DOPPIOZERO

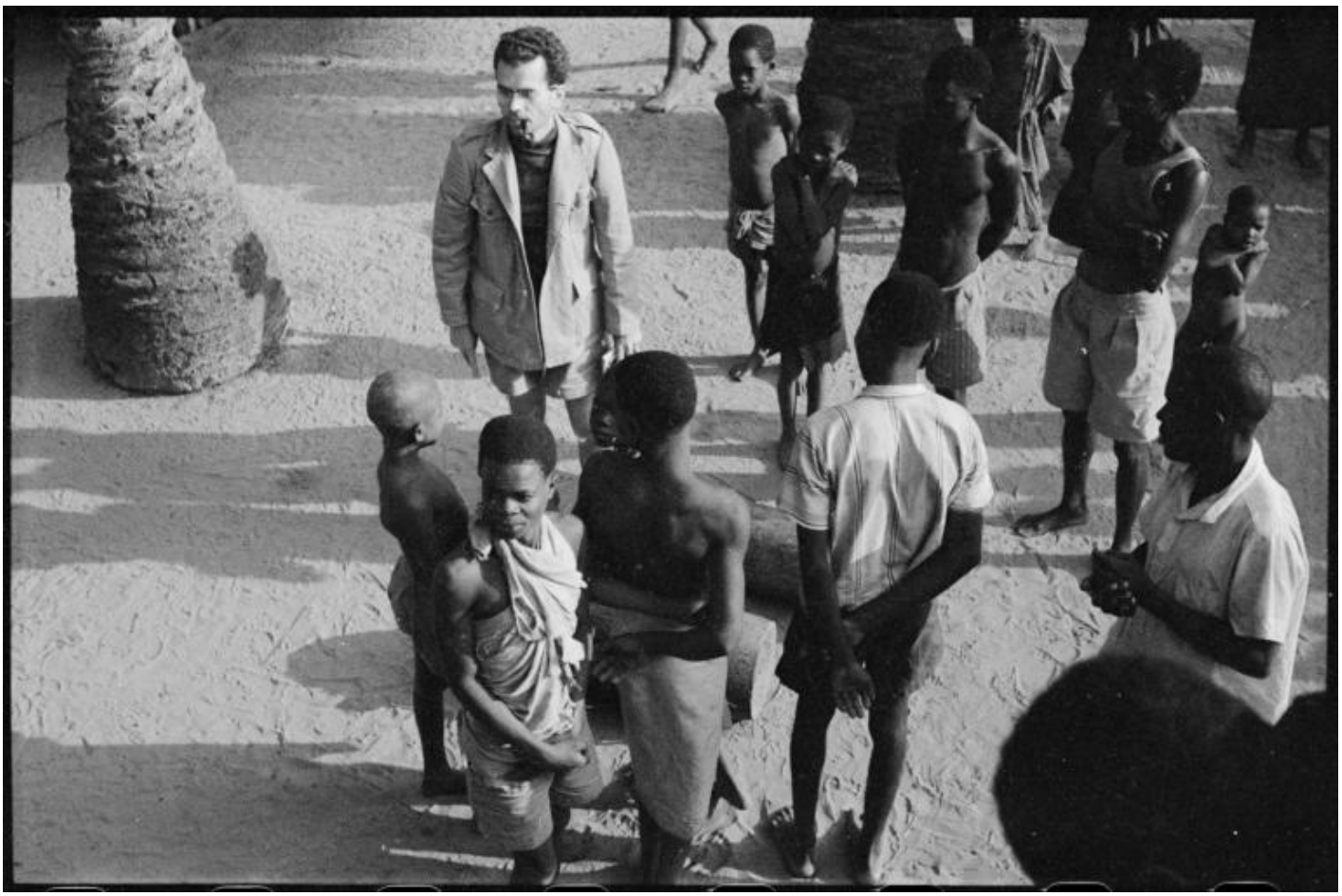
Gilbert Rouget e i fenomeni di possessione

Arianna Agudo
15 Maggio 2019

«Che cos'è infatti la possessione se non, in ultima analisi, l'invasione di campo della coscienza da parte dell'*altro*, cioè da parte di qualcuno venuto da "fuori"?», si domanda Gilbert Rouget ad un certo punto del suo *Musica e trance. I rapporti fra musica e i fenomeni di possessione*, la cui seconda versione francese – rivista e ampliata dall'autore nel 1990 – è stata recentemente pubblicata in italiano da Einaudi, dopo quasi quarant'anni dalla prima edizione dell'80, con una prefazione di Francesco Giannattasio che affianca quella "storica" di Michel Leiris. Pietra angolare degli studi etnomusicologici, il testo ha l'obiettivo di analizzare il rapporto tra musica e trance (ovvero quello stato *trans*itorio, appunto, in cui il soggetto sperimenta un mutamento dell'ordinario stato di coscienza): un rapporto tutt'altro che semplice dato dalla natura eteroclita e proteiforme di tali fenomeni, descritti dall'autore come complessi sistemi di segni, che sembrano resistere e sottrarsi a qualsiasi forma di generalizzazione. Attraverso un approccio marcatamente strutturalista, Rouget costruisce una teoria generale che rende conto di questo caleidoscopico stato di cose grazie a una prospettiva transculturale che gli permette di mettere l'accento sulla diversità, sull'eccezione e varietà offerta dai casi particolari. E di certo gli esempi non mancano, visto che le società umane hanno fatto ricorso a questi stati di coscienza alterati (utilizzati per affrontare il problema dell'ignoto o, come dice Giannattasio, per sanare «una frattura più o meno profonda dell'esser-ci») fin dai tempi più remoti e a tutte le latitudini.

