



Universidad de Valladolid

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y
CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

**IL DOCUMENTARIO ETNOMUSICALE ED
ETNOMUSICOLOGICO COME
RAPPRESENTAZIONE AUDIOVISIVA DELLE
MUSICHE DI TRADIZIONE ORALE**

(El documental etnomusical y etnomusicológico
como representación audiovisual de las músicas
de tradición oral)

Presentada por Leonardo D'Amico
para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por
Prof. Enrique Cámara de Landa

INDICE

I. INTRODUZIONE	p. 9
I.1 Obiettivi.....	p. 9
I.2 Struttura del testo.....	p. 14
I.3 Stato degli studi.....	p. 16
I.4 Approcci teorici.....	p. 23
I.5 Procedimenti metodologici e fonti utilizzate	p. 30
I.6 Filmografie di interesse etnomusicologico.....	p. 32
I.7 Note sulla terminologia.....	p. 34
<i>Resumen Cap. I.</i>	<i>p. 39</i>
II. IL DOCUMENTARIO ETNOGRAFICO	
ED ETNOMUSICOLOGICO	p. 41
II.1 Il testo scritto e il testo audiovisivo nelle discipline etno-antropologiche	p. 41
II.2 La documentazione di ricerca e il documentario.....	p. 47
II.3 Il documentario tra realtà e finzione.....	p. 54
II.4 Il rapporto cineasta-etnologo/etnomusicologo.....	p. 64
II.5 Lo sguardo sulle culture tra “osservazione” e “partecipazione”.....	p. 69
II.6 Tipologie e modalità di produzione documentaristica.....	p. 71
II.7 Usi e funzioni del documentario etnomusicale.....	p. 87
II.8 Le immagini sonore come memoria storica.....	p. 93
II.9 Gli sviluppi tecnologici della documentazione audiovisiva nella ricerca sul campo.....	p. 108
<i>Resumen Cap. II.</i>	<i>p. 113</i>
III. GLI STILI DEL DOCUMENTARIO ETNOMUSICOLOGICO	p. 117
III.1 Gli inizi dell’etnomusicologia visiva.....	p. 117
III.2 L’Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).....	p. 128
III.3 Rouch, Rouget, Zemp e il CNRS.....	p. 138
III.3.1 Jean Rouch.....	p. 138
III.3.2 Gilbert Rouget.....	p. 147
III.3.3 Hugo Zemp.....	p. 152

III.4 Baily e il National Film and Television School (NFTS).....	p. 168
III.5 Il documentario etnomusicale in Italia, Spagna e Portogallo.....	p. 175
<i>Resumen Cap. III.....</i>	<i>p. 191</i>

IV. LA CORPOREITÁ DELLA MUSICA:

IL SUONO IN MOVIMENTO.....	p. 195
IV.1 Filmare la danza.....	p. 195
IV.2 Lomax e il progetto coreometrico.....	p. 204
IV.3 Moyle e il film etnocoreologico.....	p. 210
IV.4 Carpitella e la cinesica culturale.....	p. 213
<i>Resumen Cap. IV.....</i>	<i>p. 217</i>

V. IL DOCUMENTARIO ETNOMUSICALE

TRA CINEMA E TELEVISIONE.....	p. 219
V.1 Il documentario etnomusicale e la divulgazione cinematografica e televisiva	p. 219
V.2 Il documentario etnomusicale e il fenomeno della <i>world music</i>	p. 230
V.3 La docu-fiction etnomusicale e l'etno-clip	p. 238
V.4 Gli etnomusicologi filmati.....	p. 244
<i>Resumen Cap. V.....</i>	<i>p. 247</i>

VI. ANALISI DELLA DOCUMENTAZIONE AUDIOVISIVA

ETNOMUSICALE.....	p. 249
VI.1 La visualizzazione della musica.....	p. 249
VI.1.1 Kubik e la trascrizione "frame-by-frame".....	p. 252
VI.1.2 Qureshi e il metodo videografico.....	p. 261
VI.1.3 Hugo Zemp e le tecniche di animazione filmica.....	p. 264
VI.2 Un procedimento analitico mediante la trascrizione audiovisiva.....	p. 269
VI.3 Filmare gli strumenti musicali: uno studio comparativo etno-organologico.....	p. 290
VI.4 Filmare la <i>performance</i> musicale: i processi di interazione musicale.....	p. 314
VI.5 Filmare la trasmissione del sapere musicale: la tradizione orale-aurale-visiva.....	p. 325

<i>Resumen Cap. VI</i>	p. 343
CONCLUSIONI.....	p.347
<i>Conclusiones</i>	p. 353
BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA.....	p. 359
Bibliografía.....	p. 361
Filmografía.....	p. 385

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	p. 9
<i>I.1 Objetivos</i>	p. 9
<i>I.2 Estructura del trabajo</i>	p. 14
<i>I.3 Estado de la cuestión</i>	p.16
<i>I.4 Fundamentos teóricos</i>	p. 23
<i>I.5 Procedimientos metodológicos y fuente manejadas</i>	p. 30
<i>I.6 Filmografías de interés etnomusicológico</i>	p. 32
<i>I.7 Algunas notas sobre terminología</i>	p. 34
<i>Resumen Cap. I</i>	p. 39
II. EL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO Y ETNOMUSICOLÓGICO	p. 41
<i>II.1 El texto escrito y el texto audiovisual en las disciplinas etno-antropológicas</i>	p. 41
<i>II.2 La documentación de investigación y el documental</i>	p. 47
<i>II.3 El documental entre realidad y ficción</i>	p. 54
<i>II.4 La relación cineasta-etnólogo/etnomusicólogo</i>	p. 64
<i>II.5 La mirada hacia las culturas entre “observación” y “participación”</i>	p. 69
<i>II.6 Tipologías y modalidades de producción documentalista</i>	p. 71
<i>II.7 Usos y funciones del documental etnomusical</i>	p. 87
<i>II.8 Las imagenes sonoras como memoria historica</i>	p. 93
<i>II.9 Los desarrollos tecnológicos de la documentación audiovisual en la investigación de campo</i>	p. 108
<i>Resumen Cap. II</i>	p. 113
III. LOS ESTILOS DEL DOCUMENTAL ETNOMUSICOLÓGICO	p.117
<i>III.1 Los comienzos de la etnomusicología visual</i>	p.117
<i>III.2 El Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF)</i>	p. 128
<i>III.3 Rouch, Rouget, Zemp y el CNRS</i>	p. 138
<i>III.3.1 Jean Rouch</i>	p. 138
<i>III.3.2 Gilbert Rouget</i>	p. 147
<i>III.3.3 Hugo Zemp</i>	p. 152
<i>III.4 Baily y el National Film and Television School (NFTS)</i>	p. 168

III.5 <i>El documental etnomusical en Italia, España y Portugal</i>	p. 175
<i>Resumen Cap. III</i>	p. 191
IV. LA CORPOREIDAD DE LA MÚSICA:	
EL SONIDO EN MOVIMIENTO	p. 195
IV.1 <i>Filmar la danza</i>	p. 195
IV.2 <i>Lomax y el proyecto coreométrico</i>	p. 204
IV.3 <i>Moyle y el film etnocoreológico</i>	p. 210
IV.4 <i>Carpitella y la cinésica cultural</i>	p. 213
<i>Resumen Cap. IV</i>	p. 217
V. EL DOCUMENTAL ETNOMUSICAL	
ENTRE CINE Y TELEVISIÓN	p. 219
V.1 <i>El documental etnomusical y la divulgación en cine y TV</i>	p. 219
V.2 <i>El documental etnomusical y el fenómeno de la world music</i>	p. 230
V.3 <i>La docu-ficción etnomusical y el etno-clip</i>	p. 238
V.4 <i>Los etnomusicólogos filmados</i>	p. 244
<i>Resumen Cap. V</i>	p. 247
VI. ANÁLISIS DE LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL	
ETNOMUSICAL	p. 249
VI.1 <i>La visualización de la música</i>	p. 249
VI.1.1 <i>Kubik y la transcripción “frame-by-frame”</i>	p. 252
VI.1.2 <i>Qureshi y el método videográfico</i>	p. 261
VI.1.3 <i>Hugo Zemp y las técnicas de animación fílmica</i>	p. 264
VI.2 <i>Un proceso analítico a través de la transcripción audiovisual</i>	p. 269
VI.3 <i>Filmar los instrumentos musicales:</i>	
<i>un estudio comparativo etno-organológico</i>	p. 290
VI.4 <i>Filmar la performance musical:</i>	
<i>los procesos de interacción musical</i>	p. 314
VI.5 <i>Filmar la transmisión de las habilidades musicales:</i>	
<i>la tradición oral-aural-visual</i>	p. 325
<i>Resumen Cap. VI</i>	p. 343

CONCLUSIONES.....p. 347
Conclusiones.....p. 353

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA..... p. 359
Bibliografía.....p. 361
Filmografía..... p. 385

I. INTRODUZIONE

I.1 Obiettivi

L'etnomusicologia, nata con la possibilità tecnica della registrazione sonora, ha da tempo incluso tra i propri strumenti di lavoro la documentazione video-cinematografica. Sempre più diffuso è l'utilizzo del film e del video come strumento d'indagine e di documentazione per la ricerca etnomusicologica (sul campo e in laboratorio) ma anche come mezzo ausiliare per l'attività didattica e come strumento di divulgazione delle conoscenze acquisite sulle musiche di tradizione orale.

L'importanza metodologica della documentazione filmica come strumento di ricerca in etnomusicologia è stata messa in luce per la prima volta da Mantle Hood nel saggio *The Ethnomusicologist* (1971). L'etnomusicologo americano prescriveva l'uso della cinepresa nella ricerca sul campo come strumento metodologico in grado di documentare gli aspetti contestuali dell'esperienza musicale: «*Increasingly he [the ethnomusicologist] has begun to depend on light and reasonably foolproof motion-picture cameras to document the social and cultural context of music, its interaction with performers, users, audience, community, and other art forms*» (Hood 1971:21). L'esperienza di ricerca condotta tra gli Ashanti del Ghana nel 1963 lo portò a realizzare uno dei primi film etnomusicologici della storia dell'etnomusicologia visiva: *Atumpan* (1964).

Se analizziamo il percorso storico dell'etnomusicologia, appare evidente che l'utilizzo della macchina da presa è stato a lungo trascurato da gran parte degli etnomusicologi, sia per mancanza di competenze specifiche cinematografiche, sia per le difficoltà tecniche e logistiche relative all'uso e al trasporto della macchina da presa nei luoghi di ricerca, sia per gli alti costi di produzione su pellicola.

A partire dagli anni '70, lo sviluppo tecnologico, che ha consentito l'utilizzo di videocamere piccole, leggere, economiche e facilmente trasportabili (e il conseguente passaggio dall'uso della cinepresa all'impiego della videocamera), ha certamente facilitato l'impiego della registrazione audiovisiva, oltre a quella sonora, nella ricerca sul campo. Giorgio Adamo, nel suo recente saggio *Vedere la musica* (2010), ha evidenziato questo fenomeno ritenendo che lo sviluppo dell'etnomusicologia visiva sia

stata orientata maggiormente verso finalità didattiche e divulgative piuttosto che nella ricerca:

L'uso sistematico del mezzo visivo come strumento di ricerca sul campo, soprattutto nel caso della ripresa video-cinematografica, non è stato particolarmente diffuso. Se un certo livello di competenza nell'uso della registrazione sonora è sempre stato considerato assolutamente essenziale a qualsiasi tipo di indagine etnomusicologica, e addirittura in qualche caso fare ricerca ha coinciso, soprattutto in Italia, con l'effettuare campagne di registrazione, le macchine da presa su pellicola hanno messo probabilmente in soggezione molti studiosi – a causa dei costi, delle difficoltà tecniche, ecc. – mentre le videocamere, diffuse solo a partire dagli anni '80 del Novecento, presentavano all'inizio un tale divario con il livello di qualità professionale della produzione cinematografica e televisiva da non spingere più di tanto i ricercatori ad utilizzarle [...] In generale, più che un uso della ripresa filmica nell'ambito della ricerca sul campo e come strumento d'indagine, vi è stato un interesse, da parte di alcuni, alla produzione di film di argomento etnomusicologico in chiave documentario-didattica (Adamo 2010:IX).

Negli ultimi vent'anni si è registrato un incremento della produzione documentaristica audiovisiva d'interesse etnomusicologico grazie alla facilità d'impiego delle videocamere e ai minori costi di registrazione su supporto magnetico rispetto alla pellicola. L'utilizzo del mezzo audiovisivo si è mostrato molto utile nella ricerca etnomusicologica e in altri ambiti applicativi quali la didattica e la divulgazione. Ciò nonostante, i prodotti audiovisivi d'interesse etnomusicologico mantengono una posizione secondaria o supplementare rispetto ad altre forme documentarie, poiché ancora oggi il testo scritto e la trascrizione costituiscono le principali fonti analitiche e l'intervista e la registrazione sonora le principali fonti documentarie.

Nel suo percorso storico, l'etnomusicologia, che continua ad affermare la centralità della comunicazione orale, ha forse sottovalutato, nell'indagine sulle musiche di tradizione orale-aurale, la comunicazione visiva, incentivando una "etnomusicologia dell'ascolto" a svantaggio di una "etnomusicologia della visione". In *Field Manual for Ethnomusicology* (1983), Marcia Herndon e Norma McLeod scrivono che «*the ethnomusicologist is usually trained to think aurally – with the exception of the dance ethnographer, who thinks kinetically and aurally. Filming requires visual and kinetic thinking, and this transfer can sometimes be traumatic*» (Herndon – McLeod 1983:100).

Il pensiero cinetico e visivo potrebbe risultare “traumatico” nel suo distacco dalla parola scritta, ma allo stesso tempo potrebbe dischiudere ambiti conoscitivi nuovi e inediti.

Nelle scienze sociali (e ancor più nelle discipline umanistiche) vi è sempre stata una certa reticenza da parte degli studiosi nel considerare i mezzi audiovisivi come strumenti metodologici appropriati per la ricerca e i prodotti audiovisivi come documenti di valore “scientifico”. Margaret Mead denunciava la subordinazione “storica” dei mezzi visivi, come la fotografia e il cinema, rispetto alla parola scritta nelle discipline etno-antropologiche, tanto da definire l’antropologia una «scienza di parole» (Mead 1975). In ambito etnomusicologico, Diego Carpitella, pioniere degli studi di cinesica culturale e di etnomusicologia visiva in Italia, rivendicava l’importanza del mezzo filmico nel rappresentare i comportamenti musicali appartenenti a culture di tradizione orale:

Filmare la musica è un motivo ricorrente nella letteratura cinematografica e musicologica: in etnomusicologia, poi, l’esigenza è ancor più sentita, considerando che nelle culture cosiddette etnologiche e folkloriche la formalizzazione del vissuto ha quasi sempre, come supporto, la musica anzi si dovrebbe dire la musicalità. [...]. Il modo di tenere uno strumento o di atteggiarsi per cantare, di ostentare gli affetti, di guardare il pubblico, di rievocare con i suoni un mito o una leggenda ecc. [sono] tutti avvenimenti e fatti che rientrano in culture modulari e formulari: [e] il film quando ha una sintassi e una grammatica pertinenti è un ottimo mediatore di formule e moduli. Ma soprattutto sostituisce tante parole (Carpitella 1981c).

Talvolta, con una visione riduzionista, il valore della documentazione filmica/audiovisiva è sminuito o sottovalutato, dal momento che la cinepresa/videocamera è spesso considerata come un taccuino “multimediale” per catturare immagini e suoni, utile ma non indispensabile nella ricerca, o come supporto complementare e illustrativo del testo scritto nella comunicazione dei risultati di un’indagine in sede accademica. Mentre è piuttosto scarsa l’accettazione del ruolo *coessenziale* che l’audiovisivo potrebbe assumere nella rappresentazione di forme e comportamenti delle musiche afferenti al mondo dell’oralità. Carpitella è stato uno dei primi etnomusicologi ad aver sottolineato come *«la ‘visualità’ sia elemento coessenziale della performance, non soltanto in ambito etnico-musicale ma anche euro-colto»* (Carpitella 1989:12).

I principali interrogativi che mi pongo in questa indagine sono i seguenti:

1) Se la fissazione del suono su strumenti meccanici ha offerto un decisivo contributo all'etnomusicologia, conferendo ad essa un maggior grado di "scientificità", quanto ha inciso l'avvento della registrazione audiovisiva in etnomusicologia? Il *testo* audiovisivo può assumere legittimità scientifica alla pari del *testo* scritto in etnomusicologia? Il documento audiovisivo costituisce un elemento necessario alla ricerca, all'analisi, alla didattica, alla divulgazione delle musiche di tradizione orale o è solo un elemento accessorio o complementare?

2) Può l'*immagine sonora* con la sua immediatezza fornire dati utili alla ricerca etnomusicologica che non possono essere ottenuti attraverso la parola scritta o la trascrizione musicale? Quali sono gli usi e le funzioni del film etnomusicale ed etnomusicologico e quali sono gli ambiti applicativi? Il documentario d'interesse etnomusicale, attraverso i suoi molteplici e diversificati linguaggi (documentazione filmica di ricerca, documentario, docu-fiction o "etno-fiction", etno-clip, ecc.), favorisce la diffusione della conoscenza delle musiche del mondo presso un pubblico più vasto o contribuisce ad alimentare forme di "neo-esotismo"?

Ho cercato di affrontare le questioni di cui sopra, intraprendendo un percorso di studio e di ricerca con l'intento di perseguire un duplice obiettivo:

- a) colmare una lacuna esistente nello studio della rappresentazione visiva, o meglio audiovisiva, delle musiche di tradizione orale, offrendo un ex-cursus storico che evidenzia i principali apporti teorici e metodologici nell'ambito della disciplina e i suoi stretti rapporti con l'antropologia visiva, e che nel contempo introduca nuove prospettive teoriche per l'identificazione di categorie tipologiche e griglie tassonomiche del film etnomusicale ed etnomusicologico e per l'analisi etnomusicologica delle *immagini sonore*.
- b) valutare il rigore "scientifico" del mezzo filmico nella *rappresentazione* delle musiche di tradizione orale, dimostrando la necessità, e non solo l'utilità, in alcuni casi, della rappresentazione visiva in etnomusicologia e dei suoi risvolti

applicativi nella ricerca, nella didattica, nella divulgazione e nella preservazione delle culture musicali.

Fine ultimo della tesi è quello di dimostrare che, nello studio sistematico e analitico dell'evento etnomusicale come *performance*, la visualizzazione della musica di tradizione orale attraverso la rappresentazione audiovisiva risulta non solo *complementare*, ma *coessenziale* rispetto alla registrazione sonora e al saggio scritto, soprattutto in quei casi in cui essa permette di “vedere” alcuni aspetti sia *testuali* che *contestuali* del fare musica, per i quali la descrizione letterale e la semiografia musicale risultano insufficienti nel rappresentarli come processi dinamici di *azione* e di *interazione* musicale.

Per raggiungere tali obiettivi ho deciso di concentrarmi sulla documentazione filmica/audiovisiva, tralasciando altri supporti visivi (come la fotografia) che, seppur non trascurabili nell'indagine etnomusicologica, forniscono una documentazione priva della dimensione sonora e della dimensione spazio-temporale.¹

La tesi intende evidenziare l'importanza della *visualizzazione* della musica tradizionale attraverso il mezzo video-cinematografico² e la centralità del valore documentario dell'audiovisivo sia come strumento d'indagine che come strumento didattico e divulgativo, sia come documentazione storica, con la precisa intenzione di favorirne l'applicazione a diversi livelli:

- come parte integrante di un progetto di ricerca etnomusicologica;
- come materiale ausiliare per la docenza in sede didattica;
- come documento utile alla diffusione culturale;
- come strumento di preservazione e trasmissione culturale.

Per affrontare un fenomeno complesso come quello di “filmare la musica”, ho realizzato uno studio interdisciplinare prendendo in considerazione diverse prospettive e contributi

¹ È anche vero che il legame tra fotografia e cinema è *strutturalmente* molto forte, dal momento che ogni fotogramma di un film è un'immagine fissa ed è proprio la proiezione in rapida successione che dà il movimento apparente.

² Il testo, quindi, non prenderà in considerazione la visualizzazione della musica attraverso la rappresentazione grafica dei suoni (la notazione musicale) che esula dal discorso sulla rappresentazione filmica/audiovisiva dell'evento musicale.

provenienti dall'etnomusicologia e dall'antropologia visiva. I diversi apporti teorici e metodologici di queste discipline mi hanno permesso di esaminare la produzione documentaristica etnomusicale adottando prospettive, approcci e strumenti analitici differenziati.

I.2 Struttura del testo

La presente tesi di dottorato è divisa in sei capitoli. Il primo capitolo corrisponde alla parte introduttiva, in cui vengono esposti gli obiettivi, la struttura del testo, lo stato degli studi nell'ambito dell'etnomusicologia visiva, le basi teoriche e metodologiche che sono state il fondamento della ricerca, le fonti bibliografiche e video/filmografiche di riferimento e alcune note sulla terminologia impiegata nel testo.

Nel secondo capitolo vengono affrontate alcune questioni al centro del dibattito scientifico riguardanti il film etnografico ed etnomusicologico: l'uso della macchina da ripresa come strumento d'indagine nelle discipline etno-antropologiche, la differenziazione tra la documentazione filmica di ricerca e il documentario, il rapporto problematico tra soggettività/oggettività e realtà/finzione nella rappresentazione delle culture "altre", l'identificazione o suddivisione dei ruoli di cineasta e di etnologo o etnomusicologo, i diversi approcci nel rapporto tra "osservatore" (cineasta) e "osservato" (soggetto filmato), le tipologie del documentario etnomusicale, i diversi ambiti applicativi della documentazione audiovisiva di interesse etnomusicale nella ricerca, nella didattica e nella divulgazione, l'importanza della registrazione audiovisiva dei fenomeni musicali come documentazione storica e gli sviluppi tecnologici della documentazione audiovisiva.

Il terzo capitolo presenta le tendenze più rilevanti in quello che si sta delineando come un nuovo ambito disciplinare, l'etnomusicologia visiva, frutto dell'incontro tra etnomusicologia e antropologia visiva. Lo studio si sofferma sulle scelte stilistiche e sui differenti approcci teorici e metodologici che hanno guidato l'uso degli audiovisivi nella rappresentazione delle musiche di tradizione orale, attraverso un percorso storico dell'etnomusicologia.

Il capitolo quarto prende in esame il rapporto tra la danza e l'analisi musico-coreutica attraverso l'utilizzo della documentazione audiovisiva. La parte introduttiva, dal titolo "Filmare la danza", intende tracciare un percorso storico dell'interesse antropologico per il comportamento coreutico e del film etnografico che ha avuto per soggetto la danza nelle civiltà extraeuropee. Vengono poi riportate le esperienze di studio e di ricerca sulla cinesica, prossemica e coreutica di Alan Lomax, Alice Moyle e Diego Carpitella, soffermandosi sui diversi modi di rappresentazione grafica ed audiovisiva della danza, del gesto e del movimento.

L'interesse della televisione e del cinema per il documentario etnomusicale, la sua diffusione attraverso i media e la sperimentazione di nuovi linguaggi video/cinematografici è l'argomento attorno al quale ruota il quinto capitolo. La diffusione della conoscenza di una particolare cultura musicale (o di uno specifico genere musicale) verso il grande pubblico, attraverso i festival cinematografici e i canali televisivi, è uno dei settori applicativi dell'etnomusicologia visiva attraverso la documentaristica etnomusicale. A partire dalla fine degli anni '80, l'incremento d'interesse da parte di una fascia di pubblico per le "musiche del mondo" e l'accelerazione dei processi di ibridazione musicale, sotto la spinta del fenomeno della *world music*, hanno incentivato la produzione di documentari di interesse etnomusicale destinati prevalentemente alla programmazione televisiva. La sperimentazione di nuovi linguaggi per rappresentare mondi musicali diversi e distanti ha portato ad una convergenza stilistica tra documentario e fiction che si sono concretizzate nella forma della "docu-fiction" (che, in ambito etnomusicologico, diviene "etno-fiction").

L'ultimo capitolo è interamente dedicato all'analisi del "testo" audiovisivo e alle sue implicazioni teoriche e metodologiche. Dopo una parte introduttiva in cui viene discusso il concetto di "visualizzazione della musica" in rapporto al mezzo filmico/audiovisivo, viene fatto un breve ex-cursus sui principali procedimenti analitici e le principali indicazioni metodologiche per la trascrizione e l'analisi delle musiche di tradizione orale attraverso il mezzo filmico, proposte da Gerhard Kubik (la trascrizione *frame-by-frame*), da Regula Qureshi (il metodo videografico) e da Hugo Zemp (le tecniche di animazione filmica).

Infine, procedo con l'analisi di alcuni documentari etnomusicologici ed etnomusicali proponendo un metodo di trascrizione videografica ispirato a quelli utilizzati in antropologia visiva ma, rispetto ad essi, piú articolato e completo. Per l'analisi dei film etnomusicali ed etnomusicologici, mi sono avvalso dell'ausilio di alcuni *software* (Transana e Vegas) che consentono la trascrizione e l'analisi dei filmati in digitale. Nei paragrafi successivi, attraverso uno studio comparativo di alcuni documentari etnomusicali ed etnomusicologici, espongo i vantaggi e i limiti della registrazione audiovisiva relativi alle tecniche esecutive e costruttive degli strumenti musicali, alla disamina dei processi d'interazione musicale durante la *performance*, e alla trasmissione delle conoscenze musicali nei processi di insegnamento/apprendimento. Alcuni dei filmati oggetto di studio sono stati da me realizzati in occasione di alcuni progetti di ricerca realizzati nel 2011 in Portogallo (zona di Miranda do Douro) e in Italia (zona di Grosseto).

I.3 Stato degli studi

L'etnomusicologia visiva si sta delineando negli ultimi anni come uno dei nuovi orientamenti in etnomusicologia, conformandosi come un vero e proprio nuovo ambito disciplinare che si colloca nell'intersezione tra due discipline distinte ma interrelate: l'antropologia visiva e l'etnomusicologia.³

Seppur si stia configurando come una vera e propria branca dell'etnomusicologia in epoca piuttosto recente, è possibile comunque identificare i principali etnomusicologicineasti, le tecniche di ripresa e di montaggio adottate da varie "scuole", i differenti approcci teorici e metodologici riguardanti il documentario etnomusicale, le tipologie e le caratteristiche della documentazione audiovisiva, i diversi modi di utilizzare il mezzo visivo nello studio dei comportamenti musicali o, meglio, differenti modalità di "filmare le culture musicali".

³ Alcuni testi "classici" dell'antropologia visiva, come *Principles of Visual Anthropology* (1975) di Paul Hockings, *Ethnographic Film* ([1982] 2006) di Carl Heider e *Innovation in ethnographic film* (1993) di Peter Loizos, forniscono alcuni elementi teorici e metodologici nel filmare culture "altre" che sono pertinenti anche al filmare le "musiche altre".

Le problematiche teoriche e metodologiche inerenti al “filmare la musica” furono trattate per la prima volta nel saggio di Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* (1971). Nella ricerca di un modello appropriato di film etnomusicologico, Hood, selezionando alcuni documentari che avevano per soggetto la musica e la danza di varie parti del mondo per l’archivio dell’Institute of Ethnomusicology della UCLA (University of California Los Angeles), rilevava una serie di mancanze che elenca nella lista delle “*nine violations of the muses*”:

- 1) taglio (“cut off”) dei dettagli dei movimenti del musicista o del danzatore da parte del cineoperatore;
- 2) decontestualizzazione della *performance* musicale;
- 3) introduzione di elementi coreografici estranei alla danza originale;
- 4) tagli arbitrari delle riprese di musiche e danze o aggiunte di colonne sonore non interrelate alle immagini;
- 5) eccesso di staticità nelle riprese;
- 6) sovrabbondanza del commento fuori campo rispetto alla musica;
- 7) mancanza di sfruttamento a pieno della potenzialità “dinamica” della ripresa cinematografica;
- 8) la scelta non appropriata dei soggetti ripresi considerati erroneamente come rappresentativi di una tradizione culturale;
- 9) lo sbilanciamento tra le pretese artistiche del cineasta e le esigenze di documentazione dell’etnomusicologo (Hood 1971:208-9).

Il monumentale saggio di Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale. Structure et méthodologie* (1985) affronta brevemente la questione metodologica delle tecniche cinematografiche nella trascrizione e analisi delle forme polifoniche strumentali africane. L’autore descrive le tecniche analitiche sperimentate negli anni ‘60 da Kubik (1965) e da Dauer (1966) in Africa subsahariana, attraverso l’impiego del mezzo cinematografico come strumento analitico indispensabile alla trascrizione di musiche particolarmente complesse.

I differenti approcci teorici e metodologici e i rapporti dell’etnomusicologia con l’antropologia visiva sono stati esaminati successivamente con gli studi di Steven Feld (1976) e di Hugo Zemp (1988a). In “Ethnomusicology and Visual Communication”

(1976), Feld si propone di dimostrare che «*there are innovative and exciting potentials for film in ethnomusicological work, but that reaching these potentials requires attaining a kind of conceptual clarity that does not, at the moment, totally prevail*» (Feld 1976:293). Le questioni relative all'analisi etnomusicologica e all'etica del filmare le culture musicali sono state affrontate da Zemp (1989a; 1989b; 1990a; 1990b), mentre la problematica della rappresentazione e dell'autorità nella produzione e ricezione nel film etnomusicologico è stata affrontata da Titon (1992) e Dornfeld (1992).

Il rapporto tra etnomusicologia e rappresentazione (audio)visiva delle musiche di tradizione orale diventa sul finire degli anni '80 un argomento problematico dibattuto nella comunità scientifica in alcuni convegni internazionali. Nel 1988 si è tenuto nei pressi di Bratislava il congresso ICTM su *Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research*, con una finalità ben precisa: «*The purpose of this colloquium was to bring together a number of ethnomusicologists with a commitment to the use of film and video for scholarly purposes, in order to survey and scan what has been done so far*» (Baily 1988:193). Al convegno hanno partecipato i più influenti etnomusicologi che hanno utilizzato il mezzo audiovisivo nelle loro ricerche (tra gli altri: O. Elschek, G. Kubik, H. Zemp, J. Baily, A. Simon).

La rivista *World of Music* ha poi pubblicato un numero monografico sull'argomento, "Film and Video in Ethnomusicology" (1989), che contiene alcuni degli interventi dei partecipanti al convegno (Baily 1989; Elschek 1989; Simon 1989; Zemp 1989a; Takahashi 1989). Durante il convegno ICTM è stata delineata la distinzione, fondamentale per l'etnomusicologia visiva, tra *documentario* e *documentazione di ricerca*, due tipi di registrazione audiovisiva dell'evento musicale che differiscono per modalità e finalità (Baily 1988).

L'articolo di John Baily dal titolo "Filmmaking as Musical Ethnography" (1989) è di particolare rilievo in quanto vengono presentate e discusse questioni inerenti a obiettivi e metodi del filmare la musica, riferiti a principi elaborati nell'ambito del *National Film and Television School*; orientamenti teorici e metodologici a cui si farà riferimento come "stile NFTS". Baily ribadisce la rilevanza degli elementi contestuali al fenomeno musicale considerato non tanto come prodotto quanto come attività performativa. In tal

senso, il mezzo audiovisivo diventa un ausilio indispensabile allo studio di qualsiasi tipo di fenomeno in cui la *performance* occupa uno spazio significativo.

La saggistica etnomusicologica riguardante la metodologia d'investigazione ha dato scarsa importanza all'utilizzo del mezzo filmico/audiovisivo nella ricerca sul campo. Marcia Herndon e Norma McLeod nel saggio *Field Manual for Ethnomusicology* (1983), dedicano uno spazio marginale alla registrazione audiovisiva delle musiche di tradizione orale, soffermandosi a lungo su questioni etiche quali il rilascio di autorizzazioni, licenze e permessi di filmare (con tanto di schede pro-forma) che l'etnomusicologo dovrebbe richiedere ai soggetti da filmare prima di iniziare le riprese.

Anche Helen Myers, nel capitolo riguardante le tecnologie impiegate nella ricerca sul campo contenuto in *Ethnomusicology: An Introduction* (Myers 1992), dedica solo due mezze pagine all'uso del film nella ricerca etnomusicologica, sentenziando che «*Ethnomusicologists are not making art or commercial movies, have limited time and insufficient budgets to allow for multiple camera work and filming repeated performances (artificialities themselves)*» (Myers 1992:77); conclude poi in maniera sommaria con alcune indicazioni metodologiche: «*The locked-off single camera approach with some panning and zooming (as an adjunct to a high-quality audio stereo recording of the same performance) may be the most appropriate way to preserve ethnomusicological material for notation and analysis*» (Myers 1992:77).

In *The Garland Handbook of African Music* (2000) a cura di Ruth Stone, il saggio di Kay Kaufman Shelemay dal titolo "Notation and Oral Tradition" espone un'interessante rassegna delle principali forme di notazione musicale, sia native che occidentali, applicate alla trascrizione e all'analisi delle musiche tradizionali africane, con alcuni riferimenti alla "visualizzazione della musica" attraverso il mezzo filmico. Il termine "visualizzazione" è qui riferito alla semiografia musicale come rappresentazione *grafica* della musica, ma Kaufman fornisce anche un breve accenno alla rappresentazione *filmica* in etnomusicologia, illustrando sinteticamente il metodo d'analisi "frame-by-frame" di Kubik (1965; 1972).

Anche Enrique Cámara, nel suo manuale dal titolo *Etnomusicología* (2003), include una sezione sull'impiego dei supporti audiovisivi come una delle metodologie d'analisi nella

ricerca etnomusicologica. Viene sottolineata l'importanza della registrazione audiovisiva come mezzo che facilita la trascrizione di musiche strumentali complesse, «*por ejemplo, las complicadas combinaciones de punteos y de rasguidos con que los guitaristas suelen enloquecer a los transcripores se descifran con mayor facilidad observándolas en un film*» (Cámara 2003:522). L'etnomusicologo argentino, inoltre, evidenzia l'importanza della documentazione audiovisiva nello studio della danza, oltre che nella trascrizione e nell'analisi musicale, e seguendo le indicazioni suggerite da John Baily (1989) elenca la molteplicità e varietà di usi e funzioni della documentazione audiovisiva in etnomusicologia.

Un saggio dedicato in maniera specifica all'etnomusicologia visiva, che affronta questioni teoriche e metodologiche inerenti alla *visualizzazione* della musica attraverso il mezzo video-cinematografico, è quello pubblicato da Giorgio Adamo con il titolo *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali* (2010). Il volume (che include un DVD con alcuni filmati di ricerca) si presenta come una raccolta di saggi precedentemente pubblicati e raccolti in maniera organica in funzione dell'attività didattica da svolgersi in ambito accademico. La prima parte introduttiva è incentrata sul rapporto problematico tra suono e immagine nell'esperienza musicale (la discrasia tra condizioni di esecuzione e condizioni di fruizione causati dalla decontestualizzazione operata dai mass-media, gli effetti della visione sul piano percettivo-cognitivo e sul piano emozionale e simbolico, il processo d'interazione tra musicisti e pubblico) e l'uso della documentazione audiovisiva come strumento per l'insegnamento dell'etnomusicologia. La seconda parte ("Ricerche") è centrata sulle sue esperienze di ricerca svolte in Calabria e in Malawi, basate sull'uso della videocamera come strumento d'indagine. Nella terza parte ("Metodi e tecniche") vengono poste questioni teoriche e metodologiche inerenti alla documentazione audiovisiva in etnomusicologia.

Sono ancora molto scarse le pubblicazioni di saggi monografici di etnomusicologia che riportano anche un filmato in allegato al testo scritto. Esempio, a questo proposito, il saggio di Gilbert Rouget *Un roi africain et sa musique de cour* (1996),⁴ di grande rilevanza non solo per la ricchezza d'informazioni e per l'elaborazione teorica, ma

⁴ Il filmato, girato nel 1969, è stato pubblicato nel 1974 con il titolo *Danse des Reines à Porto Novo*, ed è stato riedito in VHS col titolo *Ballet de cour des femmes du roi* (con alcune modifiche nel montaggio e l'aggiunta di alcune foto e altri documenti).

anche per la metodologia, al tempo stesso espositiva e d'indagine, che implementa il testo scritto, le fotografie, le registrazioni sonore e il filmato (Paggi 1999). La pubblicazione del CNRS, in forma di cofanetto "multimediale",⁵ include, infatti, anche il VHS *Ballet de cour des femmes du roi* (1974) sulla cerimonia d'intronizzazione di una delle spose del re Gbèfa del Dahomey (oggi Benin) girate nel 1969 nel palazzo reale di Porto-Novo.

Il film occupa un posto privilegiato nell'ambito dell'etnomusicologia visiva: Rouch e Rouget, difatti, sperimentarono in quell'occasione la tecnica del *ralenti*⁶ *sincrono* delle immagini e dei suoni a fini analitici, che permise loro di analizzare le relazioni esistenti tra testo cantato, la musica e la danza delle donne del re (Rouget 1971):

L'utilisation du ralenti synchrone (sans distorsion de hauteur du son) comme Gilbert Rouget et moi-même projectons de l'expérimenter pendant les exercices pratiques de la réunion de Porto Novo, où une caméra et un magnétophone enregistreront l'image et le son à double vitesse synchrone pour obtenir ensuite à la projection un ralenti « deux » (2 secondes de projection pour 1 seconde de temps réel) synchrone sans distorsion, doit permettre d'ouvrir de nouvelles perspectives à la recherche musicologique et choréographique (Rouch 1969 :18).

