- AA. VV. 2010. Émotions. *Cahiers d’ethnomusicologie*, 23.
- Bateson, G. 1942. “Notes on the Photographs and Captions”, in *Balinese Character. A Photographic Analysis*, a cura di Bateson, G. & M. Mead, pp. 49-54. New York: New York Academy of Sciences.
- Becker, J. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- Bonini Baraldi, F. 2010. Jouer aux notes, puis entre soi. Le cycle de l’émotion chez les musiciens tsiganes de Transylvanie. *Cahiers d’ethnomusicologie*, 23: 83-100.
- Bonini Baraldi, F. 2013. *Tsiganes, musique et empathie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- Carpenter, E. 1960. “Acoustic Space”, in *Explorations in Communication*, a cura di Carpenter, E. & M. McLuhan, pp. 65-70. Boston: Beacon Press (ed. it. 1966).
- Carpitella, D. 1961. “L’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo”, in *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, a cura di E. de Martino, pp. 335-372. Milano: Il Saggiatore.
- Carpitella, D. 1973. *Musica e tradizione orale*. Palermo: Flaccovio.
- Feld, S. 1982. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press (ed. it. 2009).
- Feld, S. 2009. *Jazz cosmopolitanism in Accra, Ghana*. Cofanetto di 3 dvd con libretto allegato. Santa Fe (New Mexico): VoxLox 209.
- Feld, S. 2010. “Acustemologia”, in *Spazi sonori della musica*, a cura di Giuriati, G. & L. Tedeschini Lalli, pp. 33-44. Palermo: L’Epos.
- Feld, S. 2012. *Jazz cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham and London: Duke University Press.
- Mauss, M. 1921. L’expression obligatoire des sentiments. (Rituels oraux funéraires australiens). *Journal de psychologie*, 18: 425-434 (trad. it. 1975).
- Mauss, M. 1936. Les techniques du corp. *Journal de psychologie*, 32: 271-293 (trad. it. 1965).
- Métraux, A. 1958. *Le Vaudou haïtien*. Paris: Gallimard (ed. it. 1971).
- Ricci, A. 2010-2011. Lo snidatore di suoni. Paesaggi sonori nelle Mythologiques. *Voci*, 7-8: 235-250.
- Ricci, A. 2012. *Il paese dei suoni. Antropologia dell’ascolto a Mesoraca (1991-2011)*. Volume con dvd allegato. Roma: Squilibri.

- Rouget, G. 1980. *La musique et la trance*. Paris: Gallimard (ed. it. 1986).
- Schafer, R. M. 1977. *The Tuning of the World*. Toronto-New York: McClelland and Stewart-Alfred A. Knopf (ed. it. 1985).
- Sloboda, J. A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press (ed. it. 1988).
- Zuckermandl, V. 1956. *Sound and Symbol*. Princeton: Princeton University Press.