È infatti prerogativa dell'essere umano, come scrive Leiris nell'introduzione, «non accontentarsi di essere quello che si è», di voler essere altro da sé, di «essere fuori da sé (cosa questa che comporta la trance)» e smettere, almeno temporaneamente, «di essere semplicemente l'uomo o la donna che si è nell'esistenza quotidiana». Una *trans*izione possibile solo a patto che si rendano i propri confini porosi, cedevoli, permeabili all'*altro*, favorendone l'invasione (o intrusione, per dirla con Jean-Luc Nancy) nel campo della propria coscienza. In quanto cambiamento di identità, la possessione implica sempre una spossessione, una preliminare perdita del sé in cui l'individuo, come nel caso dello *ndop* senegalese riportato da Rouget, viene «"ucciso" dalla divinità» (ciò che Andras Zempléni descrive come l'«esito mortifero dell'incontro con il doppio») e attraversa una morte simbolica che consente la resurrezione nell'*altro* da sé.

Non si tratta solamente di imitazione o immedesimazione, la possessione è *identificazione* (termine chiave che rimanda inevitabilmente tanto alle teorie della costruzione dell'identità lacaniane – mai citate dall'autore –, quanto a quelle freudiane), un processo in cui vengono aboliti tutti i confini tra l'*Io* e l'*altro* perché, come scrive Giovanni Bottiroli, mentre «quando imito l'altro, io resto io […], identificandomi con un altro, ne assimilo in parte i suoi tratti, *divento lui*». Secondo Rouget, solo quando il rito è identificatorio e il «soggetto *diventa dio*» (ovvero quando mette letteralmente in atto quella che viene definita *logica confusiva*) si verifica la possessione vera e propria. Il rapporto con la divinità che si impossessa dell'individuo non è mai di conflitto ma di coalizione, non un'estraneità da scacciare ma da accogliere. Anche nei casi di esorcismo, come nel tarantismo, «non è la divinità responsabile della possessione stessa a venire esorcizzata», dice Rouget: si tratta sempre di espellere il veleno, non il ragno, perché la paura dell'*altro* si "esorcizza" solo grazie all'alleanza.



Gilbert Rouget a Ouesso, Congo Francese, nel 1946 (foto di André Didier, CNRS-CREM, CC BY-NC-ND).

Dopo il lungo capitolo dedicato ai Greci e alle teorie formulate da Platone circa i rapporti tra musica e trance (le più antiche tra quelle conosciute), in cui riconosce al filosofo «l'enorme pregio di mostrare che la possessione è essenzialmente un processo di reintegrazione dell'individuo in un insieme che lo comprende», ovvero come l'invasione dell'*altro* non conduca a una frammentazione del soggetto ma, anzi, sia volta a «riconciliare l'individuo lacerato con se stesso», a sanare la frattura del soggetto con il mondo, con la società e a restituirgli l'unità perduta, Rouget si sofferma a lungo sulle teorie formulate nel corso del Rinascimento e, in particolare, sulla nascita dell'opera considerata anch'essa una forma di possessione. Un passaggio sorprendente la cui articolazione viene affidata (forse non a caso) alla voce di qualcun altro: l'autore riporta infatti per intero una lettera scritta da un etnomusicologo originario del Benin che racconta la sua prima esperienza all'opera. Oltre a offrire una lettura desueta in cui è la cultura europea ad apparire come cultura "altra" e a ricordarci come «l'essenziale, nella possessione, è l'identificazione con un altro, l'invasione del campo della coscienza da parte di un personaggio diverso da quello che si è di solito», qui viene posto l'accento sulla componente teatrale dei riti di possessione (già teorizzata da Leiris), dove la teatralizzazione equivale al rendersi *pubblico* del comportamento identificatorio.