Il film di ricerca in etnomusicologia ha mostrato la sua utilità come strumento di analisi *testuale* e *contestuale*. La rappresentazione filmica come strumento d'analisi del *testo* musicale ha trovato la sua applicazione nella trascrizione di musiche xilofoniche africane a partire dallo studio dei movimenti dei suonatori attraverso l'analisi "frame-by-frame" (Kubik 1965; 1972) e nell'analisi *contestuale* dell'interazione sociale tra pubblico e musicisti durante la *performance* e della sua incidenza sulla struttura musicale attraverso la notazione "videografica" (Qureshi 1986). Ruth Stone (1982a), inoltre, ha utilizzato la videoregistrazione come "feedback interview" (Stone e Stone 1981) nell'analisi degli eventi musicali tra i Kpelle della Liberia, consistente

⁵ Rouget si è avvalso della collaborazione di Pierre Verger per la parte fotografica e di Jean Rouch per la parte filmica. Le registrazioni sonore incise nei due CD sono invece realizzate da Rouget stesso nel corso della ricerca.

⁶ Il *ralenti* è un effetto di ripresa che si ottiene girando a una velocità maggiore rispetto a quella di proiezione, consentendo di dilatare il movimento in un tempo più lungo rispetto alla durata reale.

nell'annotare e videoregistrare i commenti degli informatori nel momento in cui viene fatto visionare loro la registrazione audiovisiva ai partecipanti all'evento musicale.

In Italia, è stato vivo l'interesse per l'etnomusicologia visiva, sulla scia dell'eredità di Carpitella quale iniziatore dell'etnomusicologia visiva in Italia. Nell'ambito dei Seminari Internazionali di Etnomusicologia (1977-1989), promossi dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena e curati da Diego Carpitella, ampio spazio è stato dedicato al rapporto tra cinema ed etnomusicologia (Carpitella 1989).

Nel 1983 si è tenuta a Firenze la prima edizione del *Festival del Film Etnomusicale*, organizzato e promosso dalla F.L.O.G. (Fondazione Laboratori Officine Galileo), con la direzione artistica di Gilberto Giuntini e la consulenza scientifica di Diego Carpitella. L'iniziativa fu il risultato di uno sforzo congiunto portato avanti in collaborazione con la Maison des Cultures du Monde di Parigi e l'Atelier's d'Ethnomusicologie di Ginevra, promotori dei *Festival du Film des Musiques du Monde* di Parigi e di Ginevra. Si trattava dei primi festival di film e video documentari sulle musiche tradizionali di tutto il mondo e momento fondamentale per lo sviluppo dell'etnomusicologia visiva (D'Amico 2002).

Nel 2002 si è tenuto alla Discoteca di Stato di Roma un seminario dal titolo "Film and Video in Ethnomusicology: Methods, Experiences, Projects", a cui hanno partecipato, oltre al coordinatore Giorgio Adamo, Oskar Elshek, Artur Simon, Hugo Zemp, Francesco De Melis e Francesco Giannattasio. Nel 2004, in occasione del *Festival del Film Etnomusicale*, si è tenuto a Firenze un convegno dal titolo "L'immagine in etnomusicologia", organizzato dal sottoscritto in qualità di Presidente del Comitato Italiano dell'ICTM, focalizzato sull'uso della documentazione audiovisiva in etnomusicologia. Al convegno, suddiviso nelle due sessioni "Metodologia di ricerca" e "Esperienze di ricerca", hanno partecipato, tra gli altri, Gerhard Kubik, Andrew Kaye e Giorgio Adamo. Nello stesso anno, si è tenuto a Venezia il XX European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) in cui uno dei topics era l'etnomusicologia visiva e la multimedialità. La Fondazione Cini di Venezia ha poi organizzato nel 2008, nell'ambito dei seminari internazionali di etnomusicologia, un convegno dedicato all'etnomusicologia visiva a cui hanno partecipato Bernard Lortat-Jacob, Francesco Giannattasio, Nicola Scaldaferrì e Giorgio Adamo.

Inoltre, l'edizione 2010 della rassegna *Materiali di Antropologia Visiva* (MAV) è stata dedicata alla figura di Diego Carpitella nel ventennale della sua morte. La rassegna, in precedenza organizzata dall'AICS (Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica), in collaborazione con il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, si è tenuta all'Università di Roma "La Sapienza", ed è stata organizzata dal Laboratorio di Antropologia Visiva e Analisi del Suono "Diego Carpitella" della Facoltà di Lettere dell'ateneo.

Un'iniziativa interessante è l'istituzione nel 2005, presso il Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università di Milano, del *Laboratorio di Etnomusicologia e Antropologia Visuale* (LEAV), in stretta sinergia con il corso di Etnomusicologia tenuto da Nicola Scaldaferrì. Nel Laboratorio sono custoditi materiali audio, video e fotografici delle ricerche realizzate in Serbia, Albania e Ghana; alcuni frammenti di tali materiali sono pubblicati sul sito del LEAV. Inoltre, il Laboratorio pubblica la rivista *Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia*, i cui articoli sono consultabili anche on-line.⁷

I.4. Approcci teorici

L'aspetto *visivo* oltre che *sonoro* dell'evento musicale diviene rilevante in etnomusicologia sia in accordo alla prospettiva antropologico-musicale o "culturalista", per il quale è imprescindibile l'analisi del contesto sociale per la comprensione del fenomeno musicale, sia secondo la prospettiva "formalista", che delimita il proprio oggetto di studio alla "materia musicale" ed è ancorata a metodi di analisi ispirati alla linguistica strutturale.

L'uso della documentazione visiva in etnomusicologia ha in particolare trovato un forte impulso nell'approccio antropologico allo studio della musica (Merriam 1964; Blacking 1973), in base al quale il contesto socio-culturale assume un'importanza fondamentale: documentare gli ambienti, gli spazi, il corpo, i movimenti, i gesti, ecc. diviene altrettanto pertinente che registrare il suono. Nelle società tradizionali, la musica è un

⁷ Cfr.: www.leav.unimi.it.

elemento indispensabile al compimento di celebrazioni festive e rituali, o di supporto alle attività lavorative. La “sonorizzazione” non è un semplice accessorio del momento rituale e festivo ma ne diviene parte inscindibile da altri elementi con i quali è integrata. La documentazione visiva e sonora diventa quindi indispensabile soprattutto nelle occasioni festive e cerimoniali in cui si verifica una continua interazione tra i soggetti coinvolti (come, per esempio, tra musicisti e danzatori).

Nella prospettiva antropologico-musicale, la musica non è solo un sistema organizzato di suoni ma anche, e soprattutto, un fatto sociale e culturale; un fenomeno non ha alcun senso al di fuori della cultura che l’ha prodotto ma è interrelato ad una fitta rete di rapporti sociali. In quest’ottica si collocano le posizioni di Kwabena Nketia, secondo cui: «*The study of music as a universal aspect of human behaviour is becoming increasingly recognized as the focus of ethnomusicology*» (Nketia 1962:1), di John Blacking, secondo cui «*tutta la musica è musica popolare, nel senso che non può essere trasmessa o avere significati al di fuori dei rapporti sociali*» (Blacking [1973] 1986:24) e di John Baily, secondo il quale «*ethnomusicology is the study of human beings as music makers and music users*» (Baily 1992:142).⁸ Tutta la musica è quindi oggetto d’indagine etnomusicologica e l’etnomusicologia si costituisce come un *metodo*, come vera e propria antropologia della musica e del comportamento musicale, senza alcuna distinzione tipologica delle musiche investigate.

Secondo la prospettiva antropologico-musicale, un’approfondita analisi delle forme musicali non può prescindere dal contesto di produzione e fruizione. Merriam pone al centro dell’indagine (etno)musicologica l’Uomo come produttore e fruitore di musica, piuttosto che la musica in sé; l’oggetto di studio, quindi, si sposta dal testo (musicale) al contesto (socio-culturale). Giannattasio propone una sintesi tra l’approccio musicologico-formalista – che privilegia le forme, le tecniche e i repertori musicali – e l’approccio antropologico-musicale – che privilegia l’interesse per funzioni, occasioni e concezioni della musica – definendo l’etnomusicologia come lo «studio delle forme e comportamenti musicali di tradizione orale» (Giannattasio 1992:19).

⁸ La definizione di etnomusicologia di Baily si ispira alla definizione di musicologia di Seeger secondo cui il fine ultimo della musicologia «*is to contribute to the study of man what can be known of man as music maker and music user*» (Seeger 1952:366).

L'attività musicale fa parte di ciò che Marcel Mauss (1947), padre dell'antropologia sociale, ha chiamato "tecniche del corpo". In questo senso, la musica in azione è un'esperienza percettiva globale, che si situa all'incrocio di più codici espressivi: linguistico, sonoro, gestuale, ludico, rituale, ecc. È l'*evento* musicale come esperienza visiva, oltre che sonora, che il mezzo video-cinematografico è in grado di cogliere e rendere manifesta, anche a fini di analisi, in modo di gran lunga più realistico della semplice registrazione sonora o della descrizione verbale.

Il documento audiovisivo può essere rivelatore d'informazioni significative inerenti ai comportamenti fisici relativi all'esecuzione vocale e strumentale o i processi d'interazione tra produttori e fruitori dell'evento musicale. Come ha affermato Gilbert Rouget, «*les musiques dont nous nous occupons doivent être vues – et entendues – à travers les gestes des musiciens. La musique est une technique du corps, comme disait Mauss. Le cinéma sonore en est un instrument idéal d'observation et d'étude*» (Rouget in Borel 1988:184).

Se consideriamo la musica come "tecnica del corpo", in cui il gesto è parte integrante dell'azione musicale, l'interrelazione tra suono-corpo-movimento è talmente stretta che in molti casi, come ad esempio nella musica tradizionale africana, questi elementi sono inscindibili:

Dans le domaine du recueil des traditions orales le seul enregistrement sonore ne suffit plus aujourd'hui: la tradition orale africaine est un « dit » ou un « chanté » et un « mimé ». L'expression d'un visage (pour ne pas parler des problèmes d'élocution intéressant les linguistes) les gestes des mains, les dessins tracés sur le sol pour soutenir un récit, sont des faits qu'il est indispensable de filmer « synchrone » pour les observer et pour les étudier (Rouch 1969:10).

In etnomusicologia, il documento video-cinematografico diventa indispensabile soprattutto per registrare gli aspetti cinesici e coreutici associati all'azione musicale e in generale per cogliere tutti quegli aspetti culturali legati alla "corporeità", o in altre parole al linguaggio del corpo:

L'etnomusicologia visiva è parte integrante del documentario etnografico, anzi si può dire che ne sia implicita, in quanto la maggior parte della produzione cinematografica e video di

carattere antropologico si basa su cerimonie e riti di culture di trasmissione e mentalità orali, entro cui la musica e il corpo hanno un ruolo preminente e vistoso. Quando i primi documentari etnografici furono realizzati in un periodo in cui il sonoro *in sincrono* non era ancora impiegato, la macchina da presa poteva riprendere solo i movimenti del corpo (soprattutto la danza) e le fisionomie. Fattori di non scarso rilievo per comprendere il senso di una cultura: lo spazio e la disposizione nello spazio, l'ambiente prossemica-cerimoniale, l'abbigliamento, i procedimenti cinesici, etc. Ma la musica, dimensione decisiva, non veniva registrata in loco, semmai veniva successivamente applicata. L'etnomusicologia visiva, un genere cresciuto lentamente in questi ultimi trent'anni – come specifico dell'etnomusicologia – pone le stesse questioni del film etnografico in generale, con il solito dilemma: un'immagine vale mille parole (secondo un detto cinese), o una parola può provocare mille immagini. Qualunque sia la risposta a questo antico quesito, non vi è alcun dubbio che vedere la musica è una informazione più completa, più esauriente, più maieutica (Carpitella [1985] 2002:5).

Solo la registrazione audiovisiva può quindi cogliere nella sua completezza gli aspetti “visivi” dell'esperienza musicale, come il comportamento motorio del musicista o l'interazione tra musicista e danzatore durante la *performance*. La comunicazione visiva in etnomusicologia è stata a lungo trascurata in favore della comunicazione sonora:

Music communication utilizes the audio-acoustic channel, as well as other channels such as the kinesthetic-visual and tactile. While most ethnomusicologists concentrate primarily on the audio-acoustic channel, preliminary evidence indicates that in Africa, for example, other channels are intimately linked to the audio-acoustic [...] Among the Kpelle, for example, dance is nearly inseparable from sound in music performance (Stone e Stone 1981:286).

Se l'oggetto di studio dell'etnomusicologia è la musica di tradizione orale in quanto *performance*, allora la semplice cattura dei suoni e la descrizione letteraria del comportamento musicale risulteranno strumenti inevitabilmente limitati come strumenti d'indagine. L'ineffabilità della parola scritta, l'insufficienza della notazione e l'incompletezza della registrazione sonora nel rappresentare le musiche di tradizione orale è particolarmente evidente in quegli eventi musicali in cui si presentano dinamiche interattive tra i musicisti di un ensemble, o tra musicisti e danzatori o tra musicisti e pubblico.

L'etnografia della *performance* musicale marca il passaggio dall'analisi delle strutture sonore secondo una prospettiva prettamente musicologica (Ruwet 1966, Arom 1969, Nattiez 2000) a nuove pratiche analitiche sensibili al contesto (Feld 1982, Seeger 1987, Qureshi 1987). Secondo questa prospettiva "performativa" di taglio antropologico, il focus della ricerca etnomusicologica si sposta dallo studio del *prodotto* sonoro all'analisi del *processo* del fare musica (Baily 1985). Diventa quindi prioritaria l'analisi di quegli eventi attraverso i quali la musica diventa parte di una *performance* composta di cui dovranno essere analizzate tutte le componenti contestuali, attraverso le quali il gruppo sociale mette in atto specifiche forme d'interazione che conferiscono significato alla musica:

Performances can be analysed by systematically examining the participants, their interaction and the resulting sound, and by asking questions about the event. At the start the questions are those of any journalist: *who* is involved, *where* and *when* is it happening, *what* is being performed, *how* is it being performed, *why* is it being performed and *what* is its effect on the performers and the audience? Although the questions can be applied anywhere in the world, the answers will have to employ significant cultural categories (Seeger 1992:104).

I saggi raccolti in *The Anthropology of the Body* a cura di John Blacking (1977) pongono in stretta relazione il movimento corporeo e l'attività musicale, un settore fino ad allora (e a tutt'oggi) poco investigato, tanto da meritarsi l'appellativo di "etnomusicologia del corpo" (Cámara 2003). In questo libro, sono di particolare interesse i saggi di John Blacking, che include il comportamento musicale come prioritario nello studio antropologico dei comportamenti fisici, di Gilbert Rouget, che esamina la stretta relazione tra musica e trance, di Gerhard Kubik, sui modelli di movimento corporeo nella musica per l'iniziazione maschile *mukanda* in Angola, di John Baily sugli schemi cinetici nell'esecuzione del *dutâr* afgano. Risulta quindi imprescindibile lo studio dei movimenti destinati alla produzione dei suoni così come investigare lo stretto rapporto tra il movimento umano e la struttura musicale (Baily 1977; 1985; 1991a).

Anche adottando una prospettiva musicologico-formalista, la documentazione audiovisiva può contribuire a far emergere alcuni elementi inerenti alla struttura musicale. Lo studio dei movimenti degli strumentisti è stato illuminante per evidenziare i processi compositivi/esecutivi che sono alla base di strutture sonore modulari. Nello

studio delle tradizioni musicali africane, ad esempio, l'analisi ritmica non può prescindere dal comportamento motorio dell'esecutore; gli studi etnomusicologici di Hornbostel (1928), Blacking (1955; 1961) e Kubik (1965; 1972) hanno mostrato la stretta correlazione tra la struttura della musica e quella della danza che appare evidente nella corrispondenza tra moduli ritmici e moduli coreutici.

Eric von Hornbostel aveva intuito la stretta relazione tra la forma musicale e il movimento delle mani del suonatore; riferendosi alla musica per xilofono africano, suggeriva che il movimento parallelo delle mani che impugnano i martelletti fosse dettato da una consuetudine motoria anziché da scelte strettamente musicali e concludeva affermando:

[The player] realizes melody above all as an act of motility, regarding its audible quality rather as a side-issue, although a desirable one (Hornbostel 1928:49)

Queste intuizioni furono poi sviluppate da Gerhard Kubik nell'analisi della tecnica esecutiva "a incastro" (*interlocking*) dello xilofono *mangwilo* del Mozambico (Kubik 1965; 1972), giungendo poi a constatare che «*One can define African music in one of its fundamental structural aspects as a system of movement patterns*» (Kubik 1979:227). Precedentemente, John Blacking aveva dimostrato che le sequenze melodiche eseguite sul flauto *nyamulera* dei Nande del Congo erano concepiti come *patterns* ripetuti di diteggiatura e di insufflazione (Blacking 1955) e in un altro studio aveva analizzato la relazione esistente tra le melodie per *kalimba* (lamellofono) degli Nsenga e gli schemi ricorrenti di diteggiatura (Blacking 1961).

La registrazione audiovisiva può fornire un contributo decisivo all'indagine etnomusicologica non solo nella visualizzazione della pratica strumentale, ma anche nello studio di quelle tradizioni musicali in cui la dimensione contestuale dell'esecuzione e l'interazione tra esecutore e pubblico risultano determinanti al fine di una corretta comprensione del "fatto musicale totale" (Molino 1975). L'interazione tra esecutore e spettatore nelle società tradizionali evidenzia la dimensione sociale dell'esecuzione musicale che può essere resa "visibile" attraverso la documentazione audiovisiva.

Studi in questa direzione sono già stati realizzati e saranno presi a modello in questa trattazione. Di particolare interesse il caso di studio del *qawwali* e l'analisi del rapporto tra musica e elementi relativi al contesto in cui viene eseguita - musicisti, pubblico e ascoltatori - attraverso l'impiego delle riprese video e del sistema del "videografico" e della "video-chart" (Qureshi 1986; 1987; 1995; 2005):

Le esecuzioni orali non sono semplici riproduzioni di testi musicali già esistenti ma *fatti musicali totali* [n.s.] che racchiudono tutti gli aspetti rilevanti della musica. L'evento è la musica; uno identifica l'altra e viceversa, spesso il nome di uno sta a indicare l'altra. Dal momento che in ogni esecuzione la musica si ricrea dal punto di vista sonoro, questa è legata indissolubilmente al suo agente umano. Le modalità d'interazione fra la musica e il suo agente fanno parte del processo esecutivo tanto quanto l'aspetto puramente sonoro e hanno quindi un'importanza non solo musicale, ma anche culturale e sociale (Qureshi 2005:757).

Studi come quello effettuato dalla Qureshi caratterizzati da un approccio "contestuale" costituiscono una metodologia per l'analisi dei processi performativi e le sue dinamiche interattive, in cui la ripresa audiovisiva consente di documentare una gamma di fenomeni socio-musicali complessi all'interno di culture di tradizione orale:

The method to be employed for charting the performance process needs special mention. I propose the use of video-recording in order to obtain a detailed record not only of the music, but of the visually observable interaction taking place. Within the limits of what a camera can be made to see, this makes possible a "note-by-note" analysis of the music-audience interaction, a significant addition to observational data and sound recordings (Qureshi 1987:71-2).

Secondo Regula Qureshi, «*music is a system of sound communication with a social use and a cultural context*» (Qureshi 1987:57) e può essere analizzato sia in termini di struttura sonora sia in termini di uso sociale e contesto culturale che dà significato a tale sistema.

Il presente studio tenta di integrare la prospettiva "culturalista" e la prospettiva "formalista", cercando di avvalermi dei contributi, degli apporti e delle prospettive espresse in etnomusicologia e in antropologia visiva. Il modello teorico di riferimento si ispira agli orientamenti antropologico-musicali espressi da Baily e Qureshi e ai loro

approcci “cinematici” all’etnomusicologia, considerando l’oggetto d’indagine come il “processo” più che il “prodotto” sonoro, e può essere sintetizzato da una frase espressa da Mantle Hood in *The Ethnomusicologist* (1971), testo fondamentale per l’etnomusicologia visiva, in cui si afferma: «*Music, the subject of ethnomusicology, is made and used and valued by human beings. And the cinematic treatment of a musical subject, however narrowly circumscribed, requires some cognizance of the people who have made it part of their identity*» (Hood 1971:274).

I.5. Procedimenti metodologici e fonti utilizzate

La tesi prende le mosse dal lavoro di fine Master in *Musicología Hispana* dal titolo “*Filmar la música: Un recorrido histórico a través de los distintos enfoques teóricos y metodológicos en la representación audio-visual de las músicas de tradición oral*”, discusso nel 2010 presso l’Università di Valladolid. Quel lavoro ha rappresentato un primo momento di riflessione e di sintesi dell’esperienza pluridecennale di direzione artistica del *Festival del Film Etnomusicale* (1995-2011), prima rassegna cinematografica in Italia dedicata interamente alla documentaristica etnomusicale ed etnomusicologica. Questo percorso professionale mi ha permesso, attraverso la visione e selezione di centinaia di documentari sulle musiche tradizionali di tutto il mondo, di attuare una riflessione critica sulla produzione video-cinematografica in etnomusicologia.

La prima fase del lavoro si è concentrata sul reperimento delle fonti bibliografiche e audiovisive. La ricerca delle fonti bibliografiche è stata molto impegnativa in quanto l’argomento trattato investe più ambiti disciplinari, dall’etnomusicologia all’antropologia visiva alle scienze della comunicazione. Se in ambito musicologico è stata rilevata una scarsa bibliografia specifica sull’etnomusicologia visiva, in ambito etnografico è stata invece riscontrata una vasta e corposa letteratura scientifica sulla rappresentazione visiva delle culture.

La seconda fase del lavoro, in parte svolta contemporaneamente alla prima, consisteva nella visione di una vasta selezione di film etnomusicologici e film che, a prescindere da metodologie e finalità prettamente etnomusicologiche, avessero per oggetto le musiche

di tradizione orale. La maggior parte dei materiali audiovisivi di interesse etnomusicologico utili alla ricerca in questione sono stati reperiti presso la Mediateca del Centro FLOG di Firenze (della quale ricopro il ruolo di responsabile dal 1995), un archivio sonoro e audiovisivo che custodisce un'ingente quantità di film etnomusicali, messi a disposizione di studiosi, ricercatori o semplici appassionati per la consultazione.

La maggior parte di questi filmati sono copie d'archivio dei film/video proiettati durante le 27 edizioni (1983-2010) del *Festival del Film Etnomusicale*, rassegna di cinema etnomusicale che si tiene annualmente a Firenze dal 1983 e per la quale svolgo il ruolo di direttore artistico dal 1995 (D'Amico 2002). Altri sono documentari o docu-fiction - sempre d'interesse etnomusicale - che non sono stati selezionati per la programmazione del festival; si tratta di filmati che non sono stati proiettati in pubblico, essendo stati esclusi dalla rassegna cinematografica, ma di cui rimane comunque una copia in archivio. Ad oggi, la Mediateca FLOG contiene circa 500 documentari etnomusicali, tra i quali molti film realizzati dai più noti etnomusicologi: Hugo Zemp, Jean Rouch, Gilbert Rouget, Mantle Hood, Alan Merriam, Diego Carpitella, John Baily, Bernard Lortat-Jacob, Gerhard Kubik, ecc. I filmati dell'archivio audiovisivo sono tutti in formato video: U-Matic, Betacam, Betacam SP, video8, VHS, DV e DVD. Nel 2010 è stata completata l'opera d'inventariazione, archiviazione e catalogazione dei materiali audiovisivi, oltre alla digitalizzazione dei supporti originali (prevalentemente su nastro analogico) e masterizzazione su DVD per la consultazione e su *hard disk* in formato *mpeg2* per l'archiviazione.

Altri film e video di interesse etnomusicale sono stati acquistati per arricchire la documentazione audiovisiva della Mediateca (come la collezione di 30 video della "JVC Video Anthology of World Music and Dance" o l'intera serie televisiva della BBC "Rhythms of the World") o sono stati acquistati a titolo personale da istituzioni, associazioni o case di produzione e/o distribuzione. Nell'impossibilità di reperirli attraverso il loro acquisto, prestito o noleggio, alcuni filmati sono stati visionati presso gli archivi di dipartimenti universitari o di festival cinematografici.

Ai fini della stesura della tesi, ho utilizzato anche materiali audiovisivi da me girati durante le ricerche sul campo realizzate nella regione di Trás-os-Montes in Portogallo e nella provincia toscana di Grosseto in Italia. Le registrazioni video effettuate nella

ricerca sul campo in Portogallo includono sia interviste che esecuzioni musicali e tecniche di costruzione di strumenti musicali, mentre quelle realizzate in Italia erano dirette a cogliere i processi d'interazione che avvengono durante la *performance* dei poeti in ottava rima.

Il visionato critico di centinaia di film di interesse etnomusicologico (cfr. filmografia) mi ha permesso di elaborare un percorso storico e stilistico inerente all'etnomusicologia visiva. Dal momento che il settore d'indagine preso in esame è attinente a diversi ambiti disciplinari, anche la metodologia di studio presenta caratteristiche di *interdisciplinarietà*, collocandosi nell'intersezione tra etnomusicologia ed antropologia visiva. Se il modello teorico è fondamentalmente etnomusicologico, la modalità di ricerca prende spunto dalle metodologie d'analisi del testo audiovisivo adoperate in antropologia visiva (con strumenti quali la documentazione audiovisiva e la trascrizione videografica).

I.6 Filmografie di interesse etnomusicologico

Le pubblicazioni di filmografie di interesse etnomusicologico appaiono a partire dagli anni '60 nelle riviste specialistiche di etnomusicologia. *Ethnomusicology*, rivista scientifica della SEM (Society of Ethnomusicology), ha pubblicato, alla fine degli anni '60, una lista di film in 16 mm riguardanti la musica e la danza tradizionale a cura dell'Archive of Folk Song della Library of Congress (Archive of Folk Song, 1967) e una lista di documentari di interesse etnomusicologico prodotti dall'I.W.F. (Institut für den Wissenschaftlichen Film, 1968).

A partire dagli anni '80, questa rivista di etnomusicologia, oltre a pubblicare alcune recensioni di film etnomusicali di recente produzione, ha compilato una lista selezionata di film etnomusicologici realizzati tra il 1955 e il 1980 riguardanti l'Africa (Stone 1982b), l'America (Stone 1982c), l'Asia e l'Oceania (Tuohy, 1982) e aggiornamenti sulle più recenti pubblicazioni bibliografiche, discografiche e video/filmografiche (Rahkonen, 1983; Hickerson-Spear-Stone, 1983a, 1983b, 1984a, 1984b, 1984c; Hickerson-Yeh-Rahkonen, 1985a, 1985b, 1985c, 1986a, 1986b, 1986c, 1988a, 1988b, 1988c; Hickerson-Russell-Rahkonen, 1989; Hickerson-Post-Russell-Rahkonen, 1989;

Post-Hickerson-Russell-Dornfeld, 1990; Post-Russell-Dornfeld, 1990; Post-Hickerson-Russell-Dornfeld, 1990; Post-Sercombe-Gay, 1994, 1995).

Negli anni '70 vengono pubblicati i primi cataloghi con filmografie sulla musica e la danza tradizionale. Nel 1970 l'UNESCO pubblica un primo catalogo di film sulla musica e la danza tradizionale, *Films on Traditional Music and Dance* (1970), compilata dall'International Folk Music Council a cura di Peter Kennedy.⁹ Pochi anni dopo, Steven Feld pubblica *Filmography of the African Humanities* (1972) per l'African Studies Program dell'Indiana University, un catalogo di 223 film su vari fenomeni culturali di società africane (incluso gli aspetti musicali e coreutici),¹⁰ ed Elizabeth May pubblica una filmografia di documentari sulle musiche del mondo (May 1972).

Fino agli anni '80 le pubblicazioni di interesse etnomusicologico, sia monografiche che antologiche, raramente riportavano una filmografia assieme alla bibliografia e alla discografia. Nel 1980 fu pubblicato il libro *Music of Many Cultures* (May 1980), una rassegna di saggi su una ventina di stili musicali appartenenti a diverse aree geoculturali, ognuna delle quali riportava una seppur limitata filmografia sugli argomenti trattati e alcune fonti bibliografiche su filmografie di interesse etnomusicologico.

Infine, *Ethnomusicology: A Research and Information Guide* di Jennifer Post (2004) riporta una dettagliata filmografia e videografia di interesse etnomusicologico e una lista di registrazioni audiovisive ordinate per aree geografiche e per stili e generi musicali, oltre ad una lista di distributori di film etnomusicali.

⁹ Nel 1955 l'UNESCO aveva pubblicato un primo catalogo di 106 film etnografici (*Catalogue des films ethnographiques français*) compilato dalla sezione francese dell'International Committee on Ethnographic Films (CIFE), un organismo istituito in occasione dell'International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences tenutosi a Vienna nel 1952. Successivamente, l'UNESCO ha pubblicato un catalogo di film etnografici dedicato all'Africa subsahariana (*Films ethnographiques sur l'Afrique noire*, 1967) e al Pacifico (*Premiere catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique*, 1970).

¹⁰ Il catalogo presenta la serie di titoli in ordine alfabetico specificando, in calce all'opuscolo, a quale categoria essi appartengono in base all'argomento trattato: "Dance Films", "Music Films", "Visual Arts and Crafts Films" e "Drama, Folklore, and Literature Films". Inspiegabilmente, le schede filmiche non riportano il nome degli autori dei filmati.

I.7 Note sulla terminologia

Dal momento che l'argomento trattato coinvolge la sfera della musica e quella del cinema, la terminologia usata nel presente testo attinge sia dalla musicologia che dal linguaggio cinematografico.

Il termine "film" in inglese significa "pellicola" e in quest'accezione indica il supporto su cui viene impressa l'immagine; ma poi, nel corso del tempo, il suo significato si è esteso anche al contenuto del supporto. La parola "film" è usata con questo doppio significato in italiano,¹¹ spagnolo, francese e tedesco, mentre in inglese si usa il termine *movie* o *motion picture* per indicare il prodotto della registrazione di immagini in movimento.

L'art.1 dello statuto della FIAF (Federazione internazionale degli archivi di film) presenta la seguente definizione di "film":

Per film si deve intendere una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco ed ogni altro processo conosciuto o da inventare (Giannarelli, Savorelli 2007:14).

Rifacendoci all'accezione proposta dalla Fiaf, nel presente studio indicheremo con il termine "film"¹² una *successione di sequenze di immagini* indifferentemente dal supporto, che può essere costituito indifferentemente da pellicola, videonastro (o videodisco) o memoria digitale.

I principi che sono alla base dell'uso della pellicola cinematografica e del video sono gli stessi ma le tecnologie sono diverse. La pellicola (16 mm o 35 mm) è usata prevalentemente da registi e cineasti con specifiche conoscenze tecniche e richiede costi

¹¹ In italiano il termine "film" presenta un'ulteriore ambiguità in quanto è passato a indicare, nel linguaggio comune, anche il lungometraggio di *fiction*, su pellicola 35 mm, destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche.

¹² Nel linguaggio cinematografico il film è una successione di *sequenze*; la sequenza è una successione di scene; la scena è una successione di *piani* e *campi* (indicanti rispettivamente la distanza cinematografica dalle persone e dall'ambiente); il piano e il campo sono una successione di fotografie; la *fotografia* è un'immagine.

elevati; il video, più economico e maneggevole, è usato dalla maggior parte degli etnologi ed etnomusicologi, oltre che da gran parte dei documentaristi televisivi.

I termini “fiction” e “documentario”, indicanti due generi cinematografici diversi e generalmente contrapposti, sono più problematici nella loro definizione, dal momento che in alcuni casi le caratteristiche dell'uno e dell'altro non sono sempre così precise e definite. Il termine *fiction* o finzione sarà qui riferito ai prodotti filmici di fantasia e di ricostruzione:

Gli elementi che connotano i film fiction – uso di attori con trucco e costumi, scenografie ricostruite, teatro di posa – devono però essere considerati come indicativi. Sono caratteri tendenziali, non assoluti. Attori, scenografie, teatro di posa possono anche essere presenti anche in film documentari: come i *backstage*, film che descrivono da “dietro le quinte” la lavorazione dei film di finzione, e quindi inquadrano scenografie, attori e set, ma continuano ad essere documentari: infatti qualificanti per individuare i film di finzione e un film documentario sono i connotati tecnico-linguistici, la struttura, lo “stile”, oltre che il processo produttivo (Giannarelli, Savorelli 2007:16).

Dare una definizione univoca del documentario è praticamente impossibile, se non come “non-fiction”. Ma una definizione a partire da una negazione esula dall'individuare le caratteristiche specifiche del documentario. Per il dizionario *Lo Spettacolo* (1976), il termine “documentario” indica «un film privo di intreccio o con intreccio limitato a funzioni di raccordo, volto ad esporre per immagini, o appunto, a ‘documentare’, aspetti e problemi della vita, della storia, della natura, della cultura, delle arti, della scienza». Secondo questa concezione, il fattore discriminante tra fiction e documentario sarebbe la presenza o assenza dell’“intreccio”, quindi, in teoria, il documentario non dovrebbe contenere una trama narrativa. La definizione proposta invece dalla *World Union of Documentary* nel 1948 non fornisce indicazione sul *come* ma sul *cosa* viene rappresentato; a prescindere dalla metodologia impiegata nelle riprese o nel montaggio, il documentario avrebbe quindi per oggetto non la realtà “vera” ma la realtà “interpretata” o “ricostruita”:

Per film documentario si intende quel film che con qualsiasi metodo imprime sulla celluloide qualsiasi aspetto della realtà interpretata sia fotografandola dal vero, sia per mezzo di una onesta e giustificabile ricostruzione, in modo da far appello alla ragione o al sentimento, allo

scopo di stimolare e allargare il desiderio del sapere e impostare con sincerità problemi nella sfera dell'economia, della cultura e delle relazioni umane (Di Giammatteo 1985:102).

Secondo questa concezione del documentario, però, sono questionabili in quanto soggettivi i criteri che guiderebbero la sua realizzazione, come la “onesta e giustificabile” ricostruzione o l'affrontare con “sincerità” i fattori problematici posti dal filmato.

All'interno del film documentario come genere cinematografico possono essere individuate delle diversità in base al *contenuto* del documentario; avremo quindi documentari di viaggio, sociologici, etnografici, turistici, sportivi, musicali, ecc. Ma esistono delle differenziazioni, a prescindere dal contenuto, in base alle *finalità* del documentario; il documentario sarà quindi scientifico, didattico o pedagogico, divulgativo, ecc.

Il termine “docu-fiction”¹³ è un neologismo che si riferisce ad un prodotto video-cinematografico che combina elementi del documentario e della fiction (film di *finzione narrativa*). Il termine indica un genere filmico che ha cominciato a espandersi a partire dagli anni Duemila e che si riferisce soprattutto alle produzioni divulgative di argomento storico o scientifico, e di recente anche di argomento (etno)musicale. La docu-fiction (o simil-fiction) è un tipo di produzione filmica in cui non compaiono attori professionisti ma sono gli stessi protagonisti (gli “informatori” o i “mediatori culturali”) a farsi attori recitando sé stessi e rispondendo ad una trama narrativa concordata con il cineasta.

L'approccio allo studio del film di fiction o non-fiction presuppone l'uso di una terminologia che permetta di effettuarne un'analisi. *L'inquadratura*, tassello elementare del linguaggio cinematografico, è caratterizzata da una dimensione spazio-temporale, in quanto immagine di una durata, immagine che si dispiega in un tempo determinato:

Con il termine “inquadratura” si intende definire, da un lato, la porzione di spazio delimitato e riprodotto dalla macchina da presa; e dall'altro, spostando l'accento sul dato temporale, il

¹³ Da non confondere con il termine “docu-drama” che si riferisce a un documentario che comprende ricostruzioni interpretate da attori.

brano di film compreso tra due stacchi successivi della cinepresa o tra due tagli della pellicola (Ambrosini, Cardone, Cuccu 2003:15).

Attraverso l'inquadratura la macchina da presa opera una selezione su ciò che ha di fronte, vale a dire sul "profilmico". Nella terminologia cinematografica questo termine si riferisce a tutti quegli elementi (ambienti, scenografie, oggetti, personaggi) che si trovano concretamente davanti alla cinepresa:

Filming is as much a process of selectivity and interpretation as writing; there's some distance between the actual film and what it depicts. The "filmic", then, is what is on the film itself, after it's been mixed and edited. It's the *re*-presentation of reality that the film makes. As such, it exists apart from the pro-filmic, which is the multitude of process and activities that *actually* happened in the shooting of the film, some of which were recorded, others of which were missed, ignored, unknown, concealed, or denied (Barbash, Taylor 1997:8).

Questo concetto è utile per distinguere tale situazione dalla realtà che il film vuole rappresentare attraverso gli espedienti e le convenzioni del linguaggio cinematografico, cui ci si riferisce con il termine "diegetico"; nella terminologia della semiologia del cinema, *diegesi* significa "storia raccontata":

A film's diegesis is its story: the universe it constructs on the screen, everything that the events and the characters signify. One has only to look at the films of Robert Flaherty or Jean Rouch to see that documentaries can tell stories (Barbash, Taylor 1997:9).

Il *profilmico* e il *diegetico*, quindi, sono due componenti che convivono entro la cornice dello schermo che rappresentano rispettivamente la componente figurativa e quella narrativa. Nel linguaggio cinematografico viene attuata una distinzione tra suono *diegetico* ed *extradiegetico*: l'emissione di una musica, un rumore o una voce narrante può essere *diegetica*, quando è pertinente al racconto o *extradiegetica*, quando è estranea alla narrazione

L'inquadratura, nella sua opera di selezione spaziale, comporta inevitabilmente un aspetto di esclusione. Tutta quella porzione di spazio profilmico escluso

dall'inquadratura costituisce il "fuori campo" (ossia ciò che è al di fuori del *campo*¹⁴ di ripresa). Riguardo al sonoro, ci troviamo quindi di fronte ad un'ulteriore distinzione dei suoni nel cinema: si definisce *in campo* quel suono in cui la fonte, l'origine del suono stesso è visibile nell'inquadratura; *fuori campo* quel suono la cui fonte non è visibile, cioè non è inquadrata.

Il suono o la voce proveniente dal fuori campo sono definiti suono/voce *off* o suono/voce *over* a seconda che la fonte sonora sia *diegetica* (p. es. il suono di un'orchestra che non è inquadrata ma è "sottintesa" nella scena filmata) o *extradiegetica* (p. es. una voce narrante o una colonna sonora estranea al contesto narrativo). Infine, per *montaggio* s'intende l'insieme delle operazioni responsabili della selezione e della messa in serie delle inquadrature.

¹⁴ Il *campo* e il *piano* sono *distanze cinematografiche*. Generalmente si parla di *campo* quando la distanza è in rapporto con l'ambiente, e di *piano* quando la *distanza cinematografica* è in rapporto con la persona.

Resumen Cap. I.

El primer capítulo corresponde a la introducción de la tesis, en la cual planteo los objetivos, la estructura del trabajo y el estado de la cuestión en el ámbito de la etnomusicología visual, los fundamentos teóricos y metodológicos de la investigación

La tesis persigue dos finalidades: Primera: llenar un vacío existente en el estudio de la representación visual y audiovisual de las músicas de tradición oral, proponiendo un ex-cursus histórico que evidencie las principales aproximaciones teóricas y metodológicas en el ámbito de la disciplina y sus estrechas relaciones con la antropología visual, y al mismo tiempo introduzca nuevas perspectivas teóricas para la identificación de categorías tipológicas del documental etnomusical y etnomusicológico, y para el análisis etnomusicológico de las “imágenes sonoras”; Segundo: evaluar el rigor “científico” del medio filmico/audiovisual en la representación de las músicas de tradición oral, demostrando la necesidad, y no solamente la utilidad, de la representación visual en etnomusicología y sus posibles aplicaciones en la investigación, en la didáctica, en la divulgación y en la preservación de las culturas musicales.

*En el estado de la cuestión propongo una revisión crítica de los estudios realizados anteriormente que sirven de referencia para el argumento tratado. La filmación en etnomusicología como factor problemático se presenta a partir de los años Setenta con el ensayo *The Ethnomusicologist* (1971) de Mantle Hood. El etnomusicólogo americano, seleccionando algunos documentales etnomusicales para el archivo del *Institute of Ethnomusicology* de la UCLA, señala una serie de faltas que enumera en la lista de las «nine violations of the muses» (Hood 1971:208-9).*

*Las diferentes aproximaciones teóricas y metodológicas y la relación de la etnomusicología con la antropología visual fueron tratados posteriormente con los estudios de Feld (1976) y Zemp (1988a); pero es con el congreso del ICTM “*Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research*” (Bratislava 1988) – en el cual han participado los mayores exponentes de la etnomusicología visual - que la cuestión de la representación filmica/audiovisual de la*

música tradicional en la etnomusicología se convierte en un asunto central en el debate científico internacional.

La elección del modelo teórico es el resultado de un proceso que pasa a través de las dos corrientes de la etnomusicología, la “culturalista” y la “formalista”, tratando de integrarlas valorizando tanto el “texto” musical como el “contexto” socio-cultural. El acercamiento teórico que he escogido en esta tesis se inspira a la orientación antropológica-musical expresada en el ámbito de la etnomusicología visual por Baily y Qureshi y a sus tratamientos “cinemáticos” del sujeto musical como “proceso” mas que como “producto” sonoro; por eso, puede ser sintetizado por la siguiente frase de Hood: «Music, the subject of ethnomusicology, is made and used and valued by human beings. And the cinematic treatment of a musical subject, however narrowly circumscribed, requires some cognizance of the people who have made it part of their identity» (Hood 1971:274).

El “tratamiento cinemático de la performance” no puede prescindir de una etnografía de la performance musical, para la cual es prioritario el análisis de los eventos; en este sentido, la música se convierte en parte de una performance compuesta de la cual deberán ser analizados todos los componentes contextuales, a través de los cuales el grupo social pone en acto específicas formas de interacción que confieren significado a la música.

La visión crítica de cientos de películas de interés etnomusicológico (ver filmografía) me permitió desarrollar un recorrido histórico y estilístico inherente a la etnomusicología visual. Como el ámbito de la etnomusicología visual abarca dos disciplinas, la etnomusicología y la antropología visual, la metodología adoptada ha sido también ecléctica al colocarse en un ámbito interdisciplinar. Por eso, si bien el modelo teórico es básicamente etnomusicológico, la modalidad de investigación se inspira en las metodologías de análisis del texto audiovisual practicadas en antropología visual (usando, por ejemplo, la transcripción videográfica).

El capítulo termina con unos párrafos sobre las fuentes bibliográficas y filmográficas de referencia y algunas notas sobre la terminología empleada en el texto.

II. IL DOCUMENTARIO ETNOGRAFICO ED ETNOMUSICOLOGICO

II.1. Il testo scritto e il testo audiovisivo nelle discipline etno-antropologiche

Una delle questioni aperte in antropologia visiva, ma che si ripropone anche in etnomusicologia visiva, è la questione dell'attendibilità scientifica del documento filmico. In *Antropologia della visione* (2008), Antonio Marazzi parla di un diffuso atteggiamento "iconoclasta" nei confronti dell'immagine filmica/fotografica in ambito scientifico e di "intoccabilità del testo", rivelatore di un complesso rapporto dialettico tra multimedialità e scrittura negli studi etnologici:

Come credere che ciò che veniva mostrato nei filmati non fosse una manipolazione non sempre innocente di quella realtà di cui le immagini pretendono essere una copia? Cosa è rimasto fuori dalle inquadrature e dai tagli operati nel montaggio? Dubbi validi, anche se la stessa cosa potrebbe dirsi di ogni monografia scritta, narrazione di cui nessuno mette in dubbio l'attendibilità scientifica: bisogna tener conto, lo si è capito, della eredità iconoclasta e della storica intoccabilità del testo (Marazzi 2008:142).

L'uso del film per finalità scientifiche è già insito nella nascita del cinema stesso, tanto che potremmo affermare che l'origine del cinema scientifico, e nello specifico antropologico, coincida con la nascita del cinema *tout court*. Nel 1895, contemporaneamente alle prime proiezioni dei Fratelli Lumière e nella stessa Parigi, Félix Louis Regnault (che non era antropologo ma fisiologo), mediante un apparecchio cronofonografico messo a punto da Jules Étienne Marey, realizzava già brevi pellicole sulla locomozione di uomini e donne di etnia Wolof, Fulani e Diola e sulle tecniche di fabbricazione di un manufatto d'argilla di una donna wolof approfittando della loro presenza all'Esposizione Coloniale di Parigi (MacDougall 1978). «Per merito di Regnault – scrive Rita Cedrini – era la prima volta che l'obiettivo cinematografico inquadrava una cultura 'altra' con intenti diversi dalla mera curiosità» (Cedrini 1990b:24). Il cinema, quindi, è nato come cinema *scientifico*, come strumento funzionale alla ricerca, necessità che verrà meno con l'avvento del cinema *spettacolo* dei fratelli Lumière.

A questo punto i primi documentari etnografici, antropologici passano dall'area scientifica a quella spettacolare. Mentre le scienze esatte continueranno ad usare la macchina da presa come microscopio per le immagini in movimento, l'etnografia (scienza non esatta) cadrà nelle braccia di una presunta spettacolarità insita negli eventi etnografici, culturali, interculturali. Pur non essendo l'etnologia e l'etnografia scienze esatte tuttavia sono egualmente scienze alle quali il cinema ha dato un suo preciso contributo cognitivo (Carpitella 1990:11).

La scarsa considerazione dell'importanza del mezzo filmico/audiovisivo per la documentazione etno-antropologica e il tardivo uso nella ricerca, è dovuto alla riluttanza, nelle scienze sociali, ad accettare il film come degno di credibilità scientifica e a considerare la pari dignità scientifica del film e del saggio scritto:

Mentre per le scienze esatte il cinema ha rappresentato uno strumento indispensabile di ricerca, nelle scienze umane (entro cui è stato usato per necessità di una *urgente* documentazione sociale) è stato visto dagli studiosi spesso come esotismo, come curiosità e solo più tardi come rigoroso strumento documentaristico (Carpitella 1988:25).

Per acquisire la legittimità scientifica necessaria a qualificare il film come mezzo d'investigazione, la documentazione dovrebbe essere rigorosa e obiettiva dal punto di vista metodologico. Ma permane ancora oggi nel mondo accademico un diffuso scetticismo sull'effettivo rigore scientifico e sull'obiettività della documentazione filmica, questioni che rimangono tuttora al centro del dibattito scientifico.

L'antropologia visiva ha messo in rilievo l'importanza dell'immagine, sia statica che in movimento, nello studio delle culture. Margaret Mead considerava l'antropologia una «scienza di parole» (Mead [1975] 1980:96) per essere troppo legata ad un tipo di ricerca tradizionalmente fondato sulla verbalizzazione e sulla scrittura su taccuino, per la mancanza di capacità tecniche nel maneggiare apparecchiature fotografiche e filmiche e la pretesa di fare del film etnografico un'opera d'arte, e a causa delle complesse dinamiche che possono instaurarsi tra etnologo, cineasta, équipe e le persone filmate con il conseguente rischio di soggettività nella rappresentazione di una cultura 'altra' (Mead [1975] 1980).

Barbash e Taylor hanno scritto nel capitolo introduttivo al libro *Cross-Cultural Filmmaking* (1997), che il linguaggio filmico, nella sua multipla capacità sensoriale di «linguaggio del movimento, della vista e dell'udito», è in grado di rappresentare più della parola scritta o dell'immagine istantanea, una realtà come “esperienza” nella sua dimensione dinamica e multisensoriale:

Film brings people and culture alive on the screen, capturing the sensation of living presence, in a way that neither words nor even still photos can. The accumulation of successive film frames evokes the sensation of movement over time quite literally *through* movement over time. Film language is the language of moving, seeing, and hearing. More than any other medium or art form, film uses experience to express experience (Barbash, Taylor 1997:1).

Secondo l'antropologo visivo Jean-Paul Colleyn, gli studiosi delle società umane, nel loro conservatorismo e riluttanza nell'adozione delle nuove tecnologie, continuano a privilegiare la scrittura come forma d'espressione (Colleyn 1988b). Nei riti di possessione africani, in cui la musica e la danza sono parti integranti, l'elemento visivo diventa predominante e la cattura delle immagini diventa un prerequisito essenziale per la loro rappresentazione, anche se l'immagine di per sé è insufficiente a interpretare il fenomeno:

Les rituels de possession sont extrêmement difficiles à filmer. Une seule consolation: ils sont encore bien plus difficiles à décrire avec des mots. Un film ne peut se passer complètement de la symbolisation linguistique: *Les Maîtres Fous* ou *Tanda Singui* de Jean Rouch, seraient totalement incompréhensibles sans commentaires. D'autre part, personne n'a la naïveté de croire que la *prise* de vues *reproduit exactement* la réalité, mais la caméra et le magnétophone sont des outils remarquables pour restituer l'expression corporelle des possédés ainsi que l'ambiance créée par les mouvements de foule, la musique, les chants, la danse (Colleyn 1988a:23-24).

Mantle Hood (1971) scriveva dei significativi vantaggi che la registrazione audiovisiva poteva conferire all'analisi etnomusicologica per la quantità d'informazioni che le immagini in movimento possono veicolare e per la loro riproducibilità:

The motion picture enables him to capture unlimited detail that the best memory or still photographic record cannot retain. It offers the possibility of placing music and related art forms in the natural environment of the society with which they are identified and which they in turn help to identify. Rerunning such a film for the hundredth time can reveal information that escaped the attention of the researcher during the ninety-nine previous showings, details that went unnoticed, needless to say, in the field itself. A piece of film with sound track can never capture a total record; but with sensitive usage it can come closer, in my opinion, than any other form of documentation (Hood 1971:269-270).

La questione che si pone è se il film possa sostituire il libro negli studi etnografici ed etnomusicologici. Colleyn, pur considerando l'uso delle immagini in movimento come il miglior modo di rappresentare una «cultura vivente», sostiene che il film non può e non deve proporsi come sostitutivo del libro, bensì come strumento complementare al testo scritto:

Si l'on veut étudier les sociétés différentes de manière approfondie et raisonnée, rien ne peut remplacer l'enquête sur le terrain et l'exposé *écrit* des résultats de recherche. Mais le film bénéficie d'un énorme avantage: il montre les corps et les esprits en acte. Nous assistons au rituel, nous apprécions un chant, nous voyons manipuler un outil, nous remarquons une gestuelle: la vie se déroule sous nos yeux. Mieux que toute autre technique de re-création, le cinéma permet de montrer une culture vivante (Colleyn 1988a:19).

Anche Hugo Zemp, pioniere ed esponente di spicco del film etnomusicologico, è consapevole dei limiti del film etnomusicologico che non può essere “appesantito” da una quantità di informazioni pari a quelle che possono essere veicolate da un saggio scritto:

It is simply not possible in a single film to provide a holistic approach to several musical genres of a people while simultaneously presenting extensive music performance without overloading the film with both visual and aural information contained in the actual footage, not to mention the risk of overloading it with heavy narration. If the emphasis is put on lengthy filming of musical performances, one may regret the thinness of filmed ethnographic contextualization, and *vice versa*, while musical analyses are practically always absent (Zemp 1990b:66)

Consideriamo, ad esempio, la serie di 6 documentari organologici *Mbira Dza Vadzimu* (1976-78) di Andrew Tracey e Gei Zantzinger sul lamellofono *mbira*¹⁵ degli Shona dello Zimbabwe. Per quanto possano essere accurati e rigorosi dal punto di vista etnomusicologico, non forniscono quella quantità di dati ed informazioni utili alla ricerca etnomusicologica come quelli contenuti in un saggio così esauriente e dettagliato come *The Soul of Mbira* (1993) di Paul Berliner. D'altro canto, proprio in virtù del soggetto trattato (la musica), il libro ha dei limiti "mediatici" strutturali, dal momento che la carta non può emettere suoni (così come dar conto degli aspetti timbrici dello strumento, delle tecniche esecutive, ecc.), limiti che possono essere superati dalla "multimedialità" della registrazione audiovisiva.

Sia in etnologia che in etnomusicologia, seppur vi siano delle convergenze nel considerare il testo filmico come *complementare* e non come *sostitutivo* del testo scritto, permane la convinzione che il documento audiovisivo non abbia ancora raggiunto la piena autorevolezza o legittimità scientifica pari al testo scritto. Nonostante i recenti sviluppi tecnologici abbiano imposto un utilizzo sempre maggiore dei linguaggi multimediali, il linguaggio accademico è rimasto ancorato alla scrittura. A questo proposito, nell'Introduzione al volume *Reflecting Visual Ethnography* (2006), Metje Postma e Peter Ian Crawford scrivono:

In this area of electronic and digital communication media, which has facilitated a shift from text to the image in the public sphere, the academic world still predominantly communicates its findings through written texts. Within a discipline that relies on words to communicate its knowledge and theories, and also requests of its practitioners that they excel in rhetorical skills, it remains a challenge to carve a niche that is based on full acceptance of the methodological and the anthropological contribution of ethnographic film and the representative skills of film makers. Yet, in spite of the awkwardness that still exists between writing and filming anthropologists in how to deal with each other, and in spite of the quite different practices of writing and filming, many ethnographic filmmakers may find that their work still belongs in academia. It is in academia that reflection on culture, and social interaction and process, finds its greatest intensity and scholars that are actually interested in the very detailed representations of social interactions and cultural practices may benefit

¹⁵ Lamellofono in cui le lamelle metalliche, attivate dai pollici, sono apposte ad una cassa di risonanza di legno o di zucca.

from the skills and cultural sensitivity of talented ethnographic filmmakers (Postma, Crawford 2006:1-2).

La scrittura, anche se integrata dalla grafia musicale, si rivela insufficiente nel descrivere e rappresentare linguaggi non-verbali come la musica e la danza. La ricerca etnomusicologica ed etnocoreologica rischiano di diventare discipline “ceche” nel privarsi della dimensione visiva del comportamento umano, dato che gli elementi sonori e visivi dei *processi* musicali difficilmente possono essere rappresentati su foglio di carta attraverso simboli grafici (le parole e le note musicali).

Anche la scrittura musicale, difatti, si è dimostrata insufficiente per rappresentare musiche appartenenti al mondo dell’oralità. I modi di rappresentazione di musiche fondate sulla tradizione orale e pratica sollevano la questione della legittimità della loro traduzione in forma scritta, ossia della loro trascrizione in un codice espressivo estraneo alla fonte originaria. La trascrizione di documenti sonori attraverso la semiografia musicale colta occidentale si è dimostrata insufficiente non solo per il condizionamento culturale del trascrittore, ma anche per la *diversità* del documento in sé, per la sua estraneità al sistema temperato e per l’aspetto timbrico (la notazione sul pentagramma non dà il suono o il timbro dello strumento o della voce, ma si limita ad indicare l’altezza e la durata delle note).

In etnomusicologia, la registrazione sonora delle musiche viventi è diventato un prerequisito metodologico indispensabile fin dall’invenzione del fonografo Edison, mentre la registrazione audiovisiva non è ancora considerata una *conditio sine qua non* della ricerca etnomusicologica. Il tema della *visualizzazione* della musica attraverso la registrazione audiovisiva dovrebbe porsi come una questione teorica e metodologica prioritaria nello studio delle musiche di tradizione orale.

Nell’ambito della ricerca etnomusicologica, Hood, pur riconoscendone la “selettività” e la capacità di “simulare” la realtà, considerava il film «il più potente mezzo di documentazione disponibile per l’etnomusicologo»:

In the same way that a recording [...] is a selective transcription that attempts to simulate the reality of musical performance, so the motion picture – to an even greater extent – is a

selective attempt to simulate reality [...] The motion picture filmed in color with synchronized sound is the most powerful medium of documentation available to the ethnomusicologist (Hood 1971:202-3).

Solo negli ultimi anni, dopo un secolo di produzione documentaristica etnografica ed etnomusicologica, il clima sembra favorevole all'accettazione dell'immagine filmica/audiovisiva come una risorsa importante nella ricerca sociale a cui conferire dignità scientifica, ma rimane ancora un elemento complementare e non coesistente nell'indagine etnografica ed etnomusicologica.

II.2 La documentazione di ricerca e il documentario

Prima di affrontare le varie questioni inerenti alla rappresentazione audiovisiva delle culture musicali e i differenti approcci teorici e metodologici alla documentazione filmica in etnomusicologia, è opportuno fare una distinzione preliminare tra *film di ricerca* e *film documentario*. Difatti, la documentazione di ricerca filmata da un etnomusicologo non costituisce di per sé un documentario. Come ha scritto Zemp, «*molti realizzatori di film etnografici lo hanno già detto: come le annotazioni prese sul campo non sono un libro, così la documentazione filmata non è un film. Per fare un libro a partire dalle annotazioni prese sul campo, o un film dal documento filmato, ci vogliono un lungo lavoro e una riflessione sulle modalità di comunicazione*» (Zemp [1988a] 1989:290).

Da un punto di vista prettamente tecnico, è consuetudine indicare come *documentazione filmica/audiovisiva di ricerca*¹⁶ quell'insieme di dati etnografico-musicali raccolti con una cinepresa o telecamera durante la ricerca, risultato di un processo che si limita alla raccolta di materiali audiovisivi utili ad un'analisi successiva; procedimento che, generalmente, non prosegue nelle fasi ulteriori del montaggio e dell'edizione (in altre parole rimane il "girato").

¹⁶ In questo testo, userò come sinonimo di "film di ricerca", anche i termini "documentazione di ricerca" o "documento di ricerca" (per l'ambiguità del termine "film") con riferimento a quei documenti filmici/audiovisivi realizzati sul campo o in laboratorio durante l'indagine etnomusicologica che saranno successivamente oggetto di analisi.

Il *documentario*, invece, è un prodotto finito (montato) che ha attraversato un processo produttivo completo (pre-produzione, produzione e post-produzione), comune a tutti i film indipendentemente dal genere a cui appartengono. Inoltre, come suggerisce il nome, il documentario non è *un* “documento” ma un “inventario di documenti” coerentemente assemblati in un unico prodotto filmico. Per riprendere l’analogia fatta da Zemp, il documento (filmico) di ricerca sta al documentario, come il taccuino degli appunti sta al libro. Esistono comunque casi in cui filmati di ricerca originariamente finalizzati all’analisi sono stati successivamente montati e strutturati nella forma del documentario (come nel caso di *Trance and Dance in Bali* di Gregory Bateson e Margaret Mead, girato tra il 1936 e il 1939 ed editato da Margaret Mead nel 1952).

Analizzando il percorso storico dell’antropologia visiva, appare evidente che il primo uso del film da parte degli etnografi restò del tutto separato dagli sviluppi del cinema documentario e, nello specifico, del documentario etnografico. L’immagine in movimento fu inizialmente concepita solo come mezzo per ritenere una supposta immagine obiettiva del mondo in vista di una successiva dettagliata analisi. Brevi film di ricerca sono stati usati per analizzare il comportamento umano o come una sorta di taccuino per immagini o di «appunti cinematografici» (Chiozzi 1984).

A partire dalla fine degli anni ‘40, il film etnografico comincia a delinearsi come genere cinematografico. André Leroi-Gourhan (1948) distingue tre categorie di film etnografico: 1) il film di ricerca che è un mezzo di registrazione scientifica, 2) il documentario per il più vasto pubblico, nato come resoconto di viaggio, 3) il film d’ambiente che, girato senza finalità d’intenti scientifici, assume valore etnologico per gli squarci d’ambiente in cui si inserisce la trama (Leroi-Gourhan 1948:43-44). Marcel Griaule (1957) propone una classificazione più articolata in base alla funzione attribuita al film etnografico e al suo destinatario, distinguendo: 1) il film di una certa lunghezza, utile negli archivi, per tutti i dati che è possibile ricavarne, 2) il film per l’insegnamento nei corsi di antropologia, in cui prevale la metodologia di ricerca, 3) il film con scopi educativi (Griaule 1957).

Jean-Dominique Lajoux (1976), pur distinguendo il film scientifico (film di ricerca) dal film espressivo (documentario) – sulla base di un montaggio più accurato di quest’ultimo – definisce tre tipi di film espressivo a seconda del contenuto:

“monografico”, quando vengono rispettate le tre “unità aristoteliche” di luogo, di tempo e d’azione; “biografico”, quando è centrato su un protagonista e non sono necessariamente rispettate le unità di tempo e di luogo; “a struttura complessa”, quando rappresenta una molteplicità di attori o una comunità e affronta una pluralità di temi.

Carpitella (1986b) proponeva una suddivisione tipologica del cinema scientifico di interesse etno-antropologico in “film di ricerca” e “film di documentazione”:

1) *film di ricerca*: a) non-mediata; b) mediata;

Il film *di ricerca* può essere frutto di una ricerca *non mediata*, quando è fatta dallo stesso antropologo cineasta (come Rouch e Lajoux) o *mediata*, quando è diretta dall’antropologo-cineasta con un’*équipe* formata tecnici e operatori a cui egli chiede *cosa e come* vuole registrare le immagini e i suoni (come Mead);

2) *film di documentazione*

Si riferisce alla documentazione scientifica basata su una ricerca precedente (in genere scritta) da realizzare cinematograficamente (come i “materiali di lettura” cinematografica dell’IWF e del CNRS) e che può avere una funzione didattica e divulgativa.

Secondo Carpitella, a queste due categorie di film si aggiungerebbero i tanti documentari cinematografici e televisivi di *illustrazione* che intendono mostrare un intento scientifico, pur non avendolo, attraverso la figura del “consulente scientifico”.

Nell’ambito dell’etnomusicologia visiva, è andata sempre più affermandosi a partire dal convegno ICTM “Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicology” (1988), la distinzione tra “documentazione di ricerca” (*research film*) e “documentario” (*documentary film*), ossia la «*dicothomy between the use of film strictly for “scientific” research purpose and for communication through the medium of the “documentary film” to both specialists (e.g. ethnomusicologists and anthropologists) and the “general audience”*» (Baily 1988:194). Non può essere, però, stabilita una netta distinzione tra le due categorie, dal momento che in certi casi le due modalità possono sovrapporsi: «*documentaries are part of a research process and often contain footage that can be used for research purposes, while so-called “pure research*

films” may turn out to be structured like documentaries» (Baily 1988:194). La distinzione tipologica tra documentazione finalizzata alla ricerca e documentario destinato alla divulgazione riflette due differenti approcci all’uso del mezzo video-cinematografico in etnomusicologia, incarnate rispettivamente da Gerhard Kubik e da Hugo Zemp.

Baily, riportando i risultati del Colloquium ICTM del 1988, delinea tre fattori che sono coinvolti nella definizione delle due categorie di “film di ricerca” e “film documentario”: la *concezione* e l’intenzione del cineasta, i *metodi* adottati per il girato e per il montaggio; la *destinazione* del filmato (Baily1988).

Prima di tutto viene la *concezione* e l’intenzione del cineasta e/o etnomusicologo: la macchina da presa può essere considerata uno strumento per la raccolta di dati etnografici ed etnomusicologici (come taccuino per “appunti visivi” utili all’analisi) oppure come un mezzo per rappresentare una realtà musicale (come documentario etnomusicologico o di interesse etnomusicale con finalità didattica o divulgativa).

Il secondo fattore discriminante tra documentazione di ricerca e documentario risiede sulle *modalità* della sua realizzazione. Una caratteristica basilare del documentario è la costruzione del film attraverso un lavoro di montaggio che colleghi fra loro spezzoni di riprese effettuate in modi e tempi diversi e la cui cerniera può essere costituita dal commento sonoro sovrimposto (la “voce fuori campo”) o da didascalie e sottotitoli, mentre il documento filmico di ricerca è caratterizzato da lunghi e ininterrotti piani-sequenza che rispettino al massimo lo svolgersi degli avvenimenti in tempo reale (Dauer 1969).

Secondo Peter Fuchs, «*un film etnografico di documentazione scientifica deve soddisfare i seguenti criteri: unità di luogo, tempo, gruppo e azione, assieme ad un’osservanza rigida della cronologia dell’azione nella sua versione finale. La manipolazione artificiale nel girato e nel montaggio non è ammessa. Un film scientifico deve anche rifiutare le scene recitate»* (Fuchs cit. in Banks 1992:119).

Dello stesso avviso l’etnomusicologo austriaco Gerhard Kubik, che condivide i criteri di “scientificità” del film etnografico (ed etnomusicologico) manifestato nello “stile

Gottinga” nella documentazione di ricerca finalizzata all’analisi (“*analysis-oriented films*”):

Another type of anthropological film is *analysis-oriented*. It does not operate with notions such as ‘film language’, inherited from the movie, and which, as experiments have shown, are Western and not universal at all. *Analysis-oriented* films are not meant for screening, and there is no editing. Here, a cultural event – for example, a dance or a performance on a musical instrument – is filmed from a carefully selected angle, usually by one camera, in such a way as to allow for later analysis of sequence for their *motional content* through frame-by-frame evaluation. Some of my own films about instrumental performances in Africa (xylophones, etc.) demonstrate this approach (Kubik 1988:256).

Kubik riporta un esempio di approccio alla documentazione filmica di ricerca, in cui la ripresa deve essere ininterrotta per garantire la continuità dell’azione e l’atteggiamento di chi filma deve essere, per quanto possibile, oggettivo e distaccato:

La filmación con rayos X de un flautista *Kwela* sur-africano constituye una película científica porque fue realizada con la intención de aprender algo acerca de la embocadura típica y la técnica de soplo del músico. También un documental se restringe a una temática preconcebida. En este caso el proceso de filmación debe ser lo menos afectado posible por las preferencias subjetivas de quien filma; el evento debe ser filmado completamente sin interrupción. Por otra parte, la película científica es extremadamente selectiva en su contenido. Esto puede observarse en que se concentra en un estrecho ámbito temático; a menudo por el ángulo constante de la cámara y del tamaño de la imagen a lo largo de toda la película; y también, por la escogencia del tipo de película, de la velocidad de filmación y de la longitud de las tomas (Kubik [1972] 1981/82:9)

Hood (1971), invece, era molto critico nei confronti di questo tipo di approccio, definito stile della “Cyclops Era”, secondo cui per ottenere un’osservazione obiettiva della realtà (musicale) sarebbe necessaria una sola camera fissa che riprenda l’azione musicale ininterrottamente senza l’intervento del cineasta:

Proponents in ethnomusicology of the Cyclops Era have rolled back the motion picture to its earliest infancy. They mount one camera on a tripod and let it run while the subject does its stuff. Their arguments in support of a one-eyed technique are based on the mistaken assumption that a continuous camera run, which eliminates the decision making required in

editing, produces a pristine-pure record. The product of such a method, no matter how much the subject moves, is very static, because the viewer is never allowed to see with more than one eye. I have stated before that even the most professional recording and filming represents only a selective simulation of reality. The Cyclops Era goes as far as possible in the opposite direction by putting a patch over one eye of the viewer – which is a far cry from a pristine-pure record! The procedure certainly simplifies the problems of the film maker. But no film maker would want to be accused of using a technique that predates the Contemporary Era (Hood 1971:280).

Il problema inerente alla scelta dell'inquadratura fissa nei film nelle scienze sociali è affrontato da Feld e Williams (1975) con un'analogia tra il funzionamento dell'occhio umano e l'obiettivo della macchina da presa:

The camera lens system cannot replicate the search pattern of the eye or reproduce in extenso the exact signal-to-noise ratio the eyes triggered on. And the camera lens cannot search at the rate the eye searches, shifting soft to sharp focus ratios instantly. This is why it is possible to sit in a chair and observe an action from one place, but impossible to shoot a film of the same observation from the same single sitting position. The camera must move flexibly in order to maintain the framing that includes the information that the eye is triggering on (Feld, Williams 1975:29).

L'uso del film come mezzo di comunicazione colloca la produzione cinematografica di Hugo Zemp nel genere "documentario". Se il film di ricerca può essere paragonato ad un taccuino di appunti visivi raccolti durante l'indagine sul campo, il documentario etnomusicologico è strutturato e articolato come un saggio monografico, non scritto ma costruito con le immagini sonore. I documentari etnomusicologici di Zemp riescono a coniugare l'intento analitico (utilizzando strumenti quali le tecniche di animazione grafica) e divulgativo (illustrando tecniche vocali o pratiche strumentali attraverso didascalie e sottotitoli o il commento della voce fuori campo); in tal senso possono essere considerati come documentari di divulgazione scientifica.

La *destinazione* del prodotto filmico è il terzo elemento che fa la differenza tra le due forme di rappresentazione audiovisiva delle musiche di tradizione orale. Documentazione di ricerca e documentario hanno finalità diverse e sono destinati ad un "pubblico" diverso: il film di montaggio (documentario) rappresenta il momento di

pubblicazione di una ricerca conclusa ed è quindi un'interpretazione compiuta che viene proposta ad un pubblico; il film in piano-sequenza (documentazione di ricerca) invece è esso stesso un momento della ricerca, un documento di lavoro da analizzare e discutere. Ciò comporta che mentre il film di montaggio può essere immediatamente proposto ad un pubblico indifferenziato, il film in piano-sequenza ha come suoi fruitori i ricercatori e gli studenti di discipline antropologiche.

All'interno della categoria del documentario ritengo necessario effettuare un'ulteriore distinzione tipologica tra documentario "etnomusicale" ed "etnomusicologico". Il documentario *etnomusicale* può essere considerato un documentario *musicale* che, nel suo specifico, avrà per oggetto la "musica etnica" o, più propriamente, le musiche di tradizione, ma anche quelle forme musicali ibride urbane afferenti al vasto e variegato panorama della *world music*, in cui convergono gli interessi dell'etnomusicologia e degli studi di *popular music*. Si tratta perlopiù di un prodotto audiovisivo con intento esplicativo o illustrativo diretto ad un vasto pubblico e destinato ai canali televisivi o alla distribuzione cinematografica.

Il documentario "etnomusicologico" ha per oggetto *prevalentemente* (ma non esclusivamente) le musiche di tradizione orale e l'argomento trattato viene analizzato con gli strumenti e i metodi che sono propri dell'etnomusicologia. La distinzione tra documentario *etnomusicale* e documentario *etnomusicologico*, per quanto labile possa apparire, non risiederebbe nel *cosa* ma piuttosto nel *come* viene trattato il soggetto filmico, ossia su scelte di metodo adottate in funzione degli obiettivi preposti. Non è corretto assimilare il documentario etnomusicologico alla *finalità* scientifica e il documentario etnomusicale alla *finalità* didattica o divulgativa. Difatti, alcuni documentari (come quelli realizzati da Zemp, Baily e Carpitella) sono il risultato di una ricerca sul campo e sono destinati alla didattica o alla divulgazione scientifica, mantenendo il rigore etnomusicologico. Come scrive Baily, «*the ethnomusicological documentary is, or can be, structured from sequenze of research footage*» (Baily 1988:197).

Il documentario "etnomusicale" è portato tendenzialmente a trascurare o ignorare le esigenze etnomusicologiche che conferirebbero al prodotto filmico uno status di *scientificità*; non si pone come obiettivo primario la "correttezza etnomusicologica", ma

viene privilegiata la fruibilità estetica, l'immediatezza della musica e delle immagini, e la loro capacità comunicativa intrinseca nei confronti dello spettatore.

La distinzione tra film "etnomusicale" e film "etnomusicologico" è comunque piuttosto problematica e si presta a varie interpretazioni, a partire dal criterio di "*ethnomusicologically correct*". Come possiamo definire, quindi, il film etnomusicologico? Parafrasando la definizione di Paul Hockings che definisce "film etnografici" quei «*film che descrivono con immagini le modalità di comportamento di particolari culture*» (Hockings 1981:47) e la definizione di etnomusicologia proposta da Giannattasio come «*studio delle forme e comportamenti musicali di tradizione orale*» (Giannattasio 1992:19), potremmo definire il documentario etnomusicologico come quel film che descrive con *immagini sonore* forme e comportamenti *musicali* appartenenti a culture di tradizione orale, mediante metodologie e prospettive teoriche elaborate nell'ambito dell'etnomusicologia o, per usare le parole di Hood, secondo il "punto di vista etnomusicologico" (Hood 1971).

II.3. Il documentario tra realtà e finzione

Alcune questioni affrontate in etnomusicologia visiva s'inquadrano all'interno di problemi che sono stati oggetto di dibattito scientifico lungo tutta la storia del film etnografico. Fra questi, uno dei più centrali è la questione della oggettività/soggettività del documentario etnografico e quindi del rapporto tra realtà e finzione nella rappresentazione delle culture "altre" (Winston 1995).

La questione della *attendibilità* della registrazione audiovisiva della realtà è strettamente legata alla questione del *metodo*: ogni produzione video-cinematografica implica una serie di scelte tecniche da parte dell'autore riguardanti la rappresentazione per suoni e immagini di un evento musicale: quando, dove, come e per quanto tempo filmare, dove collocare la cinepresa, come fare l'inquadratura, la selezione dei materiali e il montaggio. Tutte decisioni di ordine etico ed estetico influenzate dai condizionamenti culturali del cineasta.

Di fatto, la presunta oggettività della documentazione filmica etnografica è stata, ed è tuttora, al centro del dibattito scientifico internazionale, sebbene sia ormai consolidata la convinzione che la cinepresa/videocamera abbia la capacità di rappresentare un popolo non come esso è, ma come *appare* al cine/video-operatore. Le sue scelte, sia nelle fasi della ripresa che nel montaggio, possono modificare o anche stravolgere completamente la realtà presa in esame e le sue dimensioni spazio-temporali; il filmmaker/videomaker rappresenta il soggetto interpretando le sue azioni secondo il proprio punto di vista, in altre parole, il suo lavoro è il risultato di un approccio “etico” (e non “emico”), ossia visto con gli occhi dell’osservatore (e non dell’osservato).¹⁷

Il montaggio di un film consente di proporre una chiave di lettura della realtà, una versione dei fatti osservati, una rappresentazione che assume le sembianze di una “ri-presentazione” della realtà, dal momento che non pretende di essere *la* realtà. Ma anche il testo scritto propone un’interpretazione o una costruzione della realtà ed è quindi anch’esso soggettivo: «*Tous deux ne peuvent que livrer une re-présentation et non prétendre à la réalité elle-même. Comme le texte, le film ne donne l’illusion de réalité qu’en faisant oublier celui qui l’a organisée, découpée, cadrée, travaillée. Un simple observateur est déjà un créateur: comme un réalisateur, il choisit, sélectionne, privilégie, et néglige. Mais à effort d’objectivité égal, la caméra et le magnétophone permettent incontestablement une meilleure évocation d’un milieu social que le crayon et le papier*» (Colleyn 1988a:20).