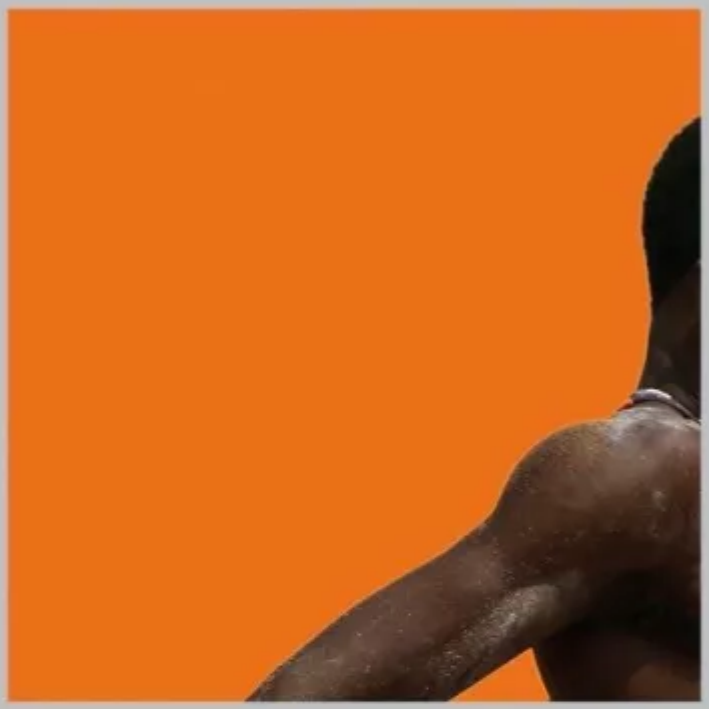
In effetti il cambiamento di identità che implica la trance di possessione «non ha senso per il soggetto se la sua altra identità non è riconosciuta da tutti» perché, continua l'autore, è il *pubblico* a tendere «all'individuo lo specchio in cui leggere l'immagine della sua identità provvisoria». Si crea così un doppio movimento in cui si ha bisogno dell'invasione dell'altro per essere un *Io* (livello individuale) ma tale condizione può esistere solo grazie al "secondo grado" di alterità incarnata dal pubblico (livello collettivo): ovvero,

all’alterità della divinità da cui il soggetto viene posseduto, si somma la necessità dell’alterità dello sguardo che permette l’essere della differenza e l’esser-ci dell’*Io*. Rendere pubblica la perdita di sé vuol dire soprattutto legittimarla, istituzionalizzarla, inserirla in un sistema codificato di segni che ne regoli l’articolazione spazio-temporale dove, grazie alla *struttura* del rito, si assiste al paradossale controllo della perdita di controllo, alla reintegrazione della sragione nell’insieme sociale.

È a questo livello che sembra intervenire la musica nei riti di possessione, definiti non a caso da Rouget come “architetture del tempo”, dove assurge tanto a una funzione temporale quanto spaziale: definendo e abitando lo spazio, la musica conferisce a quest’ultimo «una densità diversa da quella quotidiana» e indica «che qualcosa sta succedendo; che il tempo è occupato da un’azione in svolgimento». Eppure, osserva l’autore, la musica non opera mai da sola ma costituisce solo una delle *funzioni* (termine che usa in esplicito riferimento alla teoria del linguaggio di Roman Jakobson) all’interno del complesso sistema di segni che compone e disciplina ciascun rituale.

Anche se «di tutte le arti, la musica è senza dubbio quella che ha la massima capacità di commuovere, e persino di sconvolgere», essa non possiede delle qualità intrinseche ma agisce sempre come elemento dell’insieme: un insieme che non è mai lo stesso ma la cui logica interna cambia di caso in caso così come sempre diversa appare la funzione che vi svolge la musica. Così, con l’obiettivo di demistificare «l’idea che ci si fa fin troppo spesso del ruolo svolto dalla musica nella trance», ovvero che esista *una* musica della trance che possiede delle qualità fisiologiche universali e oggettive, Rouget demistifica lo stesso concetto di universalità ad essa attribuito. Se Jean-Jacques Rosseau (guida spirituale di Rouget e che a lungo si era occupato del potere esercitato dalla musica) sosteneva che ognuno «ha bisogno delle arie di una melodia che conosce e di frasi che capisce» perché «ognuno è sensibile unicamente agli accenti familiari»; a sua volta Platone, nello *Ione*, affermava che «gli agitati dal furore coribantico […] sono sensibili solo al canto […] di quel dio da cui sono posseduti». È qui la paradossale funzione della musica nella trance, quella di favorire l’accesso all’alterità grazie al suo non essere percepita come alterità, di permettere l’identificazione con l’*altro* attraverso l’identificazione del “proprio”, il suo essere codice riconoscibile che proprio grazie alla riconoscibilità permette alla trance di diventare fatto sociale mettendo tutte le alterità in comunicazione. A ognuno il suo linguaggio, a ognuno la sua musica, a ognuno il suo *altro* per essere un *Io*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



Gilbert Rouget

Musica e trance

I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione

Nuova edizione

Introduzione di Francesco Giannattasio