Il confine tra fiction e documentario è spesso sottile; il documentario ha adottato elementi narrativi dalla fiction, e d’altro canto, anche la fiction tende sempre più al realismo. Alcuni documentari fanno uso di tecniche e di convenzioni spesso associate alla fiction (come la sceneggiatura, la messa in scena, le ricostruzioni, la recitazione), mentre nella fiction si ricorre talvolta a riprese in esterna, realizzate con la cinepresa a spalla, ad attori non professionisti o all’utilizzo di filmati d’archivio, elementi tipici del documentario.

¹⁷ L’antropologo John Adair, assieme a Sol Worth, condusse nel 1966 un esperimento con alcuni Navajo, insegnando loro come si usa una cinepresa 16 mm e chiedendo loro di realizzare dei filmati dal loro punto di vista e in piena autonomia. I risultati del progetto vennero pubblicati in un saggio dal titolo *Through Navajo Eyes* (Worth, Adair 1972).

Cecilia Pennacini attua una distinzione tra “cinema narrativo” e “documentario” in base a specifiche caratteristiche dei due linguaggi cinematografici:

Se infatti il cinema narrativo racconta delle storie facendo per lo più ricorso ad attori e scenografie ricostruite, il documentario si propone invece come una “rappresentazione della realtà” (Nichols 1991), un discorso sul mondo che utilizza direttamente frammenti di situazioni reali “colti sul fatto”, selezionati e ricomposti in una visione particolare. Nel documentario, di conseguenza, la distanza tra la realtà e la sua rappresentazione, tra significato e significante, è certamente minore di quanto appaia essere nel cinema di finzione (Pennacini 2008:84).

La dicotomia documentario/cinema narrativo o di finzione non corrisponde alla contrapposizione realtà/finzione. *Nanook of the North* (1922) di Robert Flaherty, considerato il primo documentario della storia del cinema, è una ricostruzione filmica della vita quotidiana degli Inuit utilizzando un linguaggio narrativo:

Il “padre” del documentario, Robert Flaherty, per esempio, ha creato l'impressione che la maggior parte delle scene avesse luogo dentro l'igloo di Nanuk, mentre in realtà erano state girate all'aria aperta con mezzo igloo gigante come sfondo. Questo ha permesso a Flaherty di avere abbastanza luce per girare, ma ha imposto al soggetto di recitare come se si trovasse all'interno di un vero igloo, quando in realtà non vi si trovava (Nichols [2001a] 2006:93).

Negli anni '20 del Novecento, inoltre, gli Inuit/Eschimesi non vivevano più negli igloo ma in case di legno, spesso dotate di apparecchiature radio (Godmilow 2002). D'altra parte, anche quei documentari che non rispondevano a criteri rigorosamente etnografici hanno offerto un contributo importante nella conoscenza di popoli e culture, se è vero che, come sottolinea Rita Cedrini, «*si deve a Flaherty se possediamo la documentazione della cultura eschimese prima dell'introduzione dei fucili*» (Cedrini 1990b:27).

In *Introduzione al documentario* ([2001a] 2006), Bill Nichols, ponendo la questione in termini diversi, afferma, in maniera provocatoria e paradossale, che non esiste una contrapposizione tra documentario e fiction, ma che al contrario *tutti* i film sono documentari:

Ogni film è un documentario. Anche la più fantasiosa delle fiction rispecchia la cultura che l'ha creata e riproduce fedelmente l'aspetto di chi vi recita. In effetti potremmo dire che ci sono due tipi di film: i documentari di immaginazione e i documentari di rappresentazione sociale. Ognuno narra una storia, ma le storie, o narrazioni, sono di tipo diverso (Nichols [2001a] 2006:13).

Secondo Nichols, sia i documentari di immaginazione (fiction) che i documentari di rappresentazione sociale (non-fiction) narrano storie e “mostrano la realtà, se noi decidiamo che sia così”, la differenza consiste nella diversa *interpretazione* della realtà.

Il documentario non può essere definito a partire da un linguaggio caratterizzato da un insieme stabilito di tecniche, in quanto vengono continuamente innovate, le convenzioni del cinema documentaristico e del cinema di fiction vengono sempre più “contaminate”, i confini tra documentario e fiction sono sempre più labili. Nichols afferma che i documentari, «*offrono ai nostri occhi e alle nostre orecchie una rappresentazione di alcune parti del mondo*» e «*l'idea stessa di rappresentazione è fondamentale per il documentario*» (Nichols [2001a] 2006:16).

Il concetto di “rappresentazione” come “ri-presentazione” diventa un elemento chiave nella definizione del documentario (etnografico o etnomusicologico). Un documentario, a prescindere da *come* viene realizzato (le tecniche del girato e del montaggio, la messa in scena, ecc.), *a cosa* serve (ricerca, didattica, divulgazione) o *a chi* è destinato (il grande pubblico, gli studiosi, ecc.), non è *la* realtà bensì una *riproduzione* della realtà. In questo senso, il documentario etnomusicale/etnomusicologico è una *rappresentazione* di una cultura *musicale* attraverso una sua *riproduzione* audiovisiva.

La questione della rappresentazione della realtà attraverso il mezzo filmico è stata affrontata anche in ambito etnomusicologico. Rappresentare su pellicola o video dei musicisti tradizionali mentre suonano è indubbiamente più “realistico” che rappresentarli in un libro o sul pentagramma, ma non è una rappresentazione “reale”. Nel saggio *The Ethnomusicologist*, Mantle Hood ritorna spesso sul concetto di “simulazione selettiva” della realtà, a proposito del film etnomusicologico, come quando scrive che «*even the most professional recording and filming represents only a selective simulation of reality*» (Hood 1971:280).

Nell'articolo "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production" (1992), Jeff Todd Titon, affronta la questione dell'autorità dell'etnografo e della neutralità dell'osservazione nella rappresentazione di culture 'altre':

Film and video, with their claims to verisimilitude, present an interesting arena where claims and debate concerning representation and authority are played out. Representing people making music on film and video seems more real than representing them in books. The apparently moving image with synchronized sound invites us to suspend disbelief. We are usually aware of suspending disbelief when we view fiction films, and we know that the director controls the setting and plot, and that the characters are actors playing parts. Viewing most contemporary non-fiction documentary and ethnographic films, we are not usually aware of suspending disbelief; instead we believe that the moving images correspond to something that "really happened" and that the camera was merely a witness (Titon 1992:90).

Il linguaggio filmico, sia della fiction che del documentario, è costruito su *convenzioni* estranee alla vita quotidiana, come la narrazione, la compressione del tempo, i tagli tra una scena e l'altra, i cambi di angolazione dell'inquadratura per riprendere una scena, l'introduzione di foto o filmati storici in bianco e nero, ecc. Anche se il cineasta etnografo cerca di minimizzare l'intervento soggettivo dell'osservatore, utilizzando lunghi piano-sequenze o limitando al massimo l'uso dello zoom, anche queste costituiscono *convenzioni* atte a rappresentare la realtà (Titon 1992).

Quale potrebbe essere l'alternativa ? Piazzare una camera fissa davanti al soggetto e lasciare che lo riprenda senza interruzioni ? Titon pone l'esempio della ripresa di un cantastorie che viene filmato da una camera fissa dall'inizio alla fine del suo racconto. Secondo l'etnomusicologo americano, l'attenzione dello spettatore calerebbe dopo pochi minuti nel vedere un'immagine statica di una "talking head" e sopraggiungerebbe in lui uno stato di noia: «*Paradoxically, film and video, so good at representing detail, are at present so bound to narrative conventions that documentary and ethnographic films appear tedious without the sense of a story. It is easy to show something in film, but telling is hard*» (Titon 1992:91).

Jeff Todd Titon è autore assieme a Barry Dornfeld e Tom Rankin, del film *Powerhouse for God* (1989), documentario etnomusicologico su una Chiesa Battista degli Appalachi.¹⁸ Lo stile è quello del “portrait film”: la cinepresa riprende vari momenti di



Fotogramma del film *Powerhouse for God* di B. Dornfeld, T. Rankin e J. Titon.

vita di un pastore battista della Virginia, John Sherfey, la sua relazione con la famiglia e con la congrega, soffermandosi sull’innodia cantata e declamata. Il suo vissuto, inoltre, viene proiettato in ambito religioso con storie che vengono usate nei sermoni come parabole per guidare la congrega. La tesi di Titon, resa esplicita nel film, è mostrare come i canti, le preghiere, i sermoni e il racconto di storie di vita siano portatori di significato nella vita dei componenti della famiglia Sherfey.

Dornfeld, riflettendo sulla ricezione del film etnografico, sostiene che la risposta alla visione di un film etnografico diverge a seconda del *target* a cui è destinato, se è rivolto al “vasto pubblico” (*general audience*) o all’ambiente accademico:

Unlike most written ethnographies, documentary media projects are often collaborations, and collaborators do not always completely agree on the film’s “target” audience. We approached the production of *Powerhouse for God* with a somewhat shifting and not completely shared sense of the film’s primary audience. The three of us had a notion about how our small circle of colleagues and significant others would respond to the film, but not a concrete sense of how the film would play to particular audiences. Our grant proposal rhetoric was expansive – “this film will be distributed to general audience, and to classes in folklore, anthropology, American studies” – yet we made various production decisions with a prefigured viewer in mind. We wanted to be sure the film was not overly dense for non-specialists, nor lacking in contextual information for viewers with some expertise in any of the disciplines the film’s subject bridges (Dornfeld 1992:98).

Il modo in cui si rappresenta il soggetto costituisce un elemento fondamentale che incide sull’autorevolezza dell’autore del filmato. Alcuni documentaristi optano per la scelta di inserire nel filmato una voce narrante, implicita (voce fuori campo) o esplicita

¹⁸ Il film è il risultato di dieci anni di ricerche portate avanti con questa chiesa da Jeff Titon (Titon 1988).

(con la presenza di un narratore), che agisce da interfaccia tra lo spettatore ed i soggetti filmati. «*This type of documentary – fa osservare Jeff Titon – is the more direct equivalent of a book, and while it still seems acceptable in television specials about the wonders of the animal Kingdom, its rhetorical conventions raise the now-familiar stench of macis and colonialism when the film’s focus is on human beings*» (Titon 1992:92). La posizione di autorevolezza del narratore, talvolta indicata come “voice-of-God”, che interpreta e spiega allo spettatore ciò che sta vedendo, rischia di suscitare molte perplessità (se non irritazione), con il rischio di assumere una posizione di superiorità paternalista e colonialista che privilegia uno sguardo dall’alto in basso.

Un correttivo alla “unidirezionalità” del documentario può essere fornito nella compartecipazione dei soggetti filmati alla realizzazione del film. Mostrare i filmati girati alle persone che sono state riprese e registrarne i commenti e le reazioni è il cosiddetto *feedback*, già sperimentato da Rouch, e adottato anche da Titon nel suo film; in tal modo è possibile conoscere “emicamente” il punto di vista dell’“osservato”:

Planning the film, Barry [Dornfeld, coautore del film, n.d.a.] suggested and we immediately agreed that we should try to include a scene in which we showed some of the footage to John [Sherfey, il predicatore della chiesa battista, n.d.a.] and he hold the viewers why he agreed to participate in the film. In this way, John’s stake in the film would be clear. The scene is, I think, one of the most important in the film. It is risky, because John says that he participated in order to spread the gospel, and viewers may wonder at that point if it is not the film maker’s purpose as well. It isn’t; as narrator I announce our purpose at the outset of the film. John, interestingly, never asked us whether our purpose was to spread the gospel. After puzzling over this for some time, I realized that he was content to let the project rest in God’s hands. In other words, for John, God was the ultimate authority. Our work would, in John’s view, be judged by God (Titon 1992:93).

In conclusione, Titon è convinto che il film/video etnografico tutto sommato possa offrire una rappresentazione più “realistica” dell’etnografia scritta, sia perché si avvale di immagini e suoni che ovviamente un libro non potrà fornire sia perché, attraverso un riscontro con i soggetti filmati, permetterebbe di offrire una visione meno autoreferenziale del saggio monografico scritto:

Realism in film and video, conventional thought it may be, offers up images and sounds in ways books can never do. People's rights to their words and images, thus intensified, provide opportunities for collaboration between film makers and their subjects, and indeed, such collaborations have accomplished worthwhile results (Titon 1992:94).

Il testo scritto, inoltre, può riportare la trascrizione, parziale o totale, dell'intervista ad un "informatore" o "portatore culturale", ma sarà sempre l'autore del saggio monografico a porsi come la "autorità" che riporta *indirettamente* le parole o i concetti di un'altra persona in genere appartenente ad un'altra cultura. Il documento audiovisivo, invece, riporta *direttamente* la testimonianza dell'intervistato dandogli "voce" (e immagine), con l'unica "mediazione" della macchina da presa ma senza "intermediazione" da parte dell'etnologo o dell'etnomusicologo. Anzi, la comunicazione sonora e visiva permettere di cogliere anche elementi del linguaggio non-verbale (sguardi, ammiccamenti, ecc.) che veicolano informazioni che contribuiscono a dare significato ai concetti espressi.

Un'altra delle questioni problematiche nel filmare l'evento musicale ruota attorno alla sua contestualizzazione e de-contestualizzazione. Alcuni ricercatori ritengono lecito chiedere alla comunità che si sta investigando di "ricreare" un evento musicale, slegato dall'occasione-funzione originaria, e finalizzato esclusivamente alla documentazione di ricerca:

Ad esempio, vi sono ricercatori che ricorrono sistematicamente alla pratica di pagare gli abitanti di un villaggio perché questi realizzino per loro particolari cerimonie esclusivamente al fine di produrre dei filmati, dove peraltro la natura "fittizia" del rituale è spesso chiaramente riconoscibile. Si può dire in proposito che una rappresentazione "fittizia" è sempre meglio che nessuna rappresentazione, ma ciò che è comunque essenziale in questi casi è distinguere la documentazione ottenuta in queste condizioni dalla documentazione di eventi spontaneamente prodotti dalla comunità. Le alterazioni che possono venire indotte nella *performance* (sia nei suoi elementi musicali e coreutici che cerimoniali) dall'alterazione del contesto usuale sono infatti molte e imprevedibili (Magrini 2002:42-3).

La "ri-costruzione" attraverso una messa in scena di un evento rituale difficilmente osservabile, se non in rare occasioni o ormai caduto in disuso, è piuttosto ricorrente nei film etnografici ed etnomusicologici. Nei film "demartiniani", alcuni dei quali sono

divenuti dei ‘classici’ dell’etnomusicologia visiva italiana, i casi più frequenti di ricostruzione etnografica riguardano riti terapeutici non più praticati – come nel caso della *taranta* in *Meloterapia del tarantismo* (1960) di Diego Carpitella e dell’*argia* ne *Il ballo delle vedove* (1963) di Giuseppe Ferrara – o riti funerari anch’essi usciti dall’uso – come nel caso del pianto rituale in *Lamento funebre* (1953) di Michele Gandin e in *Stendali* (1960) di Cecilia Mangini. In altri casi, una cerimonia che solitamente viene eseguita di notte, viene “messa in scena” di giorno per esigenze tecniche cinematografiche, come nel caso di *N/um Tchai: The Cerimonial Dance of the !Kung Bushmen* (1969) di John Marshall.

Un caso emblematico è il film *Trance and Dance in Bali* di Gregory Bateson e Margaret Mead.¹⁹ Il film si basa sulla rappresentazione drammaturgica di un mito balinese, in cui è rappresentata la lotta senza fine tra la strega Rangda, dispensatrice di morte, e il drago Barong, protettore della vita. La cerimonia, punteggiata da interludi comici, culmina nella caduta in trance dei danzatori che rivolgono il pugnale (*kriss*) verso sé stessi. L’uso della camera lenta permette allo spettatore di soffermarsi sulla gestualità dei danzatori e allo stesso tempo ne enfatizza la componente drammatica.

Durante una proiezione di questo film al Museo americano di storia naturale di New York, poco prima di morire, la Mead raccontò che nel preparare la lotta tra Rangda e Barong per la ripresa cinematografica, il circolo della *trance* di Pagutan decise di apportare alcune modifiche al rituale per assecondare le aspettative degli stranieri: solitamente il rito è praticato solo dagli uomini e dalle donne anziane, ma in questo caso pensarono che agli stranieri sarebbe piaciuto di vedere delle giovani donne cadere in *trance* e pugnalarsi il petto con i *kriss*; inoltre, anche se a Bali a quel tempo le donne spesso andavano a petto nudo, per non offendere gli stranieri il petto delle giovani balinesi fu coperto per le riprese cinematografiche. Senza dir niente alla Mead o a Bateson, gli uomini del circolo della *trance* istruirono le giovani donne nelle tecniche adatte per cadere in *trance*; alle donne fu insegnato anche a maneggiare il *kriss*. Poi, gli uomini del circolo comunicarono con orgoglio a quelli che facevano il film i cambiamenti apportati per la ripresa. Nel film non si fa menzione di tali cambiamenti.

¹⁹ *Trance and Dance in Bali*, girato da Gregory Bateson e Jane Belo a Bali tra il 1936 e il 1939, scritto e narrato da Margaret Mead, montato da Josef Bohmer e sonorizzato da Colin McPhee è stato pubblicato nel 1952 (faceva parte della serie *Character Formation in Different Cultures*). Il film è stato ripubblicato nel 1988 in formato VHS dall’Institute for Intercultural Studies, University Park, PA (Usa).

In *Trance and Dance in Bali* c'è una vecchia che, come dice la voce narrante, “non sarebbe caduta in *trance*” ma che, invece, è “inaspettatamente” posseduta. La macchina da ripresa la segue: essa è a petto nudo, in *trance* profonda, il kriss puntato con forza contro il proprio petto. Poi, lentamente, è portata fuori della *trance* da un vecchio. C'è un periodo di tempo durante il quale, seduta, quando il dramma è finito, le sue mani continuano a eseguire i movimenti



Fotogramma del film *Trance and Dance in Bali* di M. Mead e G. Bateson.

della danza. Sembra che i membri della *trance* andassero in collera con questa vecchia perché sentivano che la sua *trance* aveva guastato le eleganze estetiche che essi avevano preparato per gli occhi – e per gli obiettivi – degli stranieri. Successe che l'équipe della Mead e Bateson addetta alla ripresa prestò molta attenzione a questa vecchia signora: sembrava, ed era, una persona che va veramente in *trance* (Schechner 1983:181).

Il film di Mead e Bateson, considerato un caposaldo dell'antropologia visiva, non soddisferebbe quei principi di obiettività scientifica preconizzata da alcune scuole di cinema etnografico, come l'IWF di Gottinga, per le quali qualsiasi tipo di manipolazione (come la “messa in scena”, la compressione temporale, l'introduzione di elementi narrativi), è un'alterazione della realtà etnografica.

Una posizione così rigorosa sull'uso del mezzo filmico presuppone il rifiuto di elementi estetici o narrativi, considerati non pertinenti o estranei al discorso scientifico. Lo “stile Gottinga” tende a tracciare una linea netta non tanto tra arte e scienza (dal momento che il proposito artistico non è preso minimamente in considerazione) ma tra documentazione e divulgazione. La ripresa di un evento priva di qualsiasi manipolazione sarebbe veritiera, mentre qualsiasi tentativo di intervento durante le riprese o in sede di montaggio potrebbe alterare la realtà dei fatti, mettendo in discussione la validità scientifica del documento filmico.

Lo “stile CNRS” prende decisamente le distanze da questo modo di documentare la realtà con la cinepresa. Jean Rouch, che contrariamente ai cineasti etnografi che l'avevano preceduto è stato autore sia di film etnografici che di film di “finzione etnografica”, utilizzò alcuni espedienti di montaggio del documentario e della fiction e

ha affermato che «*un film di finzione possa essere forse più antropologico di un documentario*» (Rouch in Cedrini 1990a:27).

John Baily, esponente dello “stile NFTS”, parte dal presupposto che la ricerca della “verità” nel documentario etnografico (e nello specifico etnomusicologico) è un’illusione, sostenendo che «*the NFTS does not consider there to be a clear distinction between fiction and non-fiction film; some of the principles for this style of documentary filmmaking have been adopted from the fiction film*» (Baily 1989:7).

In sintesi, mentre la scuola antropologica tedesca intende avvalersi del film per catturare la realtà così com’è, le posizioni delle scuole di antropologia visiva francese e inglese possono essere riassunte parafrasando una celebre frase di Nietzsche, “non esistono fatti, ma solo interpretazioni” (filmiche) della realtà.

II.4 Il rapporto cineasta-etnologo/etnomusicologo

Una questione dibattuta in antropologia visiva, quella del rapporto cineasta-etnologo, si ripresenta anche in ambito etnomusicologico con le due tendenze: il modello proposto da Jean Rouch, secondo cui l’etnologo/etnomusicologo deve essere anche un cineasta, ossia deve avere le competenze tecniche che gli consentano di utilizzare lui stesso la cinepresa, e l’altro modello secondo cui l’etnologo/etnomusicologo lavora in stretto rapporto di collaborazione con il cineasta, dal momento che è raro che una stessa persona abbia allo stesso tempo competenze etnomusicologiche e cinematografiche.

Accade di frequente che i documentari etnomusicali girati dai cineasti spesso non soddisfino le esigenze degli etnomusicologi (e viceversa) a causa delle differenti prospettive dei cineasti e degli etnomusicologi, caratterizzate da una diversa formazione professionale e da intenti spesso divergenti: «*Most ethnomusicologists have no acquaintance with the basic requirements of making a film, and the film maker, understandably, has no familiarity with the needs of ethnomusicology. Yet the motion picture constitutes a unique and perhaps the most important form of documentation available to the ethnomusicologist*» (Hood 1971:269).

All'IWF di Gottinga i film scientifici di ricerca o didattici venivano realizzati da un "autore scientifico" (il ricercatore) in collaborazione tecnica con un "produttore-regista" che in genere apparteneva all'Istituto, aveva una preparazione accademica nella materia di cui tratta il film ed era specializzato nelle tecniche di cinema scientifico (Tosi 1986).

A differenza di chi ritiene che per svolgere un lavoro ottimale si richieda un insieme di competenze che solo un'équipe di cineasti ed etnologi può fornire, Rouch reputa che una sola persona, l'etnologo-cineasta, deve essere l'incaricato di documentare il fenomeno, sostenendo che gli antropologi stessi debbano conoscere le tecniche cinematografiche per "girare" loro stessi senza delegare a questo scopo nessun altro mediatore.

Nell'ambito etnomusicologico, la questione del rapporto tra etnomusicologo e cineasta nella realizzazione di film etnomusicologici è stata affrontata da Hood (1971) il quale osservava che nella pluralità di approcci all'uso della cinepresa, spetta all'etnomusicologo definire un modello di riferimento che sia pertinente ai propri obiettivi. L'acquisizione di capacità "meccaniche" alla base dell'uso del mezzo filmico non sono un ostacolo insormontabile, al contrario possono essere facilmente acquisite dall'etnomusicologo, il quale dovrà integrarle con le proprie competenze "tecniche" etnomusicologiche:

The advanced student of ethnomusicology, without being aware of the fact, already has acquired the most important aspects of technical know-how before he ever touches a motion-picture camera. It is true he must learn how to load an external magazine, read a light meter, frame his subject, focus, and so forth. These mechanical requirements, like those of tape recording and still photography, can be quickly learned. But from the very beginning, he has the all-important advantage of knowing his subject thoroughly, of being sensitive to vital details through his training in performance, of understanding function and value in relation to cultural environment. When he looks through the lens, there is little question in his mind about the best angle of coverage, because he knows what is important to be shown. His previous training and experience will quickly tell him whether in a given scene his subject must be framed in a tight close-up or a long shot. For the objectives of the ethnomusicologist, *technical* know-how relates to the proper coverage of the subject; and *mechanical* know-how comes with a surprisingly little amount of doing. This does not mean that he will become a film maker overnight. He will need the help of the professional at various stages between

initial shooting and finished film. But this training in observation, in performance, in ethnographic detail, in relating to other human beings, and even his bookish knowledge as background – all these provide the firmest foundation for technical know-how in making a film that express the ethnomusicological point of view (Hood 1971:274-5).

Secondo l'etnomusicologo americano, l'uso di una sola macchina da presa fissa conferirebbe staticità e monotonia al filmato e non potrebbe cogliere alcuni dettagli importanti per la ricerca etnomusicologica, per la quale si richiederebbe l'impiego di tre camere da presa con differenti angolazioni:

Ideal shooting in the field require three cameras. The first camera is mounted on a tripod and runs continuously, or nearly so, framing the complete subject. The second camera, sometimes on a tripod, sometimes hand-held, runs intermittently to cover different angles and distances and concentrates its framing on tighter shots of the subject – for example, on first one and then another part o fan ensemble of musicians or group of dancers. The third camera is hand-held and concentrates on details of performance, spectator reactions, and so forth in tight close-ups. The first camera, in sync with the tape recorder, is the Cyclops of the team and produces the main line of coverage into which are cut the various angles and concentrated details filmed by the second and third cameras. In the most sophisticated setup, all three cameras are in sync with one another and with sound; otherwise, cutting scenes from the second and third cameras requires exacting efforts to put them in sync during the editing. Sometimes the second camera takes over the main coverage while the first camera changes from a normal lens to a wide angle or a telephoto lens or changes magazines (Hood 1971:280-1).

Naturalmente, l'impiego di camere da presa multiple richiede l'assistenza di un'équipe di tecnici e operatori, a cui verrebbe assegnato un ruolo specifico, oltre alla presenza dell'etnomusicologo che avrebbe il ruolo di supervisore e regista:

The ethnomusicologist can manage if he takes two persons with him and hires a guide in the field. This four-men team might distribute responsibilities in the following way: The ethnomusicologist acts as director, first cameraman, and supervises recording; the second member of the team is responsible for second camera and the shooting script; the third person handles the third camera and still photography; the guide serves as the all-important unit manager and turns on and off tape recorder or occasionally a fixed camera [...]. The ethnomusicologist must be responsible for preliminary testing of sound level and balance, for

the location of each camera and the type lens used for each shot, for light-meter readings and adjustment of aperture, and so forth. Even though some of these chores are delegated to other members of the crew, it is wise for him to check the details before shooting. He also must be the director (Hood 1971:281-2).

Ma la situazione che Hood considera “ideale”, che prevede l’impiego di un’équipe paragonabile a una struttura di produzione televisiva o cinematografica di livello professionale, è piuttosto lontana dalla “realità etnomusicologica” in cui l’indagine è svolta molto spesso in maniera solitaria e con scarsi mezzi e risorse:

The ethnomusicologist can reduce his crew from four to three if he settles for two cameras. If he goes to the field alone, he and the guide can still accomplish good coverage with two cameras and a tape recorder by instructing the guide better than none at all. But without a second camera, the ethnomusicologist must either operate a continuously running Cyclops or develop a keen sense of pre-editing and strive to achieve the theoretical ratio of 1:1. Changes of angle must be calculated to coincide with sectional changes of the musical sound track, otherwise picture and sound cannot be cut to preserve musical continuity. To do this he must know the musical form thoroughly (Hood 1971:282).

Concludendo, Hood ritiene che la collaborazione tra etnomusicologo e cineasta “sensibile al punto di vista etnomusicologico” può costituire un modello per la realizzazione del film etnomusicologico: «*This form of collaboration, I am convinced, can produce the very best models of ethnomusicological films*» (Hood 1971:283).

Alcuni etnomusicologi hanno acquisito una specifica competenza come cineasti, come nel caso di Hugo Zemp e John Baily, mentre altri hanno collaborato alla realizzazione di alcuni documentari come co-autori, come nel caso di Gilbert Rouget con Jean Rouch o di Bernard Lortat-Jacob con Jean-Dominique Lajoux e Georges Luneau.

La difficoltà del primo modello è che molto raramente accade che una stessa persona abbia una doppia competenza, etnologica/etnomusicologia e cinematografica, mentre accade sovente che chi ha competenze etno-antropologiche sia incompetente nell’uso del mezzo audiovisivo (o viceversa). C’è un’ampia casistica di documentari realizzati da etnomusicologi girati in maniera inappropriata, con scarse competenze tecniche e di livello amatoriale (con abuso dello zoom, rapidi movimenti di macchina, controlloce,

ecc.) come d'altro canto ci si imbatte spesso in documentari, in stile reportage naturalistico, realizzati da cineasti professionisti, molto ben fatti dal punto di vista delle riprese video ma assolutamente privi di contenuti di interesse etnomusicologico. La difficoltà del secondo modello risiede nel fatto che il rapporto tra cineasta ed etnologo/etnomusicologo non è sempre facile, dal momento che i punti di osservazione (e le prospettive) possono differire l'uno dall'altro e, fatto non secondario, questa scelta implica dei costi di produzione maggiori rispetto ad un'indagine in solitaria.

Le differenze esistenti tra i documentari realizzati da cineasti e quelli realizzati da etnomusicologi risiedono non solamente negli aspetti tecnico-formali, ossia nel possedere le competenze necessarie per creare un prodotto filmico che sia tecnicamente ed esteticamente valido, ma anche, e soprattutto, nelle diverse finalità e presupposti. In linea generale, gli etnologi ed etnomusicologi tendono a considerare il film un'estensione del lavoro di ricerca per fini dimostrativi ed esplicativi, ad eccezione di cineasti etnomusicologi come Zemp e Baily per i quali la realizzazione dei documentari etnomusicologici di divulgazione scientifica è una forma di etnomusicologia applicata. I cineasti, invece, guardano con maggior attenzione alla dimensione estetica del film o, per usare un concetto attribuito al fondatore della scuola documentaristica britannica John Grierson, considerano il documentario come "*trattamento creativo della realtà*".

Il passaggio dall'uso della cinepresa a quello della telecamera, e quindi dalla pellicola al video, avvenuto a partire dagli anni '80, ha accorciato le distanze tra il ruolo di cineasta e quello dell'etnologo/etnomusicologo. Alcuni etnomusicologi-cineasti si sono "convertiti" alla videocamera, come Hugo Zemp, mentre alcuni etnologi-cineasti, come nel caso di Jean Rouch, hanno continuato ad usare la macchina da presa a 16 mm. La videocamera, grazie alla sua praticità e maneggevolezza (e i costi accessibili), è ormai diventata uno strumento indispensabile dell'equipaggiamento, al pari del registratore audio e della macchina fotografica, di ogni ricerca sul campo in etnomusicologia.

II.5 Lo sguardo sulle culture tra “osservazione” e “partecipazione”

Nel corso della storia del film etnografico sono venuti a delinearsi due differenti approcci nel ruolo del cineasta-etnologo, nel suo rapporto con le persone filmate e nell'uso della cinepresa nell'intento di rappresentare obiettivamente le culture (Henley [1998] 2003). MacDougall concepisce il film etnografico come una triangolazione tra cineasta, soggetto filmato e spettatore: «*film lies in conceptual space somewhere within a triangle formed by the subject, film-maker, and audience and represents an encounter of all three*» (MacDougall 1978:422).

Alcuni etnografi cineasti tendono a minimizzare l'impatto “intrusivo” della cinepresa nella vita delle persone, cercando di rendere massima la cancellazione della presenza fisica del cineasta durante le riprese. Per gli assertori di quest'approccio, la macchina da presa deve potersi comparare agli strumenti delle scienze naturali: la cinepresa dovrebbe essere «*ciò che il telescopio era per l'astronomo o il microscopio era per il biologo*» (Asch, Marshall e Spier 1973). Le riprese del cineasta etnologo devono quindi essere neutrali, impersonali, distaccati, distanti (Sorensen, Jablonko; Fuchs 1988), ma la pretesa oggettività del mezzo filmico per rappresentare la realtà è stata più volte messa in discussione: «*It is more generally accepted that the positivist notion of a single ethnographic reality, only waiting for anthropology to describe it, was always an artificial construct*» (MacDougall [1975] 2003:129).

Secondo altri etnografi cineasti, il significato degli eventi ritratti con la cinepresa non può essere decifrato se non a partire dall'interazione del cineasta con i protagonisti del film e ciò implica un certo grado di soggettività. Soltanto attraverso il coinvolgimento personale con i protagonisti dello studio durante il lavoro sul campo si può acquisire una conoscenza più approfondita degli eventi. Per i sostenitori di questo approccio, la cinepresa funziona come un catalizzatore che provoca eventi e situazioni. Rouch sosteneva che la cinepresa potesse agire come un medium di una *trance*, in modo tale che il cineasta potesse raggiungere un grado di coinvolgimento tale da consentirgli di raggiungere un livello di comprensione inaccessibile a quelli che persistono nella neutralità e nella distanza (Rouch in Hockings 2003).

Questi due approcci vengono definiti da Henley ([1998] 2003) rispettivamente “approccio positivista” e “approccio interpretativo” con riferimento alle scienze sociali, in cui l’approccio “positivista” è associato all’aspirazione a sviluppare una scienza naturale della società basata sulle osservazioni controllate di un osservatore distaccato, mentre per l’approccio “ermeneutico-interpretativo” la società è concepita come un testo o un linguaggio il cui significato deve essere spiegato da un analista che ha acquisito una “competenza comunicativa” attraverso il coinvolgimento personale con le persone che costituiscono l’oggetto di studio. Negli ultimi anni, l’antropologia sociale e culturale ha visto il declino dell’approccio positivista mentre è diventato sempre più frequente l’approccio interpretativo (Marcus, Fisher 1986).

Questi due approcci differenti si possono rintracciare anche nel film etnografico, dove è ormai consuetudine la distinzione tra cinema di *osservazione* e cinema di *partecipazione*. Per coloro che adottano un “approccio positivista” (cinema di osservazione), il video-cineoperatore deve essere dotato di “invisibilità” (è il concetto della mosca sul muro o “fly on the wall”) e non deve intervenire con alcun commento alle immagini. Al contrario, gli etnologi cineasti che adottano l’“approccio interpretativo” (cinema di partecipazione),²⁰ tendente all’immedesimazione con i nativi, sono inclini a strutturare i loro film intorno ad una linea narrativa che emerge dall’azione stessa poiché in tal modo essi hanno la possibilità di comunicare il senso degli eventi filmati dei protagonisti (Nichols 2001b).

La questione sollevata da alcuni antropologi riguarda il rischio di manipolazione e distorsione della realtà dal momento in cui si adottano delle convenzioni narrative che sono proprie del cinema documentario. Ma si potrebbe obiettare che anche gli antropologi adottano delle convenzioni letterarie per presentare le loro conoscenze (come nel caso di *Forest People* di Colin Turnbull).

²⁰ Nella raccolta di saggi *Principles of Visual Anthropology* (1974) curata da Paul Hockings, i tre articoli di Jean Rouch, Colin Young e David MacDougall, collocati nel capitolo “Some Recent Approaches to Anthropological Film”, si distaccano dall’orientamento generale degli altri articoli improntati sullo stile “osservazionale”. Secondo questi autori, la cinepresa non deve essere usata solo come mezzo passivo di registrazione di dati visuali, ma deve essere uno strumento attivo e catalizzatore nel triangolo delle relazioni fra cineasta, protagonisti del film e pubblico, e deve essere adoperata per creare eventi significativi e interpretazioni.

Negli anni '80 e '90, il confine tra i due approcci, quello “osservazionale” e quello “partecipativo”, si è fatto sempre più sottile. Le ultime tendenze della produzione documentaristica sia etnografica che etnomusicale si orientano verso l'utilizzo di un linguaggio narrativo, talvolta poetico, centrato su storie e personaggi:

The observational and participatory approaches which I discussed here in the mid-1970s can now be seen more clearly as part of a larger stylistic change which was then reshaping ethnographic filmmaking. They followed a series of earlier changes which had introduced narrative, didactic and poetic approaches, and they were to be followed by films emphasizing self-reflexivity, intertextuality and other elements of the postmodern idiom (MacDougall [1975] 2003:128).

Il documentario etnomusicale, più che il documentario etnomusicologico, cerca talvolta di provocare empatia tra i protagonisti e lo spettatore, un senso di coinvolgimento emotivo o di interesse nei confronti delle persone e dei problemi che mette in mostra. Nel linguaggio cinematografico, *raccontare* non vuol dire *romanzare* e «*il racconto narrativo e l'osservazione del mondo storico e sociale non devono essere visti come degli opposti*» (Nichols [2001a] 2006:101).

L'intensità emotiva e l'espressività soggettiva diventano componenti essenziali del documentario “narrativo”, non necessariamente provvisto di una voce narrante; al contrario spesso i documentari di produzione recente rifiutano le tecniche come il commento fuori campo onnisciente, in quanto si preferisce che le immagini siano capaci di “parlare” di per sé e si lascia che sia lo spettatore, con il *suo* modo di vedere e percepire il mondo, a fornire una propria interpretazione dei contenuti del film.

II. 6 Tipologie e modalità di produzione documentaristica

La produzione documentaristica di interesse etnomusicale è piuttosto vasta e si presenta in svariate forme in cui vengono impiegati diversi *modi* di rappresentare le culture musicali tradizionali. Fin dagli anni '70 si è avvertita, in ambito etnomusicologico, l'esigenza di creare una tassonomia o sistematizzazione di ordine tipologico del documentario etnomusicale.

Mantle Hood (1971) delineava tre tipi di film di interesse etnomusicologico che differiscono a seconda delle finalità e del pubblico a cui è indirizzato: film “narrativo”, film “documentario” e film “documentario-narrativo”: *«the first is organized around a central theme and has the greatest appeal for a general audience. The second features some technical aspect of the subject for a specialized audience. The third combines elements of both other types and is proper fare for a mixed audience»* (Hood 1971:271-2).

Per illustrare meglio questa differenziazione, Hood cita come esempio di film “narrativo” un filmato sul suonatore di *sitar* Ravi Shankar, realizzato all’Institute of Ethnomusicology della UCLA nel 1966, che mostra l’interazione tra l’artista e gli studenti universitari durante l’insegnamento; mentre come film “documentario” prende a modello un filmato sul suonatore di *tabla* Alla Rakha mentre conduce un’attività didattica a tre livelli: principianti, intermedi e avanzati. Non è chiaro però quali siano i criteri distintivi dei due generi e se le differenze si collochino sul piano formale o contenutistico. Il terzo modello “documentario-narrativo” è caratterizzato da una struttura narrativa che pone al centro un “eroe” contornato da vari personaggi.

In questa ultima categoria rientrerebbe il suo film *Atumpan*. L’etnomusicologo americano spiega che a partire dallo stesso girato, sarebbe stato possibile realizzare un film “documentario” concentrandosi esclusivamente su un aspetto specifico della tecnica costruttiva dello strumento o sulle tre funzioni dell’*atumpan*: la trasmissione di segnali, la capacità di “parlare” e l’accompagnamento alla danza; oppure, sempre utilizzando lo stesso girato, sarebbe stato possibile realizzare un film “narrativo”, ad esempio focalizzando un tema quale il ruolo del tamburo come status symbol, il suo valore e la sua considerazione da parte della società attraverso le valutazioni dei suoi componenti. Sarebbero quindi le scelte nella selezione e nel montaggio delle sequenze, adottate in base all’“enfasi” attribuita al soggetto, agli obiettivi preposti e ai destinatari del film, che determinano il tipo di prodotto filmico:

The nature of the subject and the specific objectives of the researcher will determine which of these three basic types of film is appropriate. Each type is sufficiently broad to accommodate an emphasis that may, to some extent, overlap one of the other types. But is

advisable for the field worker to have clearly in mind the primary purposes and audience his film is to serve (Hood 1971:273).

Hood si sofferma poi sul trattamento del soggetto filmico dal “punto di vista etnomusicologico”. Prendendo come esempio la manifattura di un tamburo, il documentario etnomusicologico dovrà fornire informazioni esaustive non solo sulle tecniche di costruzione dello strumento ma anche sulla sua funzione e la sua connotazione sociale, sul valore a esso attribuito dalla comunità, così come sullo status sociale del suo costruttore, e sul contesto culturale a cui appartiene. Il punto di vista etnomusicologico può essere espresso in tutti e tre i tipi di film che si differenzerebbero per il “grado di enfasi”, ossia la maggiore o minore specificità nella trattazione dell’argomento:

In summary, the ethnomusicological point of view can be expressed in three different degrees of emphasis: 1) in the narrative film, a number of heterogeneous aspects of the subject are unified by a central theme, such as social or musical function, usage, value, and so forth; 2) in the documentary film, some technical aspect of the subject is featured with enough contextual support to make clear its function and value; 3) in the documentary-narrative film, a comprehensive treatment of technical aspects of the subject is presented in a broad cultural frame of reference (Hood 1971:274).

La categorizzazione di Hood appare però piuttosto debole: sarebbero “narrativi” quei film che trattano una varietà di aspetti che ruotano ad un “tema centrale”, - ma è evidente che questo è un elemento comune a tante produzioni cinematografiche di ogni tipo: documentario, fiction, docu-fiction, ecc. - e che questa sua “tematicità” lo renderebbe adatto ad un vasto pubblico; il film “documentario” sarebbe più specifico, concentrandosi su alcuni elementi tecnici, e questa sua “specificità” lo orienterebbe verso un pubblico di specialisti. Il “documentario-narrativo” sarebbe una via di mezzo che combina alcuni elementi del film narrativo del film documentario.

La debolezza di questo impianto teorico è che *in primis* sia negli studi di critica cinematografica che in antropologia visiva, ai termini “narrativo” e “documentario” vengono attribuiti significati diversi rispetto a quelli conferiti da Hood e che non vengono considerati in modo dicotomico come degli opposti (il documentario può essere anche “narrativo” quando è strutturato su una storia e dei personaggi che ne sono

i protagonisti). Inoltre, tra la “genericità” del film narrativo e la “specificità” del film documentario non esiste una via di mezzo ma infinite sfumature così come nel modello di trascrizione da lui proposto, basato su una linea continua che va dal “Generale” allo “Specifico” (la *G-S line*), esistono infinite possibilità intermedie (Hood 1971).

Il concetto di “grado di enfasi” (*degree of emphasis*) risulta invece più appropriato nella distinzione tipologica che ho proposto tra il documentario “etnomusicale” e il documentario “etnomusicologico”. Secondo la definizione prima proposta, il documentario etnomusicologico è “quel film che descrive con *immagini sonore* forme e comportamenti *musicali* di culture di tradizione orale, mediante approcci teorici e metodologici elaborati nell’ambito dell’etnomusicologia”. Lo spartiacque tra “etnomusicale” ed “etnomusicologico” non è sempre così netto; come vedremo più avanti, anche il documentario “etnomusicale” può fornire elementi interessanti dal punto di vista etnomusicologico. Il minore o maggiore “grado di enfasi” conferito al dato etnomusicologico può costituire un fattore discriminante in questa dicotomia.

In antropologia visiva sono state avanzate alcune proposte nel tentativo di costruire una sistematica del documentario etnografico, per mettere ordine tra i diversi modelli di film etnografico esistenti, modelli che variano con il cambiamento dell’approccio teorico adottato in antropologia. Secondo la griglia tassonomica proposta da Nichols (1991; [2001a] 2006), vengono individuate, all’interno del genere documentario, sei distinti sottogeneri chiamati “modalità” di produzione documentaristica:

- a) *modalità poetica*: pone una particolare enfasi sulle associazioni visive e sulle suggestioni musicali, sui passaggi descrittivi e sull’organizzazione formale;
- b) *modalità espositiva (o descrittiva)*: con il modo espositivo, basato sul commento in *voice-over* (“voice-of-God”) e sulla logica argomentativa, ci si rivolge direttamente allo spettatore; è il documentario “classico” che si è affermato a partire dagli anni ’20, che usa le immagini come illustrazione, supporto e sostegno alle argomentazioni dello speaker, con il sonoro non sincrono fino agli anni ’60, quando venne generalizzato l’uso del sonoro sincrono.

- c) *modalità osservazionale*: i documentari che seguono la tipologia “osservazionale” sono quelli a cui ci si riferisce anche come “cinema diretto” (o *cinéma vérité*), che pongono l’enfasi sul coinvolgimento diretto nella vita quotidiana dei soggetti, osservati con discrezione da una cinepresa; nasce negli anni ’60 con le tecnologie leggere portatili, che consentono la presa diretta del suono in sincrono con le immagini e sono costituiti da lunghi piano-sequenze; vengono evitati espedienti quali il commentario in *voice over*, l’interviste, la messa in scena e le musiche extra-diegetiche.
- d) *modalità partecipativa (o interattiva)*: è una modalità che conferisce grande importanza all’interazione tra regista e soggetto; le riprese sono composte da interviste o altre forme di coinvolgimento, spesso abbinate a filmati d’archivio per esaminare questioni storiche, e mira a rendere evidente il punto di vista del regista.
- e) *modalità riflessiva*: nei documentari riflessivi il cineasta “scende in campo” interagendo con altri attori sociali e parlando direttamente agli spettatori. La modalità riflessiva tende ad aumentare la consapevolezza che la rappresentazione della realtà da parte del film è una fabbricazione soggettiva.
- f) *modalità interpretativa o rappresentativa*: privilegia l’aspetto personale e soggettivo, facendo leva sul coinvolgimento del regista col soggetto e sulla reazione del pubblico a questo coinvolgimento; questa modalità rifiuta le nozioni di obiettività a favore del ricordo e dell’empatia.

Le sei modalità di produzione documentaristica definite da Nichols non sembrano rispettare una distinzione così rigida e schematica ma possono sovrapporsi e mescolarsi. Le categorie “partecipativa”, “riflessiva” e “interpretativa”, ad esempio, presentano forti analogie tanto da poter essere considerati come un’unica categoria. Per questo motivo, ho considerato poco pertinente l’applicazione di queste categorie per la disamina della produzione documentaristica etnomusicale ed etnomusicologica. Mi è sembrata più confacente a questo scopo la classificazione proposta da Barbash e Taylor (1997), i quali definiscono quattro stili documentaristici:

- a) espositivo (*expository*): sono quei documentari che si rivolgono direttamente agli spettatori attraverso un commentatore nello schermo o una voce fuori campo; in ambedue i casi, sia il commentatore che la voce fuori campo non “entrano” nel film ma fanno da interfaccia tra gli spettatori e ciò che essi stanno osservando. Molti documentari naturalistici (del tipo National Geographic) appartengono a questa categoria. In generale, molti documentari realizzati per la TV sono espositivi, combinando la voce fuori campo con interviste e filmati o foto d’archivio.
- b) impressionistico (*impressionistic*): nel documentario impressionistico prevale la dimensione estetica, lirica, poetica, piuttosto che informativa o didattica; sono costruiti perlopiù attraverso la combinazione di belle immagini evocative e musiche accattivanti che fanno di esso un genere ibrido a metà strada tra il documentario e la fiction.
- c) osservazionale (*observational*): il documentario osservazionale prende le mosse dal “cinéma vérité” (versione francese del concetto di *kinopravda* espresso da Vertov), nato negli anni ’60 con la possibilità tecnica di girare in sincrono; è chiamato anche *fly-on-the-wall* (“mosca sul muro”). La mancanza di un intervento “diretto” del cineasta per conferire una maggiore ‘oggettività’ alla situazione filmata, può impedire di fornire allo spettatore informazioni storiche o contestuali sulla cultura filmata; per evitare il commento, quindi, si fa spesso ricorso all’intervista dei soggetti rappresentati nel documentario, in modo che esponano essi stessi il loro punto di vista.
- d) riflessivo (*reflexive*): i film “riflessivi” mostrano un taglio autobiografico: l’autore del documentario si pone in prima persona, spesso appare sullo schermo, interagisce con i soggetti filmati, si rivolge agli spettatori, esprime il proprio punto di vista o il proprio stato d’animo.

Ritengo che questa schematizzazione sia più pertinente al discorso etnomusicologico. Gran parte della produzione documentaristica etnomusicale (ed etnomusicologica), a partire dai circa trecento filmati visionati (cfr. filmografia), potrebbe rientrare nelle quattro categorie individuate da Barbash e Taylor:

a) *documentario etnomusicale/etnomusicologico “espositivo”*

Si tratta del documentario “classico” (storico, naturalistico, scientifico, ecc.) in cui una voce fuori campo spiega e illustra le immagini allo spettatore (per questo è chiamata anche modalità “descrittiva” o anche “narrativa”). Un esempio classico di documentario etnomusicologico “espositivo” è *Atumpan: The Talking Drums of Ghana* (1964) di Mantle Hood, in cui il commento della voce fuori campo “spiega” le immagini che illustrano le caratteristiche dei “tamburi parlanti” degli Ashanti, la loro funzione comunicativa e di accompagnamento alla danza, il loro valore sociale, le occasioni d’uso e le tecniche costruttive. Un altro film etnomusicologico di tipo espositivo è *Domba* (1980; 2001) di John Blacking, in cui la *voice-over* dell’etnomusicologo britannico illustra le caratteristiche dei riti d’iniziazione femminile *vusha*, *tshikanda* e *domba* dei Venda del Transvaal. Anche i primi documentari di Alan Lomax - *Dance & Human History* (1974), *Palm Play* (1977), *Step Style* (1977) e *The Longest Trail* (1984) - rientrano nella tipologia “espositiva” in cui la sua voce fuori campo intende dimostrare, con intento didattico-divulgativo, la tesi coreometrica.

Negli ultimi anni questo modello è stato progressivamente abbandonato nel film etnomusicologico, poiché viene messa in discussione la *authority* della voce fuori campo, ma permangono alcuni documentari etnomusicologici strutturati con questo modello “attenuato” dalle interviste rivelatrici del punto di vista dei nativi. È il caso di *Kusisqa Waqashayku* (2007) dell’etnomusicologa Holly Wissler, documentario sulla musica degli Hatun Q’eros, comunità indigena di lingua quechua delle Ande peruviane. La voce fuori campo dell’autrice del documentario introduce lo spettatore nella vita sociale della comunità, intramezzata dalle interviste. Le immagini molto suggestive dei paesaggi andini, seppur rischiano di contribuire allo stereotipo del paesaggio “incontaminato” come forma di neo-esotismo, non vengono utilizzate per il loro valore estetico ma come elemento di contestualizzazione naturalistica: «*The documentary benefits from superb photography and camera angles. It is not customary in*

ethnographic documentaries to find fine-looking cinematography and Wissler matches ethnographic thoroughness with outstanding visual aesthetics» (Romero 2009:530).



Paesaggio andino; intervista all'informante Vicente Apasa Huamán; pellegrinaggio *Qoyllur Riti*. Fotogrammi tratti da *Kusisqa Waqashayku* di H. Wissler.

L'autrice è consapevole del fatto che il documentario, per quanto accurato possa essere dal punto di vista etnomusicologico, non potrà essere esaustivo (anche se è stato realizzato nel corso di quattro anni, dal 2003 al 2007, per il dottorato); per questo, al DVD è accluso un libretto esplicativo con informazioni aggiuntive relative alla sua indagine. Il documentario è strutturato come un saggio monografico con una prima parte dedicata alla storia del popolo Q'eros, al contesto socio-culturale, all'economia di sussistenza fondata sull'allevamento dei lama; segue una parte dedicata alla costruzione ed esecuzione degli strumenti musicali; la descrizione di feste calendariali (il carnevale e la Pasqua), pellegrinaggi (*Qoyllur Riti*) e danze (*wayri chunchu*); il cambiamento culturale (l'adozione della fisarmonica per accompagnare la danza *qapac colla*). Nella parte finale del documentario si affronta la dialettica tra tradizione e modernità e la spinosa questione della preservazione o della perdita del proprio patrimonio culturale tradizionale.



Costruzione di un flauto; la danza *wayri chunchu*; fisarmonica e flauti accompagnano la danza *qapac colla*. Fotogrammi tratti da *Kusisqa Waqashayku* di H. Wissler.

b) *documentario etnomusicale/etnomusicologico “impressionistico”*

Possono inserirsi in questa categoria quei documentari *etnomusicali* - che non perseguono il “punto di vista etnomusicologico” (Hood 1971) - costruiti a partire dalla concatenazione di immagini e suoni, privi di qualsiasi commento parlato e di didascalie descrittive o illustrative (o, quando sono presenti, sono poche e ridotte all’essenziale).

Uno dei primi esempi di documentario etnomusicale di tipo “impressionistico” è *Flamenco vivo. L’ecole du flamenco* (1985) di Reni Mertens e Walter Marti. A differenza dei reportage televisivi, questo è un documentario privo di commento, costruito con le immagini e i suoni, ma che fornisce ugualmente un gran numero di informazioni visive e sonore sul mondo del flamenco. Gli autori lasciano che a “parlare” siano le immagini, i suoni, i ritmi, i canti, gli echi del flamenco andaluso, facendo leva sulla sfera emozionale, più che su quella razionale, dello spettatore.

Nel cinema d’autore, un film “impressionistico”, costruito esclusivamente su immagini sonore, è *Latcho Drom* (1993) di Tony Gatlif, un documentario privo di commento che narra la vicenda dei gitani (Rom) e della loro migrazione dal Rajasthan fino all’Andalusia attraverso una serie di *performance* musicali. Un taglio molto originale ed innovativo che ha segnato un punto di svolta nel “fare” cinema, in un ambito che si colloca a metà strada tra il documentario e la fiction.

Questo tipo di film, seppur di grande suggestione estetica, non riflette il “punto di vista etnomusicologico”: non fornisce alcuna informazione né sulle musiche rappresentate né sui musicisti (il regista non chiarisce chi sono i musicisti o per chi o per che cosa stanno suonando), alimentando così una forma di neo-esotismo. Il film in questione non solo non fornisce alcuna informazione utile dal punto di vista etnomusicologico ma sono state rilevate anche alcune inesattezze, come ad esempio il fatto che attraverso questo viaggio (musicale) dei Rom attraverso l’India, l’Egitto, la Turchia, la Romania, l’Ungheria, la Slovacchia, la Francia e la Spagna, solo in tre di questi paesi (Ungheria, Slovacchia e Francia) vi siano gitani di lingua rom e che, a proposito dei *Musicisti del*

Nilo,²¹ molti studiosi ritengono che i Rom non siano mai passati dall'Egitto, così come non è chiara la distinzione tra gruppi nomadi e sedentari e tra musicisti professionisti, come i Taraf di Haidouk della Romania, e quelli amatoriali che suonano per il proprio diletto, come quelli ungheresi (Silverman 2000).

Un altro documentario “impressionistico”, costruito solamente a partire da immagini e suoni, privi di commento parlato, è *Laya Project* (2009) di Harold Monfils, tributo musicale ai sopravvissuti dello tsunami del 2004 che ha colpito Sri Lanka, Thailandia, Indonesia, Maldive, Myanmar (Birmania) e India. La produzione si basa sulla registrazione di musiche tradizionali effettuate in loco e poi remixate in studio di registrazione con l'aggiunta, in alcuni brani, di sonorità elettroniche.

A proposito del rapporto tra documentario “espositivo” e documentario “impressionistico”, è interessante il confronto tra due documentari realizzati sullo stesso soggetto, la cultura dei Pigmei Baka della foresta equatoriale del Camerun, ma trattato dai due registi con due approcci completamente diversi se non opposti: *Baka, People of the Rainforest* (1987) di Phil Agland, autore di documentari naturalistici, è un documentario in stile “National Geographic” (in cui non vi è una netta linea di demarcazione tra etologia ed etnologia) e con uno stile narrativo centrato su una storia (elemento che lo avvicina alla fiction), con una voce narrante fuori campo che spiega e commenta lo scorrere delle immagini che ritraggono la vita quotidiana e rituale dei Pigmei; l'altro documentario è *Baka* (1995) del cineasta belga Thierry Knauff, che ha trascorso alcuni mesi nel '95 tra i Pigmei Baka del Camerun, per realizzare un documentario di sole immagini e suoni, in 35 mm e (inspiegabilmente) in bianco e nero. Knauff non ha inserito alcun commento, ma ha lasciato che fossero i Baka a parlare, cantare, raccontare storie. Il documentario è costruito in maniera sapiente su un'architettura equilibrata e suggestiva di immagini, suoni, canti, racconti, rumori d'ambiente, dettagli, sguardi, silenzi. L'uso sapiente delle tecniche cinematografiche e la (apparente) non intrusività nel riprendere vari momenti della vita sociale dei Pigmei, rende questo filmato più “realistico” del precedente (in cui la messa in scena è più evidente), oltre che più interessante dal punto di vista etnomusicologico per la documentazione sonora che contiene.

²¹ Alain Weber, fondatore del gruppo *Musicians of the Nile* nel 1975, figura come consulente musicale del film.

c) *documentario etnomusicale/etnomusicologico “osservazionale”*

Lo stile "osservazionale" è il modo che Steven Feld suggeriva riferendosi all'uso del film per fare una «*better ethnomusicology*» (Feld 1976). La struttura del film, secondo Feld, dovrebbe essere basata su «*the experiential response and intuition of the informed observer in filming naturally occurring events*» (Feld 1976:311). Poi, il passo successivo sarà «*publishing films and writing about them, we can share aspects of field experience— both its data and interpretation—and as a result attain a new level of communication*» (Feld 1976:314). Per eliminare il problema della *authoritative speaker*, non viene usata la “voce fuori campo”. Non esiste un'équipe ma un solo cineasta, con camera a spalla o fissa, talvolta coadiuvato da un tecnico per la presa del suono. Il cineasta, inoltre, non interagisce con i soggetti filmati ma si limita ad osservare ciò che avviene davanti alla telecamera (il profilmico), divenendo di fatto una presenza invisibile.²²

Il documentario *Pratica e maestria* (2005) di Rossella Schillaci (con la consulenza dell'etnomusicologo Nicola Scaldaferrì²³) «*is a wonderful example of observational cinema*» (Grimshaw 2007:5). L'approccio antropologico-musicale si rivela nella scelta del soggetto: non è la zampogna lucana ad essere la protagonista del filmato, bensì due anziani fratelli, zì Antonio e zì Vincenzo Forastiero, rispettivamente costruttore ed esecutore di zampogna. La telecamera segue i due anziani suonatori sia nel loro ambiente domestico sia in alcune occasioni, come la Mostra Internazionale della Zampogna a Scapoli (Isernia) in Molise, le registrazioni in studio, la festa della Madonna di Montauro a Sarconi (Potenza). Le fasi della costruzione della zampogna sono seguite soffermandosi nei dettagli e nella manualità. I protagonisti parlano rivolgendosi direttamente alla telecamera con disinvoltura, creando familiarità e simpatia nei confronti dello spettatore.

²² «*The purpose behind this curiously lonely approach of observational cinema is arguably to film things that would have occurred if one had not been there*» (MacDougall [1975] 2003:120).

²³ Nicola Scaldaferrì è anche autore di tre documentari etnomusicologici: *La devozione sonora. Salita al santuario e discesa della Madonna del Pollino* (2000), *Singing Drums. Alhaji Abubakari Lunna, musicista tradizionale Dagomba* (2007) e *Rising Power of God* (2008).

Un altro documentario in stile “osservazionale” di taglio biografico è *La musica è quattro* (1993) di Rosali Schweizer (con la consulenza dell’etnomusicologo Dante Olianas), ritratto del suonatore di *launeddas* Aurelio Porcu. Il filmato è stato girato in 16 mm e il bianco e nero conferisce ad esso un taglio neorealista. La macchina da presa ritrae il vecchio suonatore in vari momenti della vita familiare, nelle occasioni festive in cui la musica delle *launeddas* accompagna il *ballu tondu*, durante le processioni e una jam session con un suonatore indiano di *tabla* (Badal Roy). Alcune sequenze riprendono il suonatore mentre costruisce lo strumento e mentre insegna ad un suo allievo la tecnica del fiato continuo (respirazione ciclica) nella sua bottega di calzolaio. Nelle interviste, Aurelio Porcu si racconta guardando direttamente l’obiettivo della cinepresa; dai suoi discorsi in lingua sarda emergono molti tratti caratteristici comuni ai suonatori di *launeddas*, come la “gelosia del mestiere”: il rapporto ambiguo e contraddittorio tra maestro e allievo in cui il primo è combattuto tra la necessità di trasmettere il sapere musicale al suo allievo e il timore che questi acquisisca competenze tali da superarlo.

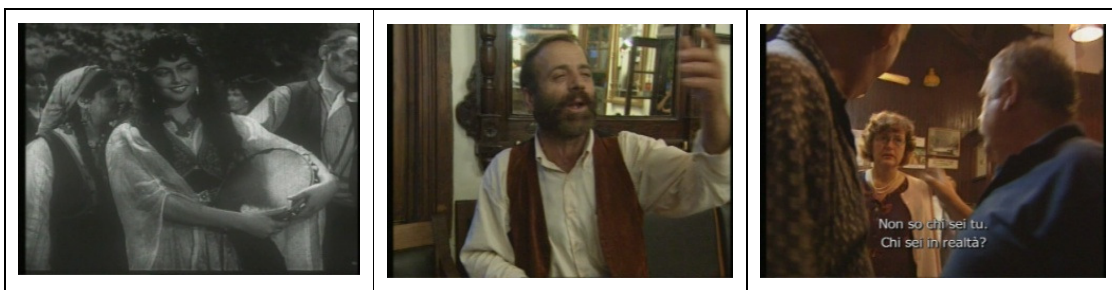
d) *documentario etnomusicale/etnomusicologico “riflessivo”*

È uno stile di documentaristico basato sull’interazione tra cineasta e soggetti filmati, definito “participatory cinema” dal David MacDougall ([1975] 2003). Il cineasta appare allo spettatore nelle inquadrature durante le interviste o, attraverso la voce fuori campo, commenta le immagini, esprime il proprio punto di vista o il proprio stato d’animo, in altre parole rende manifesta allo spettatore la propria posizione in merito alla situazione o all’argomento affrontato nel documentario.

Un esempio di documentario etnomusicale “riflessivo” o “partecipativo” è senza dubbio *Whose Is This Song ?* (2003) di Adela Peeva, che narra la tragicomica ricerca della verità sull’origine di una canzone di cui tutti, nei Balcani, dicono: “È nostra”. Si tratta della canzone “*Kâtip*” (“L’impiegato”) o “*Ûsküdarâ gider iken*” (“Sulla via per Ûsküdar”) la cui linea melodica è stata adattata a testi diversi nei luoghi in cui ha subito processi di appropriazione (Grecia, Serbia, Bulgaria e Albania) divenendo di volta in volta una canzone d’amore, una marcia militare, un inno scolastico. Nella scena d’apertura del film, un gruppo di amici dell’etnomusicologa bulgara, di nazionalità turca, greca, serba macedone, seduti attorno ad un tavolo in un ristorante di Istanbul,

iniziano una discussione sull'origine della canzone e ognuno sostiene che abbia avuto origine nel proprio Paese. Adela Peeva decide quindi d'intraprendere un viaggio nei Balcani – partendo da Istanbul e attraversando Grecia, Albania, Bosnia, Macedonia, Serbia e Bulgaria - alla ricerca delle origini di questo motivo disseminato in forme diverse in tutta la regione, dove però il nazionalismo gioca un ruolo molto importante nella definizione ed affermazione della propria identità culturale.

Peeva è presente sullo schermo, agisce come un'etnomusicologa che conduce una ricerca sul campo registrando le musiche e intervistando i suoi interlocutori, che rivendicano con orgoglio la paternità locale della canzone. Quando, arrivata in Serbia, fa ascoltare ad un gruppo di uomini una registrazione con una versione bosniaca della canzone, il gesto viene considerato come una provocazione; la cineasta viene considerata una spia, le viene ordinato di spegnere la telecamera e viene cacciata via in malo modo (la cineasta riconoscerà poi il suo errore nel corso del film, non considerando che avrebbe urtato la sensibilità delle persone, in un luogo in cui le ferite della guerra non sono del tutto rimarginate). In Bulgaria, durante la commemorazione di una battaglia contro gli Ottomani, la ricercatrice asserisce che l'inno possa avere origini turche, attirandosi anche in questo caso le ire di alcuni musicisti. L'interazione che s'instaura durante le interviste realizzate dalla cineasta e le conseguenti reazioni evidenziano come una canzone possa essere terreno di conflitto e di negoziazione di sentimenti nazionalisti e simboli identitari.



Filmato d'archivio con l'attrice e cantante Koshtana; il cantore turco Solon; Adela Peeva viene considerata una spia e cacciata dal locale. Fotogrammi tratti da *Whose Is This Song ?* di A. Peeva.

Altro esempio di documentario “riflessivo” è *A Kabul Music Diary* (2003) di John Baily, la cronaca del ritorno a Kabul nel 2002 da poco liberata dal regime dei Talebani.

Il ritorno in Afghanistan avviene a distanza di vent'anni dalle ricerche sul campo che hanno portato, oltre alla pubblicazione di numerosi articoli, alla realizzazione del documentario *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar* (1985). Il film si presenta come un viaggio nella memoria, alla ricerca delle glorie del passato, con immagini di distruzione fisica e culturale, in maniera simile a quanto avviene nel documentario di Simon Broughton *Breaking the Silence: Music in Afghanistan* (2002), in cui Baily figura come consulente musicale. Baily esprime il suo rammarico vedendo distrutta la casa del suo maestro, Ustad Mohamad Omar, per poi proseguire per le strade della città: visita un orfanotrofio, dove i bambini praticano la musica e la danza come forma di terapia, si reca presso la sede di Radio Afghanistan, dove l'archivio sonoro si è fortunatamente salvata dalla furia distruttiva dei Talebani e visita la Facoltà delle Arti dell'Università di Kabul a cui è stata fatta la donazione di una collezione di strumenti musicali.

Da un'attenta disamina della vasta produzione di documentari etnomusicali ed etnomusicologici, ho potuto rilevare una differenza non solo nello stile e nelle modalità di ripresa, ma anche nella scelta del soggetto. Questo mi ha consentito di effettuare una tassonomia, che non vuol essere esaustiva bensì indicativa della pluralità degli argomenti topici affrontati usualmente dai documentari etnomusicali. Alcuni documentari presentano una caratterizzazione *tematica*, altri *organologica*, mentre altri presentano un taglio *biografico*:

a) documentari etnomusicali "tematici". Sono quei documentari che ruotano attorno ad tema centrale, che può essere:

- stili e generi musicali tradizionali appartenenti ad uno specifico gruppo etnico o comunità culturale, come nel caso di *Musique 'Are 'are* di Hugo Zemp, *Kama Wosi: Music in the Trobriand Island* di Les McLaren, *Musiques de la savane et de la foret* di Jean François Schiano, *The Drums of Winter* di Sarah Elder e Leonard Kemmerling, *Kusisqa Waqashayku* di Holly Wissler, *'J'ai été au bal'*. *The Cajun and Zydeco Music of Louisiana* di Les Blank;²⁴ o la musica di un gruppo etnico, sociale o religioso

²⁴ Les Blank è un film maker americano che dalla fine degli anni '60 ha girato molti documentari sul jazz, il blues e le musiche del Deep South statunitense, tra cui *Dizzy* (1965), ritratto del celebre trombettista jazz Dizzy Gillespie, *The Blues Accordin' to 'Lightning' Hopkins* (1969), ritratto del cantante e chitarrista blues Sam "Lightnin'" Hopkins, *A Well Spent*

emarginato rispetto alla cultura dominante, come in *Le chant des fous* di George Luneau, *Aşiklar: Those Who Are in Love* di David Grabias, *A Little for My Heart and a Little for My God: A Muslim Women's Orchestra* di Brita Landoff, *Do Din Ka Mela* di K. P. Jayasankar e Anjali Monteiro ; o uno specifico repertorio di un particolare gruppo etnico, come *Berceuse aka* di Alain Epelboin e François Gaulier.

- un determinato rito in cui la musica riveste un ruolo determinante, come in *Disoumba* di Pierre Sallée, *Funeral Chants from the Georgian Caucasus* di Hugo Zemp, *A Por Por Funeral* di Steven Feld,²⁵ *An Initiation 'kut' for a Korean Shaman* di Laurel Kendall e Diana S.Lee, *Stambali ou la Fete des "autres gens"* di Sophie Ferchiou, *Nanga y Vuza: la harpe qui chant* di Basile Sallustio, *La voix des génies* di Christophe Cognet e Stéphane Jourdain, *La settimana santa sicilienne* di Jean-Luc Chev , *Su Concordu: Settimana Santa a Santu Lussurgiu* di Renato Morelli;

- un genere musicale di cui si traccia l'origine e lo sviluppo, come in *The Land Where the Blues Began* di Alan Lomax, *Bossa Nova: Music and Reminiscences* di Walter Salles, *Mémoires du Raï* di Djamel Kelfaou e Michel Vuillermet, *Mariza and the Story of Fado* di Simon Broughton, *Ou les accordeons chantant: la route du vallenato* di Lizette Lemoine, *Evolution of Highlife Music* di Francis Sasu, *La rumba* di Olivier Lichen, oppure ha come fil rouge una canzone di cui si vuole tracciare il percorso storico attraverso i processi di appropriazione e trasformazione, come nel caso di *Whose Is This Song?* di Adela Peeva, *The Language You Cry: The Story of a Mende Song* di Alvaro Toepke e Angel Serrano, *A Lion's Trail* di François Verster;

- il rapporto tra musica e societ , tra espressioni musicali e identit  socio-culturali o tra manifestazioni musicali e convenzioni sociali, costrizioni politiche, proibizioni

Life (1971), ritratto del cantante e chitarrista blues Mance Lipscomb, *Spend It All* (1971), sulla musica dei Cajuns della Louisiana, *Hot Pepper* (1973) e *Dry Wood* (1973) sulla musica cajun della Louisiana, *Chulas Fronteras* (1976) sulla musica Tex-Mex del Texas, *Always for Pleasure* (1978), sul carnevale di New Orleans, *Sprout Wings and Fly* (1983), sulla musica degli Appalachi e il violinista Tommy Jarrell, *In Heaven There Is No Beer?* (1984), sulla passione per la polka delle comunit  polacco-americane, *Ziveli! Medicine for the Heart* (1987), sulla musica delle comunit  serbo-americane a Chicago e in California, *J'ai  te au bal* (1989) sulla musica cajun e zydeco della Louisiana, *Sworn to the Drum* (1995), ritratto del percussionista cubano Francisco Aguabella.

²⁵ Il video fa parte di un cofanetto con 3 DVD dal titolo *Jazz Cosmopolitan in Accra, Ghana*, pubblicato da VoxLux, che include i tre video di Steven Feld: *Hallelujah !*, *Accra Train Station* e *A Por Por Funeral for Ashirife* (2009).

religiose, come nel caso di *Amandla! A Revolution in Four Part Harmony* di Lee Hirsch, *Breaking the Silence: Music in Afghanistan* di Simon Broughton; *Afghan Star* di Havana Marking, *Tibet in Song* di Ngawang Choephel, *Desert Rebel* di François Bergeron; oppure una celebrazione festiva con forti connotazioni sociali, come *La fête de Tamar et Lashari* di Hugo Zemp, *Always for Pleasure* di Les Blank;

- il rapporto tra musica e religione, come in *Djerrahi, une cérémonie soufi* di Pierre-Marie Goulet, *Les mille et un voix* di Mahmoud Ben Mahmoud, *Chants de sable et d'étoiles: la musique liturgique juive* di Nicolas Klotz, *When the Spirits Dance Mambo* di Marta Moreno Vega e Robert Shepard, *Les amoureux de dieu* di Dan Alexe; così come il rapporto tra musica e stati alterati di coscienza, come in *Trance and Dance in Bali* di Margaret Mead e Gregory Bateson, *Horendi* di Jean Rouch, *Le n'doep* di Michel Meignant, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* di Maya Deren, *La Taranta* di Gianfranco Mingozzi; *Aïssawa, confession des possedés* di Abdou Achouba, *Les chemins de Nya* di Jean-Paul Colleyn e Jean-Jacques Piché;

- i movimenti migratori e la musica dei nomadi, come nel caso di *The Romany Trail* di Jeremy Marre, o il tema dell'identità e dei processi di globalizzazione culturale e musicale nelle metropoli multietniche e multiculturali, come in *Pardesi* di Martina Catella e Michel Follin;

b) documentari etnomusicali “organologici”. Sono quei documentari dedicati ad uno o più strumenti appartenenti alla tradizione musicale di un gruppo etnico o socio-culturale, come *Le balafon* di Bernard Surugue, *Le mvet* di Moïse Zé Lecourt, *L'arc musical ngbaka* di Simha Arom, *Atumpan* di Mantle Hood, *Tailler le bambou* e *Les Maîtres du Balafon* di Hugo Zemp, *Is launeddas* di Diego Carpitella, *Le luth et la vièle chez les Teda du Tibesti* di Monique Brandily, *The Mbira dza Vadzimu Series* di Andrew Tracey, *Diro and His Talking Musical Bow* di Jim Rosellini, *Pan in “A” Minor: Steel Bands in Trinidad* di Daniel Verba e Jean-Jacques Mrejen, *Musika: A Documentary Video on Philippine Ethnic Music* di Robin Daniel Z. Rivera, ecc.

c) documentari etnomusicali “biografici”. Il termine si riferisce a quei filmati di taglio narrativo centrati su un personaggio, la sua storia personale e il suo percorso professionale; è il caso, ad esempio, di *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in*

Peshawar, Pakistan di John Baily, *The Blues According to Lightnin' Hopkins* di Les Blank, *Doudou N'Diaye Rose* di Pierre Janssen, *Siaka, musicien africain* di Hugo Zemp, *L'Ile Rouge* di Jean Michel Carré e *La Sodina* di Camille Marchand (ambidue sul suonatore malgascio Rakoto Frah), *Rebel Music: The Bob Marley Story* di Jeremy Marre, *Umm Kulthum: A Voice Like Egypt* di Michael Goldman, *Ravi Shankar: Between Two Worlds* di Mark Kidel, *Nusrat Fateh Ali Khan: Le dernier prophete* di Jérôme de Missolz, *Djembefolà* di Laurent Chevallier (biografia del percussionista Mamady Keita) e *A Griot's Story* di Adam Rozanski (biografia del percussionista Adama Dramé).

Tutti questi documentari, sia etnomusicali che etnomusicologici, offrono un ampio spettro delle diverse scelte nelle modalità di ripresa, nelle tecniche di montaggio, nello stile adottato, nell'individuazione del soggetto, ecc. Le scelte fatte sia sul piano della *forma* che del *contenuto*, avvengono in base alle caratteristiche che deve avere il documentario in relazione all'uso, alla funzione, alla finalità e al target a cui è destinato.

II.7 Usi e funzioni del documentario etnomusicale ed etnomusicologico

Il documentario etnomusicale/etnomusicologico può spaziare all'interno di una vasta gamma di tipologie in relazione al *come* esso viene realizzato (espositivo, impressionistico, osservazionale, riflessivo) e al *cosa* viene filmato (tematico, biografico, organologico). Le scelte che orientano il "taglio" che si intende conferire al documentario dipende prevalentemente dagli obiettivi preposti. Per questo è utile chiarire già nella fase di pre-produzione quali siano le modalità d'impiego del documentario e a chi è destinato. Baily segnala tre possibili obiettivi dell'applicazione del film in etnomusicologia:

1) la ricerca: l'uso della registrazione audiovisiva come strumento supplementare della trascrizione o per documentare riti o cerimonie;

2) la didattica: l'immagine visiva contiene molte informazioni coesenziali all'evento sonoro e può mostrarsi utile in sede didattica;

3) il documentario: la realizzazione di un “testo” audiovisivo che può avere due “tagli” differenti a seconda delle finalità: un taglio “etnografico”, come testo multimediale a complemento della documentazione scritta, o un taglio “cinematografico”, che tenga conto degli aspetti creativi del “fare cinema”.

La categorizzazione di Baily, però, è eterogenea nei criteri di differenziazione: la “ricerca” e la “didattica” si riferiscono alla finalità della produzione filmica, mentre il termine “documentario” è riferito perlopiù ad un genere cinematografico. La mia proposta è quella di elaborare una differenziazione nella produzione video-cinematografica etnomusicale seguendo un criterio omogeneo, a seconda degli usi e delle funzioni in: a) ricerca; b) didattica; c) divulgazione.

- a) *La documentaristica etnomusicologica come strumento di ricerca.*

La documentazione audiovisiva è importante dal punto di vista metodologico come strumento di ricerca per fini analitici. La registrazione sonora e visiva offre la possibilità di fissare il momento dell’osservazione su un supporto che in seguito potrà essere consultato ripetutamente come un taccuino di immagini sonore. Gli “appunti visivi” offrono così la possibilità di rivedere certi eventi per poterli analizzare a fondo. In questo caso, la documentazione filmica di ricerca è costituita da una serie di sequenze, prive di montaggio, generalmente girate dallo stesso ricercatore, senza far ricorso ad una troupe di tipo cinematografico o televisivo.

In etnomusicologia la documentazione filmica di ricerca può essere utile per la trascrizione e l’analisi musicale. L’utilizzo delle immagini in movimento può risultare indispensabile per condurre un’indagine sulla struttura musicale, come nel caso di *Batteries Dogon* di Jean Rouch e Gilbert Rouget, documentario e al tempo stesso documento di ricerca sui movimenti ritmici dei percussionisti dogon (Rouget 1965) o nell’analisi della tecnica dell’esecuzione “a incastro” (*interlocking*) dello xilofono *mangwilo* del Mozambico studiata da Gerhard Kubik (Kubik 1965; 1972).

- b) *La documentaristica etnomusicologica con finalità didattica.*

I documenti audiovisivi, per la loro capacità di trasmettere informazioni riguardanti gli eventi musicali e il loro contesto culturale attraverso le immagini, costituiscono un valido strumento per l'insegnamento dell'etnomusicologia in sede didattica.

L'uso degli audiovisivi nell'insegnamento dell'etnomusicologia può dimostrarsi utile nel perseguire alcuni obiettivi: per presentare un complesso di fenomeni musicali nel loro contesto ambientale e socio-culturale, per illustrare pratiche performative in cui si evidenziano particolari tecniche esecutive o costruttive inerenti agli strumenti musicali, per evidenziare le dinamiche che si instaurano tra maestro e allievo nei processi di insegnamento-apprendimento di repertori vocali o strumentali o l'interazione tra musicisti e pubblico durante la *performance*, l'individuazione di un rapporto dialogico tra musicista e danzatore o più in generale tra comportamento motorio e produzione musicale, o altri aspetti ancora in cui l'informazione visiva (e sonora) diventa un supporto indispensabile all'esposizione di concetti e teorie etnomusicologiche.

Nel capitolo "Film e video nella didattica dell'etnomusicologia", Adamo (2010) elenca schematicamente tre ambiti applicativi in cui il documento audiovisivo può offrire un contributo sostanziale per l'acquisizione di informazioni di interesse etnomusicologico:

- I) Informazioni sull'esecuzione musicale: il luogo dell'esecuzione, la fonte sonora, il comportamento fisico degli esecutori (cinesica e prossemica), l'interazione tra gli esecutori, il rapporto musica/danza (coreutica) e il contesto sociale dell'esecuzione.
- II) Informazioni sulla cultura musicale: la costruzione di uno strumento musicale, l'insegnamento musicale e le condizioni di vita dei musicisti.
- III) Informazioni sul contesto geografico e culturale in generale: la descrizione etnografica che include la dislocazione territoriale del gruppo etnico o sociale, la conoscenza delle forme di sussistenza, dell'organizzazione sociale, del sistema di credenze (Adamo 2010).

Le immagini proiettate in aula possono poi essere oggetto di osservazioni analitiche da parte del docente o serviranno per ricapitolare una serie di informazioni, di problemi e di spiegazioni, al termine di un ciclo di lezioni. L'esperienza pluriennale condotta come docente di etnomusicologia presso l'Università di Siena e l'Università di Ferrara mi porta a considerare l'audiovisivo come un mezzo indispensabile nell'insegnamento della disciplina proprio per la natura dell'oggetto di studio: le musiche di tradizione orale trasmesse attraverso l'osservazione, l'imitazione e la memorizzazione.

Il puro ascolto di strumenti musicali tradizionali di ambito etno-folklorico senza alcuna informazione supplementare offerta da una fonte visiva, difficilmente può dare un'idea della loro tipologia, morfologia e tecnica esecutiva (diversamente da quanto potrebbe accadere se si trattasse di strumenti musicali la cui conoscenza è diffusa per la loro appartenenza all'ambito della musica colta occidentale o della *popular music*). Il riconoscimento di strumenti musicali estranei alla musica classica e *popular* presuppone una conoscenza "visiva" delle loro caratteristiche timbriche e morfologiche, oltre che della loro prassi esecutiva. Sul piano percettivo-cognitivo, la visione dei movimenti di un musicista nell'atto di suonare uno strumento musicale può fornire informazioni visive supplementari a quelle sonore. In sede didattica, l'audiovisivo costituisce un valido espediente mnemonico, dal momento che, relazionata alla parola, l'*immagine sonora* generalmente rimane maggiormente impressa nella memoria.

Nei libri scritti come introduzioni generali alle "musiche del mondo" e diretti principalmente alle scuole dell'obbligo, viene talvolta accluso un CD a complemento dei testi scritti, in cui vengono riportati esempi sonori, ma sono privi di supporti audiovisivi come DVD o CD-ROM: «*Un miglior approccio sarebbe quello che utilizzasse la tecnologia dei CD-ROM e di Internet per consentire al discente [...] di esplorare in modo più approfondito un argomento a sua scelta e di accedere a un maggior numero di musiche e di danze*» (Wiggins 2005:245). Un tentativo di ovviare a questa mancanza è stata la pubblicazione, curata dal sottoscritto per conto della FLOG, del *Folk Music Atlas. Vol. 1: Music of Africa* (1996), un'introduzione alla musica africana costituita da un cofanetto multimediale comprensivo di un CD-ROM, 3 CD-Audio e un libro con illustrazioni e immagini fotografiche.²⁶ Il CD-ROM è concepito

²⁶ L'Atlante ha ricevuto premi e riconoscimenti: Europe's Best in Multimedia Certificate nell'Europrix Multimedia Art 98 (Vienna, 1998), Perseo d'oro (categoria opere digitali

come un atlante audiovisivo interattivo, contenente 25 minuti di video etnomusicali, oltre a 100 pagine di testo, 25 carte geografiche e mappe interattive e 150 fotografie, mentre i 3 CD contengono 5 ore di musica. Il testo è stato adottato in molte scuole medie italiane ed è stato tradotto in inglese e tedesco per il mercato internazionale.

Un progetto che mirava alla realizzazione di una serie di audiovisivi didattici sulle musiche del mondo è stato realizzato tra la fine degli anni '60 e i primi '70, quando l'Enciclopedia Britannica (Encyclopaedia Britannica Educational Corp.) pubblicò una serie di 20 filmati didattici sulla musica di cui 12 (videocassette VHS) di interesse etnomusicologico diretti da Bernard Willets (*Discovering Music Series*): *Discovering the Music of Africa* (1967), *Discovering the Music of Japan* (1967), *Discovering the Music of Middle Ages* (1968), *Discovering the Music of Middle East* (1968), *Discovering the Music of India* (1969), *Discovering American Folk Music* (1969), *Discovering the Music of Latin America* (1969), *Discovering jazz* (1969), *Discovering electronic music* (1970), *Discovering American Indian Music* (1971), *Discovering Russian Folk Music* (1975), *Discovering Country and Western Music* (1977).

I filmati sono tutti di breve durata (20-25 min.) e la qualità della produzione è piuttosto discontinua: in alcuni casi si trovano generalizzazioni e vengono rafforzati alcuni stereotipi (come nel caso di *Discovering the Music of Africa*) o ci s'imbatte in scelte di dubbio gusto oltre che inefficaci e fuorvianti (l'interpretazione con il *sitar* di "The First Noel" in *Discovering the Music of India*), mentre in altri casi gli argomenti vengono trattati in maniera pertinente ed esaustiva (come in *Discovering American Indian Music* e *Discovering the Music of Japan*) (Feld 1975a).

A distanza di un ventennio dalla pubblicazione dei video didattici della Enciclopedia Britannica, la Victor Company of Japan (JVC), in collaborazione con il National Museum of Ethnology di Osaka e la Smithsonian Folkways Recordings, ha pubblicato una serie di 30 videocassette in VHS: la *JVC Video Anthology of World Music and Dance* (1990). La serie di video (in origine in VHS, oggi disponibili in DVD) è corredata da 9 libretti esplicativi, che contengono alcuni spezzoni di filmati con esempi di musiche e danze di un'ampia varietà di culture.²⁷ I produttori della serie hanno

interattive destinate alla fruizione off-line) a Mediartech (Firenze 1998), finalista del Prix Möbius International de la Communaute europeenne (Lugano 1997).

²⁷ Nel 1995 e 1996 la serie è stata implementata da una serie di sei video *JVC/Smithsonian/Folkways Video Anthology of Music and Dance of the Americas*, una serie di

utilizzato materiali girati da cineasti e istituzioni pubbliche scegliendone alcuni considerati rappresentativi delle tradizioni musicali e coreutiche di aree geo-culturali circoscritte. L'antologia è stata criticata per aver inserito filmati di *performance* fuori contesto di troupe folkloristiche (Wong 1995).

- c) *La documentaristica etnomusicologica orientata alla divulgazione.*

I mass-media sono stati spesso criticati dagli etnomusicologi per aver creato un *gap* tra gli eventi musicali e il loro contesto socio-culturale, una separazione dei suoni dalle loro fonti, generando una forma di “schizofonia” (Feld 1996; 2007). Ma la critica di stampo “adorniano” rivolta ai mezzi di comunicazione di massa, non priva di un certo elitarismo accademico, ha forse sottovalutato la potenzialità “democratica” del mezzo filmico come strumento di diffusione massiva di conoscenza. Fino a pochi decenni fa, le pratiche musicali tradizionali erano osservabili solo *in loco*, in località spesso distanti o difficilmente raggiungibili anche per gli etnologi. La registrazione sonora e audiovisiva ha permesso di effettuare una “dislocazione” virtuale dell’evento musicale rappresentato nel suo contesto ambientale e socio-culturale.

Uno dei pochi cineasti etnomusicologi che ha cercato di integrare le diverse finalità (ricerca, didattica, divulgazione) è senza dubbio Hugo Zemp, secondo cui «*un film musical réussi devrait pouvoir intéresser le public le plus large (“tout public”) et en même temps apporter aux ethnomusicologues (“public spécialisé”) des éléments de connaissance, de réflexion et de pédagogie*» (Zemp 1992:114). Zemp si riferisce ad una sorta di “etnomusicologia applicata” quando sostiene che gli etnomusicologi dovrebbero confrontarsi con la realtà sociale, diffondendo i risultati delle ricerche da loro effettuate che non possono e non devono rimanere nella ristretta cerchia degli studiosi di etnomusicologia:

The researcher, even if he is also a film maker, has to assume the responsibility for what he does. Does he want his films to be useful to the people with whom he has worked, as well as elsewhere, to promote a wider understanding of and respect for other musical traditions, or are his films intended mainly for the narrow circle of visual anthropologists, and inside this

tre video *JVC/Smithsonian/Folkways Video Anthology of Music and Dance of Africa* e una serie di due video *JVC/Smithsonian/Folkways Video Anthology of Music and Dance of Europe*.

circle for those who defend exclusive observational cinema? [...] For ethnomusicologists, making the result of their research useful to the people whose music they study is an ethical necessity (Zemp 1990b:68).

Negli ultimi anni, programmi televisivi e festival cinematografici hanno dato un contributo fondamentale nella diffusione della conoscenza delle musiche di tradizione orale e dei fenomeni di ibridazione legati alla *world music* presso il grande pubblico. In molti casi, però, all'alta qualità tecnica delle immagini e delle musiche, non è corrisposto un altrettanto rigore etnomusicologico, punto critico che determina di fatto una discriminante tra quello che, come abbiamo visto, può fare la differenza tra un documentario *etnomusicale* ed un documentario *etnomusicologico*.

II.8 Le immagini sonore come memoria storica

La *performance* musicale è considerata una forma espressiva e comunicativa “effimera”, in quanto di per sé non lascia tracce materiali, ed è irripetibile, mai identica a se stessa. L'evento musicale, nel suo svolgimento *in tempo reale*, o viene ascoltato e visto “dal vivo” o è irrimediabilmente perduto. La comunicazione visiva «*ha rappresentato e preservato per la memoria collettiva dell'umanità espressioni culturali che non avrebbero altrimenti lasciato un segno una volta terminata la loro performance, o dopo la scomparsa dei loro protagonisti*» (Marazzi 2008:187).

La macchina da presa, permettendo la fissazione del suono e dell'immagine sul supporto fisico della pellicola o del nastro magnetico o della memoria digitale ha «la capacità di fissare il dato, di catturare il momento dell'unico e dell'irripetibile» (Ferrarotti 1992). Le registrazioni audiovisive rappresentano quindi delle “impronte” permanenti della musica, *immagini sonore* che per la loro riproducibilità consentono il perpetuarsi della memoria di pratiche musicali che nelle società prive di scrittura appartengono alla tradizione orale e visiva.

L'invenzione del fonografo Edison nel 1875 ha segnato l'inizio della registrazione meccanica del suono e della riproduzione sonora. Nonostante il suo inventore non

avesse previsto un'applicazione destinata alla musica,²⁸ questa innovazione tecnologica ebbe un'importanza fondamentale per l'etnomusicologia e il suo status di disciplina "scientifica". Difatti, l'impiego del fonografo nella ricerca sul campo permetteva di disporre di documenti sonori di musiche di tradizione orale, e quindi di poggiare su basi documentarie altrettanto solide di quelle disponibili per la musica di tradizione scritta. Secondo Jaap Kunst, l'avvento del fonografo e la costituzione degli archivi sonori destinati alla conservazione delle registrazioni, segnarono gli inizi dell'etnomusicologia come disciplina scientifica.²⁹

La nascita della musicologia comparata tedesca alla fine del XIX secolo ha avuto come momento fondativo l'istituzione di archivi sonori per conservare le registrazioni su cilindri di cera effettuate con il fonografo Edison. Il primo archivio sonoro fu il *Phonogramm-Archiv* di Vienna, fondato nel 1899 e pienamente attivo a partire dal 1901. Il *Musée Phonographique* della Société d'Anthropologie di Parigi fu fondato nel 1900, mentre Carl Stumpf iniziò nel 1900 la raccolta di registrazioni fonografiche di musiche di popoli extraeuropei, che doveva portare alla costituzione del *Phonogramm-Archiv* presso l'Istituto di Psicologia dell'Università di Berlino nel 1901, diretto da Erich von Hornbostel dal 1905 al 1933. Attorno all'archivio si sviluppò un gruppo di ricerca costituito da Stumpf e dai suoi allievi (Erich von Hornbostel, Otto Abrahms e, successivamente, Curt Sachs), che prese il nome di 'Scuola di Berlino', e che di fatto ha dato inizio all'etnomusicologia, allora denominata *vergleichende musikwissenschaft* (musicologia comparata).

Sono passati circa 150 anni dall'inizio della "Phonograph Era" (Kaufman Shelemay 1991:278) e, seppur molti archivi di interesse etnomusicologico, soprattutto in seno alle università, abbiano integrato nel loro archivio etnofonico alcuni documenti filmici di ricerca e documentari etnomusicali ed etnomusicologici, sono ancora pochi gli archivi di etnomusicologia visiva. Uno dei primi archivi etnomusicologici a dotarsi di una collezione di documentari di interesse etnomusicale è stato quello dell'Istituto (oggi Dipartimento) di Etnomusicologia della UCLA di Los Angeles per merito di Hood (Hood 1971:208), che per altro contiene allo stato attuale solo pochi filmati di interesse

²⁸ Edison pensava inizialmente all'impiego del fonografo come dittafono per le aziende.

²⁹ «*Ethnomusicology could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented. Only then was it possible to record the musical expressions of foreign races and peoples objectively*» (Kunst [1950] 1959:12).

etnomusicologico, a cui seguirono altri, tra cui quello della Indiana University di Bloomington. In Europa, le mediateche del CNRS in Francia e dell'IWF in Germania per più di mezzo secolo hanno prodotto, raccolto, conservato e distribuito film etnografici ed etnomusicologici. In Italia, la Mediateca FLOG di Firenze conserva un patrimonio significativo di documentari etnomusicali, costituito in gran parte da copie d'archivio del *Festival del Film Etnomusicale*.

L'immagine sonora riveste un'importanza fondamentale negli studi etnologici e in particolare etnomusicologici, in quanto consente di dare *visibilità* ai protagonisti del fenomeno musicale - appartenenti perlopiù a società prive di scrittura - in maniera diretta, senza l'intermediazione del foglio di carta e della parola scritta:

Most people are more familiar with paper archives than they are with audiovisual archives. Paper archives have been around for hundreds of years and sometimes do live up to the image of a huge room filled with dusty boxes. In the past century and a half, however, a great deal of information has been recorded on audio and visual media. Those media capture a different reality than those of paper documents. Non-literate people can speak for themselves, events are captured without the bias of the writer and certain phenomena that almost completely escape the written word can be fully documented, such as dance and music. These non-written parts of human culture are recognized everywhere to be highly significant (Seeger, Chaudhuri 2004:2-3).

La fissazione di immagini e suoni su un supporto filmico/audiovisivo è quindi funzionale sia all'*indagine* musicologica (ad esempio come sussidio alla trascrizione e all'analisi della musica strumentale o vocale), sia alla *comunicazione* scientifica (ad esempio come illustrazione audiovisiva di concetti espressi verbalmente o in forma scritta) e didattica (ad esempio come supporto didattico nei corsi universitari), sia alla *divulgazione* (come ad esempio le proiezioni pubbliche in festival e rassegne cinematografiche o i programmi televisivi); ma riveste un ruolo importante anche nella *preservazione, trasmissione e rivitalizzazione* di stili, repertori e strumenti musicali appartenenti a culture tradizionali.

Il documento audiovisivo è, difatti, un documento "storico" importante nel preservare la memoria di pratiche musicali, tramandate per tradizione orale e pratica, che i processi di trasformazione sociale e culturale (accelerati negli ultimi anni dal fenomeno della

globalizzazione) condannano inevitabilmente al cambiamento o all'estinzione. In tal senso, il film etnomusicologico svolge alcune funzioni importanti relative alla preservazione di pratiche strumentali e vocali di tradizione, alla trasmissione culturale, allo studio delle dinamiche trasformative sul piano diacronico, ai processi di rivitalizzazione:

1) come strumento di preservazione di sistemi e culture musicali. Conservare la memoria visiva e sonora di fenomeni musicali considerati "effimeri" dal punto di vista storiografico, per la loro evanescenza materiale e preservare un patrimonio di conoscenze relative al fare musica destinate a scomparire insieme ai loro depositari è una delle ragioni d'essere dell'etnomusicologia. La descrizione verbale, la registrazione sonora e la trascrizione sono strumenti conoscitivi che hanno mostrato i loro limiti nel catturare l'*evento* musicale nella sua multidimensionalità. Nettl mostra il suo scetticismo anche nei confronti della registrazione audiovisiva e della sua presunta capacità di rappresentazione dell'esperienza musicale nella sua globalità ai fini della preservazione:

The issue of preservation brings us again to that of transcription and notation. If we need an adequate notation for musical sound, we surely also lack a precise and comparative method of "notating", as it were, or preserving, the cultural context, concepts and behaviour. Despite the development of film and video-tape technique, we do not have techniques that parallel recording machinery. To ask an informant what she thinks of a song, where she learned it, what role it plays in the life of her society (which is what we do as a minimum) is conventional but hardly enough and yet, beyond ordinary verbal description or film, there simply are no established techniques for specifically preserving these other important sides of the musical universe (Nettl 1983:275).

La registrazione audiovisiva acquista un valore inestimabile nel caso in cui viene documentata una pratica musico-coreutica associata ad eventi rituali caduti in disuso (o che hanno subito un processo di defunzionalizzazione e decontestualizzazione), per l'interruzione della trasmissione della tradizione da una generazione alla successiva a causa di processi rapidi di cambiamento culturale, emigrazione, urbanizzazione. È il caso del *tarantismo* pugliese, immortalato dai filmati di Carpitella (*Meloterapia del tarantismo*, 1960) e Mingozzi (*La taranta*, 1961) così come delle musiche del palazzo reale di Porto Novo in Benin riprese da Rouget (*Danse des Reines à Porto Novo*, 1974).

Le uniche tracce rimaste di questi riti e cerimonie sono proprio quei filmati, realizzati quando erano ancora praticati e funzionali alle necessità della comunità.

2) come veicolo di trasmissione culturale. La trasmissione delle musiche tradizionali avviene attraverso le forme dell'oralità primaria e secondaria. L'oralità primaria è quella che avviene direttamente, "da bocca a orecchio", da maestro ad allievo, di generazione in generazione; l'oralità secondaria, che attualmente ha spesso affiancato o sostituito quella primaria, è quella che si ricostruisce attraverso cassette, compact disc e altri supporti mass mediali. A questo proposito, risulta pertinente la considerazione di Paola Valentini, riportata nel libro *Il suono nel cinema* (2006), sul rapporto tra cinema e cultura orale: «*Il cinema di per sé partecipa dell'oralità secondaria, ossia di ritorno, tipica del Novecento e diversa da quella primaria. L'oralità secondaria infatti è caratterizzata dall'attuale cultura tecnologica avanzata, che incoraggia con radio, telefono, dischi e vari apparati di registrazione e trasmissione sonora una nuova oralità, la cui esistenza e il cui funzionamento tuttavia presuppongono e dipendono dalla scrittura e dalla stampa*» (Valentini 2006:127).

La registrazione sonora e ancor più quella audiovisiva offrono un contributo decisivo non solo per la salvaguardia di forme e repertori musicali tradizionali, ma anche per la loro rivitalizzazione. Là dove questi repertori rischiano di scomparire o sono già usciti dall'uso, le registrazioni audiovisive possono aiutare dei giovani musicisti a "riprendere" un repertorio dimenticato e caduto in disuso. In Uganda le musiche di corte del *kabaka*³⁰ eseguite con gli xilofoni *amadinda* e *akadinda* rischiavano di scomparire per sempre se non fosse stato per le registrazioni di Klaus P. Wachsman, grazie alle quali alcuni musicisti in grado di eseguirle furono assunti dal Museo etnografico di Kampala. Inoltre, negli anni '50, Hugh Tracey filmò con una cinepresa a 16 mm alcuni musicisti di corte del *kabaka*, tra cui l'arpista Temutewo Mukasa (Kubik 2003).³¹

3) come documentazione del cambiamento musicale. La documentazione audiovisiva può risultare utile ai ricercatori per condurre studi comparativi in una prospettiva diacronica, ma anche ai musicisti che intendessero ricostruire repertori e pratiche interpretative del passato o strumenti musicali desueti. La documentazione etnofonica e

³⁰ Con l'appellativo di *kabaka* si designava il re del Buganda, stato interno all'Uganda fino al 1966, quando il re fu spodestato e il suo ruolo abolito.

³¹ Il filmato è conservato all'International Library of African Music a Grahamstown (Sudafrica).

filmica, infatti, permette di affrontare uno studio diacronico delle tradizioni musicali, e quindi delle loro trasformazioni nel tempo, di conoscere il *modo* in cui un testo veniva cantato o come uno strumento musicale veniva suonato in passato. L'apporto dell'etnomusicologia visiva all'etno-organologia riveste un ruolo importante, dal momento che le modalità esecutive, oltre che la morfologia degli strumenti, sono difficilmente rappresentabili attraverso la scrittura e le registrazioni sonore, mentre la rappresentazione iconografica (incluso quella fotografica) è comunque una rappresentazione "muta" di un'esperienza musicale.

La documentazione audiovisiva di interesse etnografico ed etnomusicologico è utilizzata da alcuni anni anche nei musei e nelle mostre espositive per contestualizzare gli oggetti esposti ed illustrarne il loro uso. Già nel 1900, Regnault scriveva che il museo etnografico doveva essere strutturato in modo tale che gli oggetti, esposti nelle vetrine, fossero accompagnati da immagini cronofotografiche che ne mostrassero l'uso (lo strumento musicale, invece, doveva essere accompagnato dalla registrazione sonora): *«I musei di etnologia dovrebbero aggiungere delle sequenze fotografiche temporali alle loro collezioni. Non è abbastanza avere un telaio, un tornio, una lancia, uno deve sapere anche come si usano e noi non possiamo saperlo con esattezza se non usiamo delle sequenze fotografiche cronologiche»* (Regnault 1900:422, cit. in Cedrini 1990b:25).

Da alcuni anni, infatti, la documentazione audiovisiva di interesse etnografico ed etnomusicologico ha trovato un risvolto applicativo nella museografia. Durante la conferenza generale dell'UNESCO del 1960 è stata votata una mozione in favore dell'utilizzo dei mezzi audiovisivi nella museografia e della creazione, parallelamente ai musei di oggetti, di musei di immagini animate e registrazioni sonore (Martin 1961).

Il film/video etnomusicologico è sempre più utilizzato come documentazione integrativa delle didascalie relative a strumenti musicali tradizionali esposti nei musei. D'altra parte, come scriveva Carpitella, *«nella prospettiva di un'antropologia visiva, il cinema deve servire a far vedere le tecniche di lavorazione di alcune culture e tramandarne, se è possibile, l'apprendimento attraverso l'immagine critica»* (Carpitella 1982:15). La Cité de la Musique di Parigi, ad esempio, dispone di una collezione di strumenti musicali etnici dotata di monitors su cui appaiono estratti

audiovisivi che illustrano le tecniche costruttive ed esecutive degli strumenti esposti e il loro contesto d'uso. Anche l'Istituto Etnografico della Sardegna (ISRE), promotore del *Sardinia International Ethnografic Film Festival* (SIEFF), fa uso degli audiovisivi nella mostra espositiva, come afferma il direttore Paolo Piquerdu:

Ocuparse de bienes inmateriales, desde la perspectiva de su inserción en el ámbito museístico, significa dedicarse no tanto a la representación de los objetos, como a la representación de acciones ejecutadas en vivo – es el caso de la música - mediante instrumentos de reproducción de imágenes y sonidos. En ambos casos se requieren tecnologías, competencias y espacios específicos. [...] Hay que tener en cuenta la necesidad de alcanzar la profesionalidad necesaria para la grabación y procesado del material audiovisual; significa adquirir el material necesario para proponer adecuadamente al nivel de la institución museística los productos fílmicos (Piquerdu 2008:240-1).

Alcuni musei etnografici, inoltre, hanno creato un'apposita sezione di antropologia visiva on-line, in cui è possibile vedere (e in alcuni casi anche scaricare) documentari etnologici ed etnomusicologici. È il caso del Museo Chileno de Arte Precolombino di Santiago del Chile che ha messo sul proprio sito internet un archivio audiovisivo con documentari sulle culture amerindie andine, alcuni dei quali realizzati dall'etnomusicologo Claudio Mercado.³²

La fissazione dell'immagine su pellicola, fotografica prima e filmica poi, si rivelò un'invenzione di grande portata per le discipline etno-antropologiche, in quanto permetteva di “immortalare” (nel senso letterale del termine, ossia “rendere immortale, perpetua”) momenti della vita quotidiana, sociale, rituale, festiva, rappresentando feste, riti, musiche, danze, impossibili da “rendere vive” attraverso un foglio di carta. Fu lo stesso Regnault, iniziatore del cinema scientifico e precursore dell'antropologia visiva, a proporre nel 1912 l'istituzione di un archivio cinematografico e fotografico per lo studio comparato delle attività motorie e delle tradizioni culturali di varie popolazioni; il progetto fu realizzato alcuni anni dopo a Parigi, grazie ad un finanziamento del filantropo Albert Kahn, che permise la costituzione del *Centre de Documentation Sociale* e degli *Archives de la Planete*.

³² Cfr.: <http://www.precolombino.cl/mods/audiovisual/video>.

L'esigenza di raccogliere dati etnografici negli angoli più remoti del mondo prima del "genocidio culturale" si fece sentire sempre più forte a partire dal dopoguerra, nel clima di "*urgent anthropology*", quando la documentazione sonora e audiovisiva divenne il rifugio più sicuro per assicurare la salvaguardia di un patrimonio oramai in via d'estinzione.

In occasione del IX International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, che si è svolto a Chicago nel 1973, è stata adottata una "risoluzione sull'antropologia visiva" che recita:

Film, sound and videotape records are today an indispensable scientific resource. They provide reliable data on human behaviour which independent investigators may analyze in the light of new theories. They may contain information for which neither theory nor analytical schemes yet exist. They convey information independently of language. And they preserve unique features of our changing ways of life for posterity. Today is a time not merely of change but of spreading uniformity and wholesale cultural loss. To help arrest this process, and to correct the myopic view of human potential to which it leads, it is essential that the heritage of mankind be recorded in all its remaining diversity and richness (Lomax 2003:483).

Alan Lomax (1971b; 1973; [1975] 2003) avvertiva gli studiosi della necessità di salvaguardare le diversità culturali prima della loro progressiva e inesorabile scomparsa o del loro cambiamento dovuto al sopraggiungere dei processi di standardizzazione e omologazione imposti dalla società moderna.

One of the greatest opportunities and most urgent tasks of this century is to film the full range of human culture while we can [...]. Unless we take concerted action now, what remains of human cultural variety will vanish [...]. Meanwhile, the principal creation of the human species – the sum total of the symbols, expressive, and adaptive systems of culture – is disappearing (Lomax 1973:474).

L'etnomusicologo americano avvertiva l'urgenza di avviare un programma di riprese cinematografiche globali allo scopo di creare un archivio visivo sulle culture (Lomax 1971b; 1973). L'idea progettuale di una "campionatura" delle tradizioni culturali di tutto il mondo derivava da una sua precedente esperienza, risalente agli anni '50,

quando Lomax è stato il direttore della collana discografica *World Library of Folk and Primitive Music* dell'etichetta Columbia (il primo volume uscì nel 1955). La collana, nata da una sua proposta di ricerca oltre che discografica all'allora direttore della Columbia Records Goddard Lieberson, era stata costituita con l'obiettivo di raccogliere le musiche tradizionali su long playing (il long playing a 33 giri è stato commercializzato dalla Columbia nel 1948) in una sorta di enciclopedia sonora delle musiche del mondo (Lomax 2008).

Secondo Lomax, il progetto di costituzione di un archivio filmico etnografico dovrebbe cominciare con la definizione di un campione di 60 culture etnograficamente rappresentative dell'intero panorama culturale mondiale, basandosi sulla mappatura delle culture di George Murdock (1967). Lo "Standard Filmed Sample", definito a partire dallo schema delle 200 province dello "Standard Cultural Sample" di Murdock, dovrebbe essere stabilito seguendo le seguenti fasi di lavoro:

- 1) fare un inventario delle aree comprese nel campione dove sono già stati raccolti documenti visivi più o meno completi;
- 2) compilare una bibliografia e una filmografia relative ad ogni area geoculturale;
- 3) individuare le culture da filmare per completare il campione (incluso le culture occidentali euro-americane);
- 4) fissare dei criteri precisi secondo i quali filmare, in modo da rendere comprensibili e universalmente utilizzabili i documenti filmici;
- 5) creare un comitato internazionale che gestisca i vari programmi di cinematografia etnografica (Lomax 1971b; 1973).

Considerato il fatto che «*every culture area has a style of movement*» e che «*this pervasive pattern not only forms its dance, but can be perceived in speech, song, and art*» (Lomax 1973:477), Lomax, al fine di realizzare uno studio comparativo transculturale del comportamento umano, offre alcune indicazioni su *cosa* e *come* filmare. Ogni etnologo cinesta dovrebbe puntare il proprio teleobiettivo su una serie di attività quotidiane e di pratiche sociali: «*the most important food-producing activity, one or several of the most important public assemblies, at least one long family sequence (cooking and eating), child care, dance and song, handcraft, and*

conversation» (Lomax 1973:477). Inoltre, il filmmaker dovrebbe conformarsi ad una metodologia standard per il girato:

1. Start with an overview of the whole context of the event.
2. Continue medium-long shots that loosely frame the whole event with minimum change of focus and angle.
3. Persist in a mode of shooting which keeps the main actors in the frame throughout long and significant stretches of action.
4. Avoid closeups of one person or one person's face or of isolated body parts. These are of little use, since viewers cannot judge them in isolation from their context. In practice, when a cameraman continually zooms in or turns his lens away, it is because the action contains behavior too painful for him to continue watching.
5. Keep notes on the what, when, and where of every scene made at the time.
6. In the absence of sync sound, use wild-track recording of the audible texture of events, the ordinary everyday sounds of conversation, weeping, laughter, music, etc., to add another dimension to the document.
7. Above all, take long sequences; three minutes should be minimal (Lomax 1973:477).

Il progetto di Lomax che mirava alla costituzione di un archivio globale di film etnografici è rimasto ad oggi incompiuto, anche se la Association for Cultural Equity da lui costituita nel 1983 ha cercato di portare avanti la sua opera di archiviazione e preservazione delle diversità culturali (e musicali) attraverso il progetto multimediale *Global Jukebox* e la serie televisiva *American Patchwork* (andata in onda su PBS).³³ In Europa occidentale, il Comité du Film Ethnographique in Francia e l'Institut für den Wissenschaftlichen Film in Germania hanno svolto, per molti decenni, attività di produzione, archiviazione e diffusione di film etnografici ed etnomusicologici. In Europa orientale, si contano importanti archivi che contengono registrazioni audiovisive del folklore musicale e coreutico est-europeo: Institute for Folk Culture, Albanian Academy of Sciences (Tirana, Albania), IRAM - Institute for Research and Archiving of Music (Skopje, Macedonia), Sound Archive - Institute of Art, Polish Academy of Sciences (Varsavia, Poland), Phonogram Archive, Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia),

³³ Recentemente l'ACE ha lanciato l'*Alan Lomax Archive Channel* su YouTube in cui è possibile vedere una selezione dei documentari della serie *American Patchwork* della PBS (<http://www.youtube.com/user/AlanLomaxArchive>).

‘Constantin Brăiloiu’ Institute for Ethnography and Folklore, Romanian Academy of Sciences (Bucharest, Romania).³⁴

Negli Stati Uniti, la Smithsonian Institution di Washington, attraverso il Folklife Program Office³⁵ e l’Human Studies Film Archives,³⁶ ha prodotto alcuni filmati etnografici, tra cui *The Drummaker* (1978) di Thomas Vennum, un documentario sulla costruzione di un tamburo per danza dei Nativi americani Ojibwa. Recentemente, inoltre, la Library of Congress ha costituito un archivio audiovisivo, il Packard Campus del National Audio-Visual Conservation Center, che vanta di essere il più grande archivio audiovisivo al mondo con migliaia di film, documentari, programmi televisivi e radiofonici e registrazioni sonore.³⁷ In India, inoltre, l’American Institute of Indian Studies ha costituito nel 1982 gli Archives and Research Center for Ethnomusicology (ARCE), un archivio contenente 25.000 ore di registrazioni sonore e audiovisive di musica e *performing arts* tradizionali indiane.³⁸

Carpitella sottolineava l’importanza dell’antropologia visiva nella preservazione, conservazione e memorizzazione di pratiche culturali, insistendo sull’ineffabilità della parola nel descriverle:

In tal senso l’antropologia visiva, il cinema, la telecamera, possono portare un contributo notevole facendo *vedere* lo stato attuale di queste culture, risparmiando forse molte parole che, per quanto puntuali, non riuscirebbero del tutto a dare la percezione dello stato attuale delle cose. Una percezione critica, naturalmente, che aiuta a conservare un prezioso patrimonio culturale (Carpitella 1982:18).

Il termine “patrimonio culturale” usato da Carpitella appare oggi quanto mai attuale e pertinente alla questione della conservazione del patrimonio musicale, che ha ricevuto un nuovo vigore in seguito alla *Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. Un contributo significativo alla preservazione e salvaguardia del patrimonio culturale immateriale è stato il progetto *The Memory of the*

³⁴ Cfr.: http://www.tape-online.net/docs/audiovisual_research_collections.pdf.

³⁵ Cfr. <http://www.folklife.si.edu>.

³⁶ Cfr. <http://www.nmnh.si.edu/naa/siasc/hsfa.htm>.

³⁷ Cfr.: <http://www.loc.gov/avconservation/packard>.

³⁸ Cfr.: <http://www.archiving-performance.org/about-us/the-archives-and-research-centre-for-ethnomusicology.html>.

World Programme dell'UNESCO. A partire dal 2001, l'UNESCO ha nominato patrimonio culturale immateriale dell'umanità numerose manifestazioni musicali, coreutiche e teatrali appartenenti a culture tradizionali di vari Paesi del mondo: musiche e danze dei Garifuna, il Carnevale di Oruro, l'Opera cinese Kunqu e l'Opera dei Pupi siciliani, il Gbofe degli Afounkaha, il canto polifonico georgiano, il teatro sanscrito Kutiyattam e il teatro *nōgaku*, i canti *hudhud* degli Ifugao, la musica rituale del tempio coreano di Jongmyo (2001), il *mugham* dell'Azerbaijan, il carnevale belga di Binche, il balletto reale khmer di Cambogia, i canti e le danze dei Paesi baltici, il repertorio vocale degli *akyn* (cantastorie kirghizi) (2003), i canti polifonici albanesi, il repertorio strumentale del *duduk* armeno, i canti dei Baul, il *samba de roda* brasiliano, i canti polifonici bulgari, il canto a tenore sardo, il teatro *kabuki*, il tango, la danza di guarigione *wimbuza* del Malawi, la musica xilofonica *timbila* dei Chopi, la musica afrocolombiana della *marimba*, e il flamenco, il canto croato *ojkanje* (2010). In tutte queste manifestazioni culturali l'aspetto visivo non può essere scisso da quello sonoro e la registrazione video-cinematografica può contribuire alla loro preservazione. Nel sito dell'UNESCO, difatti, sono stati inseriti alcuni videoclip dell'Unesco Archives Multimedia, per ognuno dei patrimoni intangibili dell'umanità.³⁹

Un problema non ancora risolto è il deterioramento dei supporti audiovisivi e l'individuazione di media che permettano di conservare le immagini e i suoni a lungo termine. La maggior parte delle registrazioni audiovisive, realizzate a partire dagli anni '70 con la diffusione delle videocamere, sono state realizzate su nastro magnetico, soprattutto su supporti in VHS, Video8, Hi-8 e DV, che nel tempo tende a smagnetizzarsi. La questione si pone non solo per quei supporti appartenenti a tecnologie ormai obsolete come il nastro magnetico nei suoi diversi formati (U-Matic, Betacam, Betamax, VHS, Video8, ecc.), ma anche per le nuove tecnologie digitali: i *compact disc* che le case discografiche vantavano come eterni e indistruttibili, in realtà sembra che siano deperibili in un arco di tempo piuttosto breve (senza contare che il CD può essere sottoposto facilmente a danneggiamenti di tipo meccanico).⁴⁰

³⁹ Cfr. www.unesco.org/culture/en/masterpieces. L'UNESCO in passato aveva promosso anche una collana discografica dedicata alle culture musicali del mondo: *Traditional Music of the World* (www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00123).

⁴⁰ Le principali organizzazioni internazionali non governative che si occupano del coordinamento degli archivi audiovisivi sono la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), l'International Federation of Television Archives (IFTA) e l'International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA). La IASA, che si occupa di problemi relativi alla

La carenza di fondi e di una politica mirata alla preservazione del patrimonio archivistico può costituire una minaccia per quelle discipline come l'etnomusicologia che fondano le proprie basi proprio sui documenti sonori e audiovisivi:

Ethnomusicology is fully dependent on its audiovisual sources, most of which have been recorded fairly recently and are the essential outcome of the endeavors of our own generation. It would be hardly acceptable that this backbone of our discipline be substantially weakened by accidental loss of substantial parts of our present holdings – loss caused by the neglect of preservation measures resulting from ignorance or just the lack of funds (Seeger, Chaudhuri 2004:37).

Alla perenne carenza di fondi pubblici per la salvaguardia dei materiali sonori e audiovisivi custoditi in archivi e mediateche, si aggiunge anche la non facile accessibilità al pubblico e agli studiosi di tali materiali. Molti archivi, sia pubblici che privati, concentrano la loro attività sulla *conservazione* dei loro documenti trascurandone la loro diffusione e la loro accessibilità. La consultazione *in loco* di film/video di interesse etnomusicologico è generalmente consentita, mentre per vincoli di *copyright* tali filmati non vengono concessi in prestito per la consultazione (dal momento che, in genere, archivi e videoteche non possiedono la licenza per il noleggio o la vendita dei film). Tale vincolo impedisce, di fatto, la fruibilità di documentari etnomusicali o etnomusicologici a studiosi e ricercatori dislocati lontano dagli archivi che li detengono. In alcuni casi, inoltre, i costi per l'acquisto dei documentari presso le case di produzione o di distribuzione non sono sempre alla portata degli studiosi.

Anche l'archiviazione dei filmati ha goduto di enormi vantaggi dalla tecnologia digitale. I grandi spazi degli archivi e videoteche che contenevano pellicole e nastri videomagnetici non sono più necessari immagazzinando le immagini in formato digitale

conservazione e all'archiviazione e catalogazione dei materiali sonori e audiovisivi, ha stilato un documento relativo ai principi etici e strategici per la conservazione dei documenti audio (*IASA-TC3*) e delle linee guida per la loro preservazione (*IASA-TC4*), che possono essere considerate valide anche per i documenti video (cfr.: www.iasa-web.org/tc03/ethics-principles-preservation-strategy). Recentemente, inoltre, è stato avviato il progetto Multi.Co.M. (Multimedia Collection Management), con il proposito di sviluppare un primo segmento di un corso pilota in e-Learning sulla formazione di documentaristi e conservatori di collezioni audiovisive (www.multicompro.eu/it/index.htm). Inoltre, lo IALS (Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo) ha creato l'archivio on-line "Danza In Video" (www.ials.org) in cui sono elencati gli archivi italiani che contengono video riguardanti la danza.

sugli hard disk esterni o interni ai computer. Inoltre, come già menzionato, fino a pochi anni fa i formati video erano molto diversificati tra loro: nastri da ¾ di pollice su cassetta con sistema U-matic (bassa e alta qualità, quest'ultima detta BVU); nastri da ½ pollice su cassetta con sistema Betacam (Betacam standard, SP, IMX, Digital Betacam), nastri da ½ pollice su cassetta con sistema VHS e con sistema Betamax, minicassette DV, miniDV, DVCam, 8mm, Hi 8mm, ecc. Alla varietà di formati corrispondeva anche una varietà di videolettori e videoregistratori.

A complicare maggiormente la situazione, si aggiungeva alla diversità dei formati la diversità dei sistemi di segnale televisivo: Pal in gran parte d'Europa, NTSC in America e Gran Bretagna, SECAM in Francia. Ancora poco diffusi sono i VCR multistandard in grado di leggere i diversi standard televisivi. Un altro vantaggio dell'era digitale riguarda la riproduzione del prodotto audiovisivo. La duplicazione su nastro magnetico analogico comporta una perdita di qualità; ad ogni passaggio l'immagine perde definizione, colore e luminosità. Al contrario, l'immagine digitale, essendo riconducibile a un codice numerico binario, non perde la qualità originaria nelle duplicazioni.

La Mediateca Flog di Firenze conserva un ingente patrimonio di audiovisivi di interesse etnomusicologico. L'archivio degli audiovisivi è costituito da tre parti: una parte della collezione riguarda le videoregistrazioni di oltre 300 concerti tenutisi in occasione del festival internazionale *Musica dei Popoli* dal 1980 al 2010; un'altra parte contiene copie d'archivio dei film etnomusicali proiettati al *Festival del Film Etnomusicale* dal 1983 al 2010; una terza parte del fondo audiovisivi è costituita da una serie di filmati di ricerca su feste popolari e mestieri artigianali in Toscana realizzati negli anni '80. Nel 1994, anno in cui ho iniziato la collaborazione con il Centro Flog come responsabile della Mediateca, i video si presentavano in formati molto diversi tra loro: U-Matic, VHS, video8, Betacam. Dei nastri U-Matic più vecchi, e quindi a maggior rischio di deterioramento, erano stati fatti riversamenti di "salvataggio" su VHS. Nel 2009 è iniziata la digitalizzazione e masterizzazione in DVD di tutti i nastri video della Mediateca che si è conclusa dopo circa un anno di lavoro. Attualmente, a causa della instabilità nel tempo del supporto *compact disc*, stiamo effettuando la digitalizzazione dei film etnomusicali in file MPEG-2 e la loro archiviazione su *hard disk*.

Gli archivi digitali offrono molteplici vantaggi: la possibilità di accedere immediatamente tramite computer ai file video, le ridotte dimensioni fisiche degli archivi, l'assenza di deterioramento e di perdita di qualità del segnale nel tempo. Un altro aspetto interessante della digitalizzazione degli audiovisivi è la loro accessibilità attraverso la rete che permette lo scambio e la visione di video. Robert Garfias, ad esempio, ha creato una pagina web in cui ha inserito i filmati da lui girati dal 1966 al 1982 su musiche e danze della Cina, Corea, India, Filippine, Messico, Sudan, Afganistan, Turchia, Svezia.⁴¹ Altri siti web che riguardano il film etnomusicologico sono *Folkstreams.com*, che permette di fruire gratuitamente della visione di numerosi documentari sulle culture tradizionali statunitensi (70 con soggetto musicale, tra cui alcuni film di Toshi e Pete Seeger, Alan Lomax, Alan Govonar, Les Blank, Yasha Aginsky)⁴² ed *Ethnographic Video Online*, che offre ai membri iscritti l'accesso alla visione di centinaia di documentari etnografici.⁴³

Un interessante progetto che si sta sviluppando negli ultimi anni è l'EVIADA (Ethnographic video for Instruction and Analysis Digital Archive),⁴⁴ sostenuto dalla Andrew W. Mellon Foundation con il supporto della Indiana University e della University of Michigan. Si tratta di un archivio digitale di video etnomusicologici ad uso di studiosi e insegnanti. Il progetto ha avuto inizio nel 2001 e ha coinvolto esperti di vari ambiti disciplinari: etnomusicologia, archivistica, tecnologia digitale, ecc. Il fine ultimo dell'EVIADA Digital Archive è quello di preservare le videoregistrazioni con l'intenzione di renderli disponibili per la ricerca e per la didattica, fornendo un'alternativa agli archivi in cui i materiali sono accessibili solo *in loco*. Il progetto prevede anche lo sviluppo di software e sistemi di notazione audiovisiva (*Annotator Workbench - AWB*).

⁴¹ Cfr.: <https://eee.uci.edu/programs/rgarfias/films.html>.

⁴² Cfr.: <http://www.folkstreams.net>.

⁴³ Cfr.: <http://anth.alexanderstreet.com>.

⁴⁴ Cfr.: www.eviada.org.

II.9 Gli sviluppi tecnologici della documentazione audiovisiva nella ricerca sul campo

Non è facile stabilire quale possa essere considerato il primo film “etnomusicologico” della storia, ma è possibile stabilire quali furono i primi tentativi di registrare in sincrono suoni e immagini di una cultura non europea. Significative, in questo senso, furono le spedizioni etnografiche di Baldwin Spencer nell’Australia centrale (1901) e settentrionale (1912) in cui furono girate oltre 2.000 metri di pellicola, utilizzando un fonografo Edison e una cinepresa Warwick, che ritraevano momenti di vita quotidiana e rituale degli Aborigeni (MacDougall [1975] 2003).

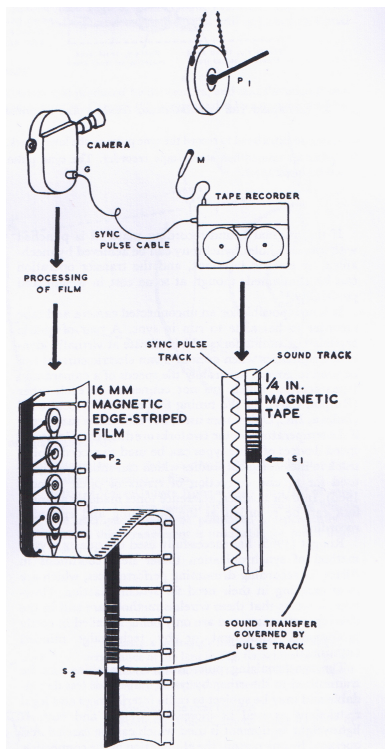
Nonostante la possibilità di registrare suoni e immagini sincronicamente fosse già realizzabile negli anni ’20, nei fatti la registrazione in sincrono di suoni e immagini divenne una pratica consueta nella documentaristica etnografica a partire dagli anni ’50:

Dal 1930 in molti paesi era disponibile il 16 mm ma l’attrezzatura era ancora ingombrante e la registrazione del suono molto difficile. Nel 1940 arrivò la pellicola a colori, ma la guerra frenò ulteriori sviluppi. Dal 1950 i registratori a nastro resero veramente possibile la registrazione sonora sul campo e dal 1960 in molte università si cominciarono ad usare cineprese a 16 mm, leggere, portabili, adatte a diversi lavori e alla registrazione sonora in sincrono (Hockings 1981:47).

Nel 1923 la Kodak introdusse il film in 16 mm, inizialmente destinato agli amatori (poiché i professionisti usavano la pellicola in 35 mm), ma in seguito fu adottato anche per la realizzazione di film documentari. Il loro primo utilizzo per il film etnografico venne effettuato molto più tardi, negli anni ‘50, in Africa subsahariana. I primi cineasti etnologi ad usare le cineprese 16 mm nelle loro ricerche sul campo furono Jean Rouch tra i Songhai del Niger e John Marshall tra i Boscimani !Kung e Gwi del Kalahari.

Nel 1932, ancora la Kodak mise a disposizione la cinepresa 8 mm, più compatta ed economica rispetto al 16 mm, ma che offriva una qualità delle immagini inferiore. Il formato 8 mm dominò il mercato non professionale fino all’avvento nel 1965 della variante, il super-8, che ebbe un grande successo nel dopoguerra. Il super-8 permetteva di registrare il suono in una banda magnetica del film, ma questo espediente comportava difficoltà in sede di montaggio.

La registrazione su nastro magnetico e l'invenzione nel 1951 del primo registratore audio portatile, il Nagra,⁴⁵ permise l'utilizzo "sul campo" grazie alla sua leggerezza, le dimensioni contenute e l'elevata qualità del suono. I primi modelli di magnetofono portatile erano racchiusi in una valigetta, su cui giravano le due bobine di nastro a ¼ di pollice e dotati di un microfono. Nel 1958 venne messo sul mercato il Nagra III, dotato di un più sicuro motore elettrico, alimentabile anche a batterie convenzionali, più compatto e leggero (6 kg) grazie all'utilizzo di sistemi a transistor. In breve tempo, il Nagra III divenne il supporto indispensabile per la registrazione sonora nella ricerca etnomusicologica.



Schema della ripresa filmica in 16 mm con sonoro sincrono mediante registratore a bobine (Polunin, 1970).

A partire dagli anni '60 un'innovazione tecnica che integrava supporto ottico e nastro magnetico favorì una nuova tendenza metodologica: il sistema Pilotone, un dispositivo di collegamento tra cinepresa e registratore a bobine che ha consentito per la prima volta, la registrazione sincrona dell'immagine e del suono. La cinepresa inviava al registratore un impulso elettrico (dapprima tramite un cavo, poi via radio);⁴⁶ solitamente si combinavano una cinepresa 16 mm (Eclair, Beaulieu, Arriflex, Auricon) e un registratore a bobine Nagra (Polunin 1970; Nichols 2006 [2001]).

Questa innovazione, oltre all'aggiunta alla cinepresa 16 mm di un motore elettrico e di batterie di lunga durata che permettevano una ripresa continua di almeno 10 minuti, consentì al cineasta etnologo di girare lunghi piani continui (piani sequenza) composti di immagini e di suoni sincroni. Il sonoro sincrono

⁴⁵ Il registratore a bobine Nagra fu inventato nel 1951 da Stefan Kudelski, fondatore dell'azione svizzera Nagra Kudelski (in polacco, lingua madre del fondatore, "nagra" significa "registrerà").

⁴⁶ Nella sua prima versione i due apparecchi sono collegati da un cavo, che riduce la libertà di movimento dell'operatore. Successivamente si passa a un sistema di trasmissione via etere: un diapason o un cristallo di quarzo collocati nella macchina da presa emettono un impulso che il magnetofono utilizza come guida per la sincronizzazione. Il sistema senza filo, usato dapprima soltanto negli Stati Uniti, viene adottato internazionalmente verso la metà degli anni '60.

diede ai protagonisti una voce che non avevano mai avuto (e ai musicisti un suono corrispondente a ciò che effettivamente stavano suonando).⁴⁷

Le parole, scaturite dalla bocca delle persone filmate nel corso stesso della registrazione, si sostituivano al discorso, parlato o scritto, che un commentatore, estraneo al gruppo osservato, imponeva a posteriori a delle immagini mute che offrivano, per la maggior parte del tempo, frammenti di gesticolazione. E i rumori che fanno parte del vivace ambiente quotidiano uscivano dallo schermo sostituiti da una musica che molto spesso era senza rapporto con l'azione in corso (de France 1981:52).

Nel cinema documentaristico, la combinazione di cinepresa ultraleggera e registratore portatile darà l'avvio al "cinema diretto" (detto anche "cinéma vérité", termine ispirato a *kino pravda* di Dziga Vertov), di cui *Chronique d'un été* di Jean Rouch costituisce il vessillo.

Negli anni '70 irrompe sul mercato il nastro Rvm (registrazioni video magnetiche), videonastri a bobine aperte da un quarto e da mezzo pollice, e poi i nastri BVU (¾ di pollice, alta banda) e U-Matic (¾ di pollice, bassa banda). Accanto ai formati professionali prendono piede i formati amatoriali ad uso domestico (Betamax e VHS). Negli anni '80, si diffondono le videocamere (Camcorder della Sony) di dimensioni ridotte con la doppia funzione di videocamera e videoregistratore, utilizzando videocassette 8 mm video. Tra il 1990 e il 2008 divennero popolari i formati VHS, VHS-C, video 8 mm, Hi-8, tutti formati di livello amatoriale con scarso rendimento dal punto di vista della qualità audio e video (oggi considerati obsoleti).

Il passaggio progressivo dalla cinepresa alla videocamera (e quindi il passaggio dalla pellicola al nastro magnetico) ha certamente favorito il moltiplicarsi di registrazioni audiovisive realizzate sul campo, sia da etnomusicologi che da cineasti (non più *filmmakers*, ma *videomakers*), essendo la videocamera più piccola, pratica, maneggevole ed economica rispetto alla cinepresa. Il video, però, offriva una qualità dell'immagine inferiore al 16 mm e inoltre vi era incompatibilità tra gli standard

⁴⁷ Il regista statunitense D. A. Pennebaker è l'autore di due documentari musicali che costituiscono le prime forme di "cinema diretto" applicato alla *popular music*: *Dont Look Back* (1967), documentario sul tour in Inghilterra fatto da Bob Dylan nel 1965 e *Monterey Pop* (1968) sul famoso festival musicale a cui parteciparono, tra gli altri, Otis Redding, Janis Joplin e Jimi Hendrix, ambedue girati dal film maker D.A. Pennebaker.

televisivi (Pal, NTSC, Secam) e una molteplicità di formati video (Video8, Betamax, VHS, Super-VHS, U-Matic, VHi8, Betacam, Betacam SP, ecc.).

Negli anni '90 e seguenti con l'avvento della tecnologia digitale il mercato si arricchisce di videocamere digitali, sempre più piccole e maneggevoli, e con rendimento qualitativo molto soddisfacente, che utilizzano cassette in DV e mini-DV (la versione compatta del DV) o le varianti DVCPRO (Panasonic) e DVCAM (Sony). Negli ultimi anni, però, lo sviluppo tecnologico ha determinato l'abbandono progressivo, sia in ambito amatoriale che professionale, dei supporti video per adottare le schede di memoria digitale (SDHC), sostituendosi alle videocassette. Le videocamere in Alta Definizione (HD), inoltre, hanno raggiunto un alto rendimento qualitativo delle immagini paragonabile a quello della pellicola in 35 mm.

La digitalizzazione ha portato anche cambiamenti significativi nel montaggio cinematografico e televisivo. Le sale di registrazione videomagnetica (RVM) e le moviole per il 16 mm e il 35 mm hanno lasciato il posto ai computer dotati di software di editing digitale (come AVID, Final Cut, Vegas, Pinnacle, ecc.) che permettono di integrare, grazie alla digitalizzazione del suono e dell'immagine, l'elaborazione delle tracce audio e video. Questa "democratizzazione" del processo di post-produzione prima riservato a pochi specialisti del settore, ha portato alla diffusione di studi domestici in cui ogni cineamatore può montare facilmente il proprio filmato. Allo stato attuale, è molto frequente che siano gli stessi etnomusicologi a montare il girato per autoprodurre il proprio documentario.

Resumen Cap. II.

En este segundo capítulo se afrontan algunos planteamientos centrales del debate científico en relación con la película etnográfica y etnomusicológica: el uso de la filmadora como instrumento de investigación en las disciplinas etno-antropológicas, la diferenciación entre la documentación audiovisual de investigación y el documental, la relación problemática entre subjetividad/objetividad y realidad/ficción en la representación de las “otras” culturas, la identificación o subdivisión de los roles de cineasta y etnólogo/etnomusicólogo, la relación entre “observador” (cineasta) e “observado” (sujeto filmado), las tipologías del documental etnomusical y etnomusicológico, los diferentes campos de aplicación de la documentación audiovisual de interés etnomusical en la investigación, en la didáctica y en la divulgación, la importancia de la grabación audiovisual de los fenómenos musicales como documentación histórica y el desarrollo tecnológico de la documentación audiovisual.

La primera cuestión, tratada en el primer párrafo, es relativa a la legitimidad científica del uso de la película en la investigación etnográfica. A pesar del hecho de que el cine nació como instrumento de investigación científica (para analizar el movimiento humano), y sólo posteriormente se convirtió en un medio de entretenimiento, persiste una difundida reluctancia a emplear este instrumento cognitivo en las disciplinas etno-antropológicas, por lo cual se convierte en una herramienta secundaria respecto al ensayo escrito.

En etnomusicología, la grabación de las músicas de tradición oral es un requisito metodológico indispensable desde la invención del fonógrafo Edison al final del siglo XIX, al contrario la grabación audiovisual no ha sido y no es todavía considerada una premisa metodológica necesario en la investigación etnomusicológica. El uso del cine en etnomusicología fue muy raro por ser muy costoso, además de exigir competencias técnicas específicas, y se difundió solamente a partir de los años Setenta, con la introducción de la videocámara, que siendo manejable y económica, favoreció su empleo en la investigación de campo. Solamente en los últimos años, después de un siglo de producción de documentales etnográficos y etnomusicológicos, el clima parece favorable a la aceptación de la “imagen sonora” como recurso importante, pero queda

todavía una herramienta complementaria y no co-esencial a la investigación etnomusicológica.

Fundamental, para una correcta aproximación al estudio de la representación audiovisual de las culturas musicales, es la distinción entre “documentación de investigación” y “documental”, tratada en el segundo párrafo. En el ya citado congreso de etnomusicología visual del ICTM (Bratislava, 1988), fue propuesta la distinción tipológica entre documentación finalizada a la investigación (“research film”) y el documental destinado a la divulgación (“documentary film”), una diferenciación que refleja dos diferentes usos del medio audiovisual en etnomusicología, representados respectivamente por Kubik y por Zemp. Tres son los factores involucrados en la definición de las dos categorías de “research film” y “documentary film”: la concepción y la intención del cineasta, los métodos adoptados para la toma y el montaje; la destinación de la película (Baily 1988).

En la categoría del documental considero necesario hacer una ulterior distinción entre documental “etnomusical” y “etnomusicológico”. El documental etnomusical puede ser considerado como un documental musical que, en su especificidad, tendrá como objeto la “música étnica”, o sea las músicas de tradición oral, pero también esas formas musicales híbridas urbanas aferentes al amplio panorama de la world music. Se trata, en la mayoría de los casos, de un producto audiovisual con intento explicativo o ilustrativo dirigido a un público amplio y destinado a los canales televisivos y a la distribución cinematográfica.

En el documental “etnomusicológico”, en cambio, el sujeto es predominantemente (pero no exclusivamente) la música de tradición oral y el tema tratado está analizado con las herramientas y las metodologías practicadas en etnomusicología. La distinción entre documental etnomusical y documental etnomusicológico no reside tanto en el sujeto tratado sino en cómo el mismo sujeto está tratado, o sea en la selección del método adoptado en función de los objetivos propuestos. No es correcto asimilar el documental etnomusicológico a la finalidad científica y el documental etnomusical a la finalidad didáctica o divulgativa. De hecho, algunos documentales (como los realizados por Zemp, Baily y Carpitella) son el resultado de una investigación de campo y están destinados a la didáctica o a la divulgación científica, manteniendo la pertinencia

etnomusicológica. Al final, voy a proponer una definición del documental etnomusicológico como “la película que describe con imágenes sonoras las formas y los comportamientos musicales de las culturas de tradición oral, con acercamientos teóricos y metodológicos elaborados en el ámbito de la etnomusicología”.

En el tercer párrafo trato la cuestión, todavía central en el debate científico, de la (pretendida) objetividad de la documentación fílmica/audiovisual en etnología y en etnomusicología, aunque sí está consolidada la convicción de que la filmación tiene la capacidad de representar un pueblo no como es, sino como aparece al cineasta. El concepto de “representación” como “re-presentación” se vuelve un elemento clave en la definición del documental (etnográfico o etnomusicológico). En este sentido, el documental etnomusical/etnomusicológico es una “representación” de una cultura musical a través de una “reproducción” audiovisual.

El cuarto párrafo está centrado en la relación entre el cineasta y el etnólogo o el etnomusicólogo, las ventajas y desventajas de la identificación de los dos roles en una sola persona y de la separación de dichos roles.

En el quinto párrafo expongo las dos diferentes perspectivas consolidadas en antropología visual: la perspectiva “positivista” que considera la filmadora equiparable al microscopio para el biólogo y según la cual la observación del sujeto durante la filmación debe ser lo más objetiva posible (“cine de observación”); la perspectiva interpretativa, en cambio, sostiene la interacción con el sujeto filmado como instrumento cognitivo (“cine de participación”).

En el sexto párrafo propongo una clasificación según las tipologías de los documentales etnomusicales y etnomusicológicos. El primer criterio está relacionado con la modalidad con la cual está realizado el documental, destacando cuatro categorías de documentales: “expositivo”, “impresionista”, “observacional” y “reflexivo”. El segundo criterio está relacionado con el contenido del documental: “temático”, “biográfico” y “organológico”.

Los párrafos siete y ocho tratan del uso y función del documental de interés etnomusical. El audiovisual en etnomusicología encuentra su aplicación en diferentes

ámbitos con cuatro funciones principales: a) la investigación; b) la comunicación científica y didáctica; c) la divulgación d) la preservación de la música de tradición oral. La grabación audiovisual ofrece una documentación más completa de la experiencia musical durante la investigación de campo; también tanto el documento fílmico de investigación como el documental se revelan muy útiles en un re-estudio a nivel diacrónico del mismo fenómeno musical. Las instituciones públicas que se ocupan de películas de interés etnográfico y etnomusicológico se dedican predominantemente a la preservación de los materiales audiovisuales, mientras muy pocas se dedican a la producción y a la divulgación de los documentales. La tecnología digital ha producido un cambio no solo en la producción y post-producción audiovisual, sino también en el archivo de los materiales audiovisuales con el abandono de los soportes analógicos ahora ya obsoletos.

El último párrafo está dedicado al desarrollo tecnológico de la documentación audiovisual en la investigación de campo y el pasaje gradual desde la filmadora y el uso de la película hacia la videocámara y el uso de la tecnología analógica y digital.

III. GLI STILI DEL DOCUMENTARIO ETNOMUSICOLOGICO

III. 1 Gli inizi dell'etnomusicologia visiva

Non è facile, volendo tracciare un percorso storico dell'etnomusicologia visiva, individuarne le origini, il luogo o il momento esatto della sua nascita, la persona o la scuola da cui ha preso avvio. Questo perché l'etnomusicologia visiva si colloca in un'area interstiziale tra due ambiti disciplinari, ognuno con una propria "storia evolutiva": l'etnomusicologia e l'antropologia visiva. Molti dei primi film etnografici forniscono dati e informazioni di interesse etnomusicologico, tanto che possono essere considerati anche dei film etnomusicologici, «*L'etnomusicologia visiva – scrive Carpitella - è parte integrante del documentario etnografico, anzi si può dire che ne sia implicita, in quanto la maggior parte della produzione cinematografica e video di carattere antropologico si basa su cerimonie e riti di culture di trasmissione e mentalità orali, entro cui la musica e il corpo hanno un ruolo preminente e vistoso*» (Carpitella [1985] 2002:5).

L'interesse per l'uso della macchina da presa nella ricerca sul campo e quindi l'importanza dell'*immagine sonora* nella ricerca etnomusicologica, emerge con l'affermarsi della corrente antropologico-musicale espressa da Alan Merriam in *The Anthropology of Music* (1964) e da John Blacking in *How Musical is Man?* (1973). Non sorprende, quindi, il fatto che Merriam e Blacking, i primi ad adottare il metodo dell'*osservazione partecipante*⁴⁸ nella ricerca etnomusicologica, siano stati i primi etnomusicologi a fare uso della macchina da presa nelle loro ricerche sul campo in Africa subsahariana negli anni '50.

Alan Merriam, assieme alla moglie Barbara, girò tra il 1951-52 alcune sequenze di danza degli Abahororo e degli Abatutsi in Ruanda e degli Ekonda vicino al Lago Tumba nel Congo, e tra il 1959-60 Merriam girò alcune sequenze di danze sociali e funerarie dei Basongye del Kasai in Congo: *The Man Next Door* e *Lu Pu Pa* (Kurath 1963a).⁴⁹

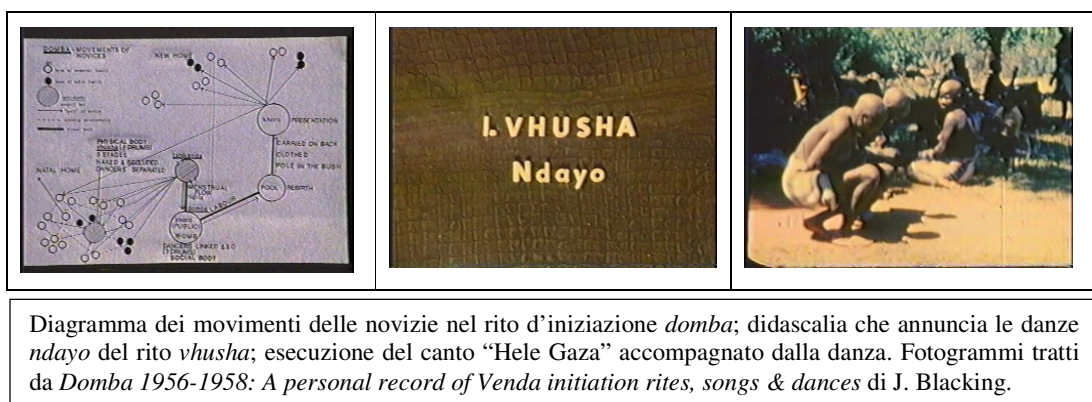
⁴⁸ La metodologia dell'"osservazione partecipante", inaugurata da Bronislaw Malinowski nella sua ricerca nelle Isole Trobriand negli anni '20, consiste in un soggiorno prolungato del ricercatore presso la comunità studiata, l'apprendimento della lingua locale, la partecipazione al modo di vita dei nativi, l'acquisizione del loro modo di pensare.

⁴⁹ Nelle pubblicazioni di Merriam, però, non compaiono riferimenti ai filmati realizzati e ad un loro eventuale uso per fini analitici.

John Blacking si recò in Sudafrica nel 1954 dove lavorò come assistente di Hugh Tracey presso l'International Library of African Music a Johannesburg. Dopo aver intrapreso alcuni viaggi di ricerca assieme a Tracey nel Kwazulu e in Mozambico, Blacking, tra il 1956 e il 1958, condusse una ricerca sul campo tra i Venda del Transvaal in Sudafrica (Blacking 1962);⁵⁰ in quell'occasione realizzò un filmato, *Domba* (1980; 2001), che rappresenta i riti d'iniziazione femminili *vusha*, *tshikanda* e *domba*, così com'erano praticati negli anni '50.

In the field Blacking used film as a research tool, an idea probably borrowed from Tracey, and seemingly had no idea of editing a full-length documentary from the material. His medium was 8mm silent film, a popular domestic format at that time used 3 minute rolls, and he seems to have had an adequate supply of film stock during his 22 months of fieldwork. While shooting he also recorded the sound on ¾ inch tape, but with this kind of equipment it was in those days impossible to synchronise sound and image in the editing process (Baily, Grau 2001:6).

La metodologia filmica adottata da Blacking per contestualizzare i riti d'iniziazione femminile è quella del documentario "espositivo" che consiste nell'uso di didascalie e della voce fuori campo (la *voice over* è quella dello stesso Blacking). L'etnomusicologo britannico ha anche partecipato come autore dei testi e voce narrante alla realizzazione di una serie di 6 documentari televisivi (*Dancing*, 1988) per la Ulster Television.



⁵⁰ Alcune registrazioni effettuate da Blacking sulla musica dei Venda sono disponibili in *streaming* nel sito: <http://www.music.washington.edu/ethno/blacking.html>.

Gli anni '50 e '60 sono caratterizzati dalla “*urgent anthropology*” (etnologia d'emergenza), una corrente antropologica che sosteneva la necessità di documentare le culture di tradizione orale prima che si estinguessero o si trasformassero per l'impatto con la civiltà occidentale. In ambito etnomusicologico si è assistito al fenomeno corrispondente a quello della “*urgent anthropology*” che potrebbe essere definito “*urgent ethnomusicology*”, ossia la documentazione di pratiche musicali in via di sparizione o di rapida trasformazione. Sono gli anni che segnano il passaggio dalla “*musicologia comparata*” all’“*etnomusicologia*”⁵¹, dall'approccio storicista e comparatista al particolarismo, dal metodo deduttivo al metodo induttivo, dal modello teorico evoluzionista e diffusionista a quello funzionalista e funzional-strutturalista.

L'Africa Nera è stato il terreno privilegiato dell'indagine etnografica dei primordi, essendo un continente in parte ancora sconosciuto, sotto dominio coloniale da epoca recente (il colonialismo africano inizia con il Congresso di Berlino del 1885). Negli anni '50, molti cineasti hanno guardato con grande interesse alle culture e società tradizionali del Continente Nero, realizzando documentari su vari aspetti della vita sociale delle popolazioni africane, incluso i momenti di musica e danza. Tra i “cineasti coloniali” merita una menzione speciale il belga Gérard de Boë che tra il 1937 e il 1959 girò 76 documentari nel Congo Belga (oggi Repubblica Democratica del Congo) per conto del Royal Museum for Central Africa (Tervuren, Belgio). La sua produzione si colloca nel filone del cinema coloniale con intenti non etnografici ma propagandistici. La maggior parte dei suoi film hanno per oggetto vari aspetti culturali delle popolazioni congolese che abitavano i territori sotto il dominio coloniale, tra questi alcuni toccano argomenti musicali: *Sons d'Afrique* (1951), *Pêcheurs Wagenia* (1951), *Orchestre Mangbetu* (1954), *Chants du fleuve* (1954) e *African Musicians* (1957).

Il film etnografico vero e proprio sulle culture musicali africane viene realizzato in quegli anni dal cineasta etnologo americano John Marshall e dall'etnomusicologo sudafricano Hugh Tracey. Il cineasta etnologo John Marshall (1932-2005), figlio dell'antropologa Lorna Marshall, è stato componente della spedizione nel Kalahari (1951-1958), promossa dal Film Study Center dell'Harvard University, dal Peabody

⁵¹ Il termine “*etnomusicologia*” è stato introdotto dall'olandese Jaap Kunst con la pubblicazione del saggio *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities* (1950), ripubblicato poi come *Ethnomusicology. A study of nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personality* (1959).

Museum of Archeology and Ethnology e dalla Smithsonian Institution, per lo studio dei Ju/hoansi !Kung (Boscimani/San). Durante la spedizione, girò oltre 250 ore di pellicola sulla cultura dei Boscimani. I primi film in 16 mm furono girati in bianco e nero e senza sonoro sincrono, ma dalla fine degli anni '50, Marshall ha girato a colori e in sincrono (Loizos 1993:21-22). Tra i membri della spedizione del 1957-58 figurava anche l'etnomusicologo Nicholas England. Il suo stile rientrava nella tipologia del "cinema



John Marshall con alcuni Boscimani Ju/'hoan (Deserto del Kalahari, 1955)

osservazionale" ma fu anticipatore del *cinéma vérité* degli anni '60: "*I began shooting events from angles and distances that approximated the perspectives of the people I was filming, I tried to film as a member of the group rather than shoot standing outside as an observer*" (Apley, Tamés 2005).

Per rendere più comprensibile il documento filmico allo spettatore privo di strumenti analitici o di una preparazione specifica sul soggetto, la DER ha cominciato dal 1974 a pubblicare delle "study-guide" che potessero fornire dei percorsi e delle chiavi di lettura dei fenomeni filmati.⁵² Dal consistente materiale girato sui Boscimani vennero realizzati una ventina di film monografici, tra cui due di interesse etnomusicale: *N/um Tchai: The Cerimonial Dance of the !Kung Bushmen* (1969) e *Bitter Melons* (1971).

N/um Tchai: The Cerimonial Dance of the Kung Bushmen, girato in Namibia nel 1957 da John Marshall con la presa del suono di Nicholas England, ritrae una cerimonia di trance dei Boscimani !Kung (Ju/hoansi). *Tchai* è la parola usata dai !Kung per descrivere l'atto di cantare e danzare; *n/um* indica l'energia vitale di origine soprannaturale che ha potere curativo. I !Kung si radunano per le danze terapeutiche, le donne siedono a terra, cantando accompagnandosi con il battimani, mentre gli uomini le circondano, cantando e battendo ritmicamente i piedi sul suolo. La forza dei canti sta nel loro *n/um* o medicina, che risiede nella musica e nel fuoco, e ancor più nei guaritori (la quasi totalità degli uomini) che durante la cerimonia cadono in trance.

⁵² Nella *study guide* di *Bitter Melons* realizzata da Seth Reichlin, sono riportate alcune trascrizioni dell'etnomusicologo Nicholas England.

All'inizio del film compare una didascalia in cui si avverte lo spettatore che il sonoro non è in sincrono e che gran parte della presa del suono utilizzata in fase di montaggio è stata effettuata durante le riprese. Alcune didascalie offrono spiegazioni sulla cerimonia a partire dal nome: «*N/um tchai, which means "medicine dance", is a formalized curing ceremony*». La cerimonia si tiene generalmente di notte, ma per esigenze tecniche legate all'impossibilità di realizzare riprese notturne, venne realizzata all'alba. Per risolvere lo spinoso problema della voce narrante con intento esplicativo, Marshall e Asch optarono per una soluzione originale: mostrare due volte la stessa cerimonia, la prima volta inserendo un commento esplicativo letto sulle immagini dell'azione, la seconda mostrando la cerimonia con il sonoro post-sincronizzato e privo di voce fuori campo.



Didascalia esplicativa iniziale e scene di danza e di trance durante il rito di guarigione *n/um tchai*. Fotogrammi tratti dal film *N/um Tchai: the Cerimonial Dance of the Kung Bushmen* di J. Marshall.

Bitter Melons, girato da John Marshall nel 1955, è un film che mostra la vita quotidiana di un gruppo di Boscimani !Gwi nel deserto del Kalahari in Botswana. Le immagini che riprendono le attività quotidiane sono accompagnate dalla musica eseguita da un musicista cieco, Ukxone, suonatore di arco musicale (il suo arco da caccia con l'aggiunta di un risonatore). Durante la stagione secca, gli !Gwi non dispongono di acqua ma ottengono una bevanda da meloni selvatici (*tsama*). Il nome del film, "meloni amari", deriva da una canzone di Ukxone in lode al melone *tsama* che narra di una donna che ha appreso a piantare semi di meloni dai vicini Bantu. La prima parte del film mostra alcuni boscimani nell'attività di caccia e raccolta di cibo in un ambiente arido e ostile, mentre come sottofondo alle immagini, si sente Ukxone che esegue alcuni canti sugli animali e sulle piante fonte di sostegno degli !Gwi, accompagnandosi con l'arco musicale.



La seconda parte ha un taglio narrativo: mentre Ukxone esegue alcuni brani, vediamo !Gai, un membro della banda di Ukxone, attraversare il *veld* in cerca dei suoi parenti; li trova dopo due giorni e li riporta all'accampamento, dove tutti gli uomini ballano la Danza di corteggiamento dello struzzo. I parenti di !Gai rimangono a lungo con Ukxon e quando se ne vanno, portano con sé !Gai e la sua famiglia. Ukxone e sua moglie decidono di restare, si sentono troppo vecchi ormai. Alla fine, Ukxone esegue la sua canzone preferita, “Meloni amari”, e il film finisce con l'inquadratura di !Gai e dei suoi parenti che si dileguano tra l'erba alta del *veld*.

Negli anni '60, l'etnomusicologo inglese Hugh Tracey (1903–1977)⁵³ – che aveva condotto campagne di registrazione nel Kwazulu e in Mozambico con John Blacking – collaborò come consulente scientifico alla realizzazione del documentario *Chopi Africa* (1965) di Kevin



Hugh Tracey mentre registra un esecutore di arco musicale *chizambi* (Zimbabwe)

Duffy. Il filmato, centrato prevalentemente sulla musica e sulla danza, ritrae vari momenti della vita sociale dei Chopi del Mozambico, tra cui una cerimonia nuziale con i relativi festeggiamenti e un rito d'iniziazione maschile. La voce fuori campo offre alcune informazioni sulla costruzione dei tamburi e degli

⁵³ Hugh Tracey, autore del saggio monografico *Chopi Musicians* (1948), è stato un pioniere negli studi sulla musica tradizionale africana tra il 1920 e il 1970, creatore nel 1954 dell'International Library of African Music (ILAM) e iniziatore della fabbrica di strumenti musicali African Musical Instruments (AMI) con la quale ha commercializzato alcuni modelli di *kalimba*. Parte delle sue numerose registrazioni effettuate sul campo sono state pubblicate dall'ILAM nella serie discografica “Sound of Africa”. Sulla sua figura il filmmaker olandese Rogier Kappers ha realizzato un documentario dal titolo *Tracey the Songhunter*.

xilofoni ma senza entrare nel dettaglio di alcune caratteristiche organologiche (come ad esempio il sistema d'intonazione degli xilofoni o la funzione di risonatore delle zucche poste sotto ai tasti dello xilofono). La scarsa specificità etnomusicologica rivela la funzione divulgativa del documentario destinato ad un vasto pubblico.

Alla fine degli anni '60 Hugh Tracey gira alcuni filmati sui tamburi reali dell'*omwami* del Ruanda - *Tutsi Royal Drums e Hutu and Tutsi Ntore Dances* (1969) – e sulle danze degli Zulu - *Zulu Christian Dances* (1969) e *Zulu Country Dances* (1969). Agli inizi degli anni '70, Hugh Tracey collabora con il cineasta americano Alfred Gei Zantzinger (1936-2007) come consulente scientifico per la produzione di *Dances of Southern Africa* (1973), una panoramica su alcuni stili di danza di gruppi etnici dell'ex Rhodesia, Sudafrica e Malawi.

Negli anni successivi, suo figlio Andrew continuerà poi l'opera del padre, collaborando con Gei Zantzinger alla realizzazione di una serie di documentari sulle danze *mgodo* e la musica degli xilofoni *timbila* dei Chopi del Mozambico: *1973 Mgodo wa Mbanguzi* (1974), *1973 Mgodo wa Mkandeni* (1974) e *The Chopi Timbila Dance* (1980).

Mgodo wa Mbanguzi e Mgodo wa Mkandeni sono due film realizzati in tempo reale con multi-camera (3 macchine da presa) sulle danze tradizionali *mgodo* in due villaggi Chopi, Mbanguzi e Mkandeni, nel sud del Mozambico, durante l'inverno del 1973. I Chopi usano orchestre xilofoniche che riuniscono fino a trenta xilofoni (*timbila*), intonati secondo scale equi-eptatoniche, impiegate per accompagnare la suite di danze *mgodo* (*mutsitso, mudano, mungenitso, mwemiso, muchoyo, chibodo, nzeno, mutsumeto*) eseguite da un gruppo di danzatori (*musingi*).

Di ciascuna delle parti della composizione-esecuzione viene riportato il titolo e il nome del compositore e ogni canto è sottotitolato in lingua chopi e in inglese. In *1974 Mgodo wa Mkandeni*, ad esempio, compare in sovraimpressione il nome che indica la parte della suite che sta per iniziare e il nome del compositore: «MTSITSO WOKATA First Orchestral Introduction. Composer: Tingisa»; «MTSITSO WOMBIDI Second Orchestral Introduction. Composer: Tingisa»; «MTSITSO WORARU Third Orchestral Introduction for calling the dancers. Composer: Mshini»; «MGENISO Entry of the dancers. Composer: Mshini»; «MWEMISO Fast dance. Composer: Hanyani»,

«CHIBHUDHU The dance. Composer: Mshini», «MZENO The song. Composer: Mshini», «MABANDLA The councillors. Composer: Hanyani», «HUMISO Exit. Composer: Mshini», «MTSITSO WOKUGWITISA Orchestral Finale. Composer: Mshini». La *performance* è ripresa in forma integrale dall'inizio alla fine senza alcuna interruzione e il filmato è privo di commento della voce fuori campo.



Due “movimenti” della suite di danze *mgodo* accompagnata dall’orchestra di xilofoni *timbila*. Le didascalie in sovrainpressione riportano il nome della composizione e del suo autore, i sottotitoli riportano i testi dei canti in chopi e la traduzione in inglese. Fotogrammi tratti dal film *1974 Mgodo wa Mkandeni* di A. Tracey e G. Zantzinger.

1973 Mgodo wa Mbanguzi e *1974 Mgodo wa Mkandeni* sono considerati tra i primi film etnomusicologici a disporre di un libretto allegato⁵⁴ che riporta dati etnografici e musicali, oltre a considerazioni sul modo in cui sono stati realizzati i film. Il libretto riporta spiegazioni sui brani cantati, trascrizioni di parti di xilofoni per ogni canto e trascrizioni in Labanotation di alcuni passi di danza. Inoltre, per il montaggio del film, gli autori si sono avvalsi della supervisione del rinomato musicista chopi Venancio Mbande.

⁵⁴ A. Tracey, A. G. Zantzinger, *A Companion to the films “Mgodo wa Mbanguzi” and “Mgodo wa Mkandeni”*, International Library of African Music, 1974.

Nel 1963 Mantle Hood si recò in Ghana tra gli Ashanti per realizzare il suo film *Atumpan* (1964), girato in 16 mm, in cui l'autore illustra le tecniche costruttive ed esecutive del tamburo "parlante" *atumpan* degli Ashanti del Ghana, la sua funzione all'interno del contesto socio-culturale, il suo adattamento alle necessità della vita moderna, la sua interrelazione con altre forme culturali, il valore assegnatogli dalla società. La travagliata esperienza della realizzazione del film in Ghana nel 1963 è raccontata da Hood con una spiccata dote narrativa nel suo libro *The Ethnomusicologist* (1971).



M. Hood in Ghana durante le riprese di *Atumpan* (Hood 1971).



Esecuzione dei tamburi *atumpan* e *fontomfrom*. Fotogrammi tratti da *Atumpan* di M. Hood.



Foto di un suonatore di *atumpan* registrato e fotografato da R. S. Rattray (1921).

È opportuno segnalare che Hood non fu il primo studioso ad interessarsi degli *atumpan* degli Ashanti. Già negli anni '20, Robert Sutherland Rattray (1881-1938) aveva trattato la questione del rapporto tra la lingua tonale e linguaggio tamburinato nelle ricerche effettuate tra gli Ashanti in Costa d'Oro (oggi Ghana) (Rattray 1923). Durante la spedizione etnografica, l'etnologo e funzionario britannico, oltre ad effettuare registrazioni con il fonografo Edison, realizzò delle foto e alcuni filmati di interesse musicale (Henley 1985).

L'innovazione tecnologica che offrì la possibilità di registrare in sincrono suoni e immagini, ha segnato una svolta nella storia dell'etnomusicologia visiva e dell'antropologia visiva. La prima ripresa sincrona *in situ* si fa risalire alle registrazioni fatte da Gilbert Rouget e Jean Rouch in Niger per la realizzazione del filmato *Pierres chantantes d'Ayorou* (1968), in cui venne utilizzato un registratore a bobine al quarzo Nagra che offriva la possibilità di sincronizzare il suono in presa diretta (Carpitella 1989).

Alla fine degli anni '60, altri etnomusicologi faranno uso della cinepresa per la documentazione audiovisiva nella ricerca etnomusicologica: Robert Garfias effettua una ricerca sul campo in Messico e in quell'occasione gira il cortometraggio *Marimba Music of Mexico* (1967) e William Malm si reca nel 1969 nel Kelantan (Malesia) per girare alcune riprese del dramma *Ma 'yong*, film di ricerca etnomusicologico per fini analitici. Nello stesso anno, l'etnomusicologo francese Pierre Sallé, autore di uno studio monografico sulla musica del Gabon (Sallé 1978), gira il documentario *Disoumba* (1969) sul rito *bwété* dei Mitshogo del Gabon.

Nel 1970 Roderic Knight si reca tra i Mandinka del Gambia per realizzare una tesi di dottorato sulla musica dei popoli mande. In quell'occasione realizza dei filmati con una cinepresa Super 8 mm senza sonoro, sincronizzati in fase di post-produzione con le registrazioni audio fatte con un registratore a bobine Nagra. I filmati girati tra il 1970 e il 1987 in Gambia, Guinea e Mali, sono stati pubblicati, la prima volta in due VHS e poi in DVD con il titolo *Music of West Africa: The Mandinka and their Neighbors* (2010).⁵⁵ Il filmato è un collage di dieci documenti filmici di ricerca dedicati ognuno ad un singolo evento o a musicisti appartenenti ad un gruppo etnico (Mandinka, Koranko, Fula, Wolof e Jola).⁵⁶

⁵⁵ Precedentemente, Knight aveva pubblicato il filmato *Jali Nyama Suso: Kora Player of the Gambia* (1992), costituito da una serie di riprese effettuate nel 1971 in uno studio di registrazione dell'Università di Washington, mentre il griot virtuoso di kora Suso esegue quattro brani del repertorio mandinka.

⁵⁶ In "Music in Africa: The Manding Contexts", Roderic Knight immagina quello che potrebbe aspettarsi un visitatore dell'area mandinga, attraverso una vera e propria sceneggiatura di un film, ispirandosi ai filmati di ricerca da lui realizzati sul campo (Knight 1984).



Cantore fulani accompagnato da due suonatori di flauto *serndu*; tre suonatori di arpa-liuto *kora*; due suonatori di xilofono *balanta*. Fotogrammi tratti da *Music of West Africa: The Mandinka and their Neighbors* di R. Knight.

Il cinema etnomusicologico mostra diversi approcci e tecniche di rappresentazione; differenti sono i modi di “ri-presentare” i mondi musicali attraverso la cinepresa: la tecnica usata per girare, il numero e il posizionamento delle macchine da presa, se fisse o a spalla, le inquadrature, l’uso o meno dello zoom, il montaggio, l’uso dei piani-sequenza, sono tutti elementi che caratterizzano diverse tipologie di documenti filmici e diversi modi di fare etnomusicologia visiva. Dal dopoguerra ad oggi sono venute a delinearsi delle vere e proprie “scuole” stilistiche: dalle riprese in stile “osservazionale” dell’IWF (Institut für den Wissenschaftlichen Film) in Germania, alla camera “partecipante” di Jean Rouch e dei suoi epigoni del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) in Francia, allo stile “biografico” di John Baily e della NFTS (National Film and Television School) in Inghilterra.

In Germania, a partire dagli anni ‘50, l’IWF di Gottinga ha prodotto materiali audiovisivi di divulgazione scientifica nella forma del “concept-film” (film uniconcettuale). La “scientificità” del film risiedeva nel catturare la realtà in maniera oggettiva, utilizzando camere multiple che potevano riprendere lo stesso fenomeno da diverse angolazioni. Lo stile è distaccato, nel suo intento analitico, e privo di commento per limitare al massimo l’intervento dell’osservatore.

In Francia, la “scuola” di Jean Rouch è fondamentalmente diversa dall’IWF di Göttingen: il film è realizzato da un’unica persona, il cineasta etnologo, non c’è macchina ferma o cavalletto, ma è lo stesso operatore che si muove continuamente con la macchina a spalla; è un cinema di *compartecipazione* all’evento; la sua “camera partecipante” è intesa come mezzo di stimolo e di comunicazione fra osservatore e

osservati. Continuatore dello “stile CNRS” di Rouch e di Rouget è Hugo Zemp, pioniere dell’etnomusicologia visiva:

Hugo Zemp è tra i primi etnomusicologi che abbia fatto un uso sistematico della macchina da presa (16 mm) durante le indagini etnomusicologiche, non come sussidio audiovisivo bensì come strumento centrale di ricerca. La *Musica Aré-Aré* si può dire che sia un classico, in quanto vi è una documentazione etnomusicologica e di ricerca fatta attraverso l’obiettivo della macchina da presa. L’immagine fornisce gli elementi della *performance*: corpo, postura, tecnica di esecuzione, forma e misura dello strumento, tecniche vocali, materiali per strumenti, prossemica dell’esecuzione, contesto naturale e sociale, differenziazione tra interpreti e spettatori, partecipanti o no; definizione del livello sociale; insediamento e caratteri geantropici, etc. Tutte denotazioni che naturalmente possono essere scritte, fotografate, registrate per il suono, ma che non possono dare la quantità d’informazioni così verosimili (Carpitella 1989:17-18).

In Inghilterra, John Baily adotta lo “stile NFTS”, tendente ad oltrepassare le barriere tra “documentario” e “fiction”, creando una commistione tra i due generi cinematografici. Con Baily, lo “stile NFTS” applicato al documentario etnomusicologico assume la forma del film biografico (“*portrait film*”) di tipo narrativo, essendo centrato sulle storie di musicisti che, raccontando se stessi, la loro vita e la loro musica, diventano così i protagonisti del documentario.

III. 2 L’Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF)

La cinematografia etnografica ha avuto in Germania uno sviluppo legato all’attività dell’*Institut für den Wissenschaftlichen Film* – Istituto per il Film Scientifico (IWF, oggi *IWF-Knowledge and Media*) di Gottinga (Göttingen), un’istituzione nazionale che si è fatta carico della produzione e distribuzione della maggior parte dei film antropologici tedeschi nel ventesimo secolo, con una doppia finalità: didattica e scientifica. L’IWF è l’erede di un precedente istituto sorto nel 1935, il *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (RWU – Istituto tedesco per il film e l’immagine nella scienza e nella didattica) di Berlino, che avviò la produzione e distribuzione a scopo didattico dei film.

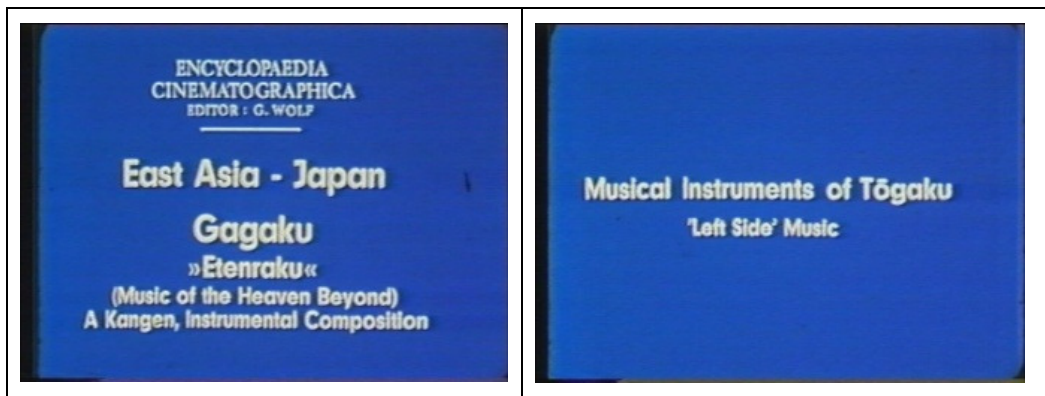
Un dipartimento dell'Istituto fu dedicato agli studi di etnografia e folklore: tra il 1936 e il 1953 vennero prodotti una cinquantina di film sulle tradizioni popolari della Germania oltre che su musiche e danze dell'Africa, dell'Asia e del Sud America. Nel 1949 questo dipartimento venne trasferito nella sede universitaria di Gottinga con il nome di Institut für den Wissenschaftlichen Film. Nel 1952, sotto la direzione di Gotthard Wolf, venne costituita dal responsabile del settore etnografico Günther Spannaus la serie *Encyclopaedia Cinematographica* (EC), una vera e propria enciclopedia filmica, suddivisa in tre sezioni: biologia, etnologia e scienze esatte. Nella sezione etnologica, ogni film era centrato su singole "unità tematiche", quali la danza, il lavoro, il rito; venne così prodotto un corpus di materiali filmici riferiti a società tradizionali di Africa, Asia, America ed Europa che ne documentano tutti gli aspetti della vita quotidiana, compresi, naturalmente, anche le occasioni di musica e danza.

I filmati in 16 mm sulle tradizioni musicali e coreutiche africane, realizzati a partire dagli anni '30, furono realizzati in Angola, Burkina Faso (ex-Alto Volta), Ciad, Congo, Costa D'Avorio, Benin (ex-Dahomey), Liberia, Marocco, Nigeria, Sudafrica, Sudan; quelli su musiche e danze asiatiche furono realizzate in Afganistan, Bali, Bhutan, India, Indonesia, Pakistan, Sri Lanka (ex Ceylon), Thailandia, Tibet; quelli su musiche e danze dell'Oceania, in Australia, Ellice Islands, Gilbert Islands, Hawaii, Papua Nuova Guinea; quelli su musiche e danze europee, in Austria, Repubblica Ceca (ex Cecoslovacchia), Bosnia-Erzegovina (ex Jugoslavia), Germania, Norvegia, oltre ad un filmato sui canti sul tamburo degli Eschimesi della Groenlandia (Institut für den Wissenschaftlichen Film, 1968).

Con questi film monotematici di stampo positivista si afferma il film etnografico "uni-concettuale" (*concept-film*). Si tratta di documenti filmici di breve durata centrati su una particolare prassi esecutiva. I film in 16 mm con suono in sincrono erano girati da una équipe che consisteva in un etnologo, due cameramen e un tecnico del suono. L'inquadratura è prevalentemente fissa, con scarso uso dello zoom limitato ad evidenziare alcuni dettagli. Alcuni filmati che avevano per oggetto musiche e danze africane - come quelli sui Baoulé, i Gouró e i Dan della Costa D'Avorio - sono stati realizzati *in loco* con riprese in esterna, mentre in altri casi le riprese sono state fatte in studio, come nel caso della musica di corte giapponese *gagaku*.

All'inizio di *Gagaku "Etenraku"* (1972) di Fumio Koizumi e Kazuo Okada, vengono presentati i singoli strumenti suonati per eseguire la musica *gagaku* appartenente alla categoria *tōgaku*,⁵⁷ con cartelli in cui è scritta la denominazione di ogni strumento. Il filmato mostra gli aerofoni (*shō*, *hichiriki*, *komabue*, *ryūteki*) e i membranofoni (*kakko* e *san-no-tsuzumi*). Segue l'entrata dei musicisti e l'inquadratura d'insieme dell'orchestra con un piano totale della camera posta in alto di fronte all'orchestra. Poi, riprendendo delle brevi esecuzioni strumentali mediante i primi piani, vengono fatte ascoltare le sonorità degli strumenti in uso nello stile *tōgaku*: gli aerofoni (il flauto traverso *ryūteki* e l'oboe *hichiriki*, l'organo a bocca *shō*), i cordofoni (la cetra *gaku-sō*, il liuto *gaku-biwa*), gli idiofoni (il gong *shōko*) e i membranofoni (il tamburo sospeso *gaku-daiko* e il tamburo a barile *kakko*).

Segue un'esecuzione di *Etenraku* (il più noto brano strumentale del *gagaku*) nel modo *hyōjō* (MI) nello stile *nokorigaku* (lett. "musica rimanente"), durante la quale nel corso delle ripetizioni gli esecutori uno dopo l'altro smettono di suonare e alla fine rimangono gli strumenti a corda che costituiscono un insieme che termina il brano. Le riprese, prive di commento fuori campo, sono effettuate con quattro camere fisse con differenti angoli visuali.

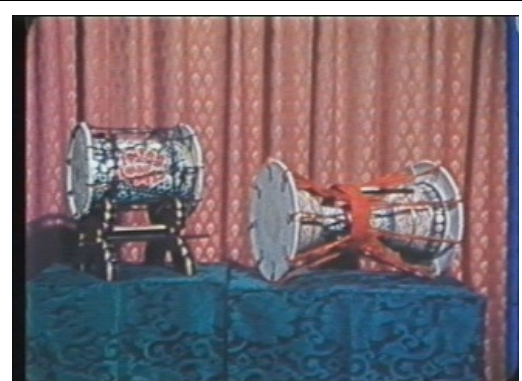


⁵⁷ Il *gagaku* - lett. "elegante" (*ga*), "musica" (*gaku*) - è un antico genere di musica di corte giapponese. Il *gagaku* si divide in due categorie: la musica di destra (*komagaku*), influenzata dalle tradizioni musicali coreana e manchu, e la musica di sinistra (*togaku*), di influenza indiana e cinese.

Wind Instruments
Shō
Hichiriki
Komabue (right music)
Ryūteki (left music)



Drums
Kakko (left music) | San-no-Tsuzumi (right music)



Entrance of Musicians



Ryūteki
flute



Hichiriki
double reed



Shō
mouth organ

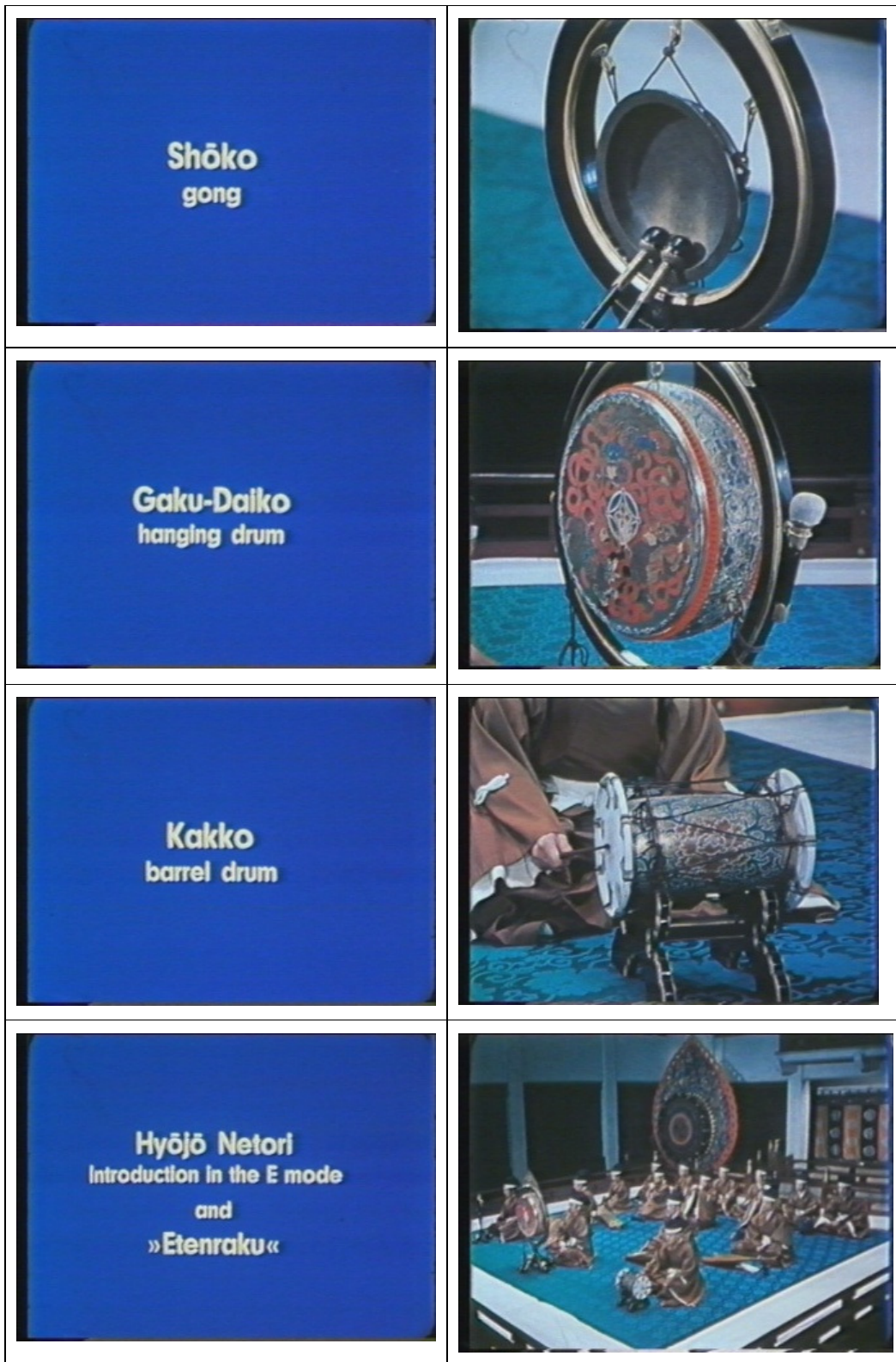


Gaku-Sō
zither



Gaku-Biwa
lute





L'illustrazione visiva e sonora di ciascuno degli strumenti musicali che compongono l'orchestra *gagaku* viene preceduta da cartelli che ne indicano il nome e la tipologia. Fotogrammi tratti da *Gagaku Etenraku* di F. Koizumi e K. Okada.

Nell'introduzione al catalogo della prima edizione della Rassegna del Cinema Etnografico di Nuoro, Carpitella, sostenendo la validità della "ripresa *in vitro*" a fini scientifici, scriveva a proposito dello "stile IWF" (o "stile Gottinga"):

Per poter apprezzare i materiali di Gottinga le cui durate vanno dai 5 ai 35 minuti, bisogna considerare quali sono i criteri di questo Istituto di cinematografia scientifica: isolare l'avvenimento, circoscriverlo, impiegare una postazione ed una durata di ripresa *pertinenti* ed escludere qualsiasi elemento distraente e spettacolare (infatti molti dei documentari filmici sono *muti*). Probabilmente alcuni di questi criteri potranno sembrare eccessivamente rigorosi ai fini di un documentario cinematografico, ma bisogna considerare che si tratta di una strumentalizzazione del cinema a fini scientifici, e non di una strumentalizzazione di contenuti scientifici a fini spettacolari e cinematografici. Si tratta di un punto di vista di ripresa *in vitro*, ma ciò garantisce una continuità di osservazione ed esorcizza molte adulterazioni consumistiche (Carpitella 1982:15).

L'*Encyclopaedia Cinematographica (EC)* viene a delinearsi come un progetto di produzione in cui i rigidi criteri di ripresa e montaggio delle sequenze filmiche permettono una "oggettiva" comparazione tematica tra le riprese di diverse società:

Per la EC il film è tanto più scientifico quanto più risponde alla capacità di riprodurre la 'realtà'. Tale capacità è assicurata dal metodo scientifico della sua realizzazione, in cui non è prevista la recitazione dei soggetti ripresi, né l'interazione con loro, e in cui accanto alle riprese convive la registrazione scritta dei processi di produzione dei materiali visivi. Allo stesso modo in sede di montaggio l'intervento deve essere minimo, e con questo si intende anche che viene rifiutata l'aggiunta di musiche o commento verbale al girato. I temi affrontati vengono limitati dalle stesse disposizioni metodologiche: saranno pertanto per lo più considerate questioni relative alla cultura materiale, che meglio si prestano a tale documentazione, come la produzione e il consumo del cibo, le attività manuali e artigianali, ma anche atti performativi quali i rituali e le danze (Balma 2001).

Per ottemperare ai requisiti di "scientificità" richiesti dalla documentazione etnografica nella rappresentazione della realtà filmata nel modo più corretto possibile, vennero dettate dodici regole-guida sulle modalità di ripresa che costituiranno per molti anni la metodologia del lavoro di documentazione che caratterizzerà lo "stile Gottinga" (Spannaus 1959):

Regole per la documentazione cinematografica in etnologia e nel folklore

1. Il film scientifico è una conservazione nel tempo delle attività cinetiche.
 2. In etnologia i soggetti della ripresa devono essere tecniche artigianali, attività produttive, danze e *performance* culturali.
 3. Per documentare un evento di lunga durata bisogna riprenderne degli estratti significativi.
 4. La posizione della macchina da presa è determinata dalla necessità di documentare certi aspetti del soggetto.
 5. La panoramica è giustificata se connette luoghi in cui si svolgono diverse azioni.
 6. Bisogna documentare il tipo antropologico della popolazione in questione.
 7. La competenza di esperti nel processo di ripresa è necessaria per documentare tutti gli aspetti delle attività.
 8. Il suono sincrono richiede specialisti.
 9. L'antropologo e l'operatore di ripresa devono preventivamente elencare gli elementi di loro interesse per evitare riprese 'alla cieca'.
 10. Per ottenere un'alta qualità nella documentazione è necessario che l'antropologo sia un esperto della società che viene ripresa.
 11. Durante le riprese bisogna tenere una dettagliata annotazione delle inquadrature.
 12. Tutto ciò vale tanto per i lavori folklorici quanto per quelli etnografici.
- (da Günther Spannaus, *Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation*, 1959, cit. in Balma 2001).

A partire dal 1963, l'IWF inizia la produzione documentaristica centrata sulla musica di vari gruppi etnici, compiendo quattro spedizioni: in Thailandia, Ciad, Yemen e Costa D'Avorio (Dauer 1969). Alfons Michael Dauer, direttore del dipartimento di Etnologia dell'IWF, realizzò tra il 1963 e il 1969, 140 documentari con soggetto musicale pubblicati nella *Encyclopaedia Cinematographica*. L'IWF inviava troupe cinematografiche in Africa centrale e occidentale per riprendere alcuni esempi di musiche e danze tradizionali dei Baule, Guere, Guró, Dan e Senufo della Costa D'Avorio realizzati nel 1963 e nel 1968 da Himmelheber, dei Nuba Masakin del Kordofan in Sudan realizzati nel 1964 da Horst Luz e Waldemar Herz, dei Dangaleat e

Bulala del Ciad girati nel 1964-65 da Fuchs, e degli Zulu del Natal in Sudafrica riprese da Horst Uhlig tra il 1967 e il 1968.

Secondo Dauer, la registrazione sincrona ed ininterrotta dell'evento musicale costituisce la discriminante tra cinema documentaristico e cinema commerciale:

The basic advantage of musicological documentation by sound film is that it provides an uninterrupted, synchronous recording of a complete process. Avoidance of any interruption of the process during film is indeed a fundamental difference between the average documentary and commercial film [...] Our main purpose, however, is to produce informational content, not beautiful pictures (Dauer 1969:226; 227).

I film in “stile Gottinga” erano caratterizzati da brevi sequenze che rappresentavano un'esecuzione musicale (talvolta veniva inclusa la danza), prive di narrazione (voce fuori campo), sottotitoli o didascalie, ma accompagnati da opuscoli esplicativi (un libretto di 7-12 pagine, scritto in tedesco con alcune illustrazioni, che accompagnava la pubblicazione del film). La scelta di eliminare qualsiasi commento o interpretazione delle musiche e dei musicisti filmati era diretta a minimizzare l'intrusività dell'osservatore.

Le regole dettate in un primo momento dall'IWF per l'*Encyclopaedia Cinematographica* (indicazioni sull'inquadratura, il punto di vista, la durata della ripresa, la tipologia degli eventi considerati, il sonoro), mirate al controllo della dimensione artistica e soggettiva della produzione cinematografica, cominciano a vacillare negli anni '70. L'istituto, e con esso l'antropologia visiva tedesca, attraversa in quel periodo una fase di transizione che interessa più livelli: dalla riconsiderazione critica di queste regole al problema dell'utilizzo non solo didattico dei materiali ripresi, da una riflessione non solo scientifica, ma anche estetica sugli stessi, fino alla disponibilità alla produzione collaborativa con le persone riprese al fine di superare rapporti verticali tra osservatore e osservato (prospettiva colonialista).

Nello “stile Gottinga”, difatti, prevale un'osservazione asettica e distaccata dell'evento per conferire maggiore oggettività (e quindi “scientificità”) al documento filmico, con il rischio che lo sguardo dell'etnologo possa assomigliare a quello dell'etologo:

The cameramen are presumed to be ‘neutral’, ‘objective’ and emotionally unengaged. Unfortunately in ethnographic or anthropological film, where *people* and their actions form the subject-matter, this approach produces picture-sequences that often lack any sign of trans-cultural understanding by the camera crew – as if insects or primates were being filmed (with the cameras constantly out of the event’s ‘focus’). Very often such films communicate a single message: the existence of a master-servant relationship between the camera crew and its human ‘objects’. Several films made in Africa and Melanesia by teams of the Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (published in the *Encyclopaedia Cinematographica*) unfortunately seem to belong to this category (Kubik 1988:256).

Una maggiore apertura verso gli sviluppi dell’antropologia visiva internazionale e il confronto con le teorie al centro del dibattito scientifico, ebbero come conseguenza la messa in discussione delle regole dell’EC. L’antropologo tedesco Ivo Strecker effettuò le riprese di un rito di iniziazione e sui canti degli Hamar in Etiopia e realizzò il film *The Leap across the Cattle* (1975-76) e successivamente *The Song of the Hamar Herdsman* (1983). Questi film etnografici infrangevano le regole “aristoteliche” dell’unità di tempo e di spazio dettate dallo “stile Gottinga” e in *The Song of the Hamar Herdsman*⁵⁸ Strecker adottò le tecniche del documentario “espositivo”: la voce narrante e le interviste. L’IWF ne riconobbe comunque il grande valore etnografico e per questo motivo furono pubblicati dall’IWF, ma non come film dell’EC.

L’apertura dell’IWF verso gli sviluppi internazionali in antropologia visiva fu dettata non solo da una più dialettica concezione del film etnografico, ma anche da una serie di scelte che annoverano, tra l’altro, la costituzione di un festival biennale a Gottinga dedicato al cinema etnografico,⁵⁹ l’uso della tecnologia digitale nella ripresa e nel montaggio dei materiali audiovisivi prodotti dall’IWF, il ricorso a sistemi di comunicazione quali Internet per la segnalazione e distribuzione di film e video. Sfortunatamente, l’IWF Knowledge & Media ha interrotto la sua attività di produzione e distribuzione nel 2010 a causa dei tagli dei finanziamenti pubblici.

⁵⁸ Nel film viene evidenziata l’importanza attribuita dai pastori Hamar al bue, da cui dipende il destino e il benessere dell’uomo, della sua famiglia e del bestiame. In onore al bue, un uomo compone un canto speciale e lo esegue in occasione della danza. Figure preminenti del film sono Choke, un uomo Hamar, che fornisce spiegazioni circa il significato dei canti, e Gardu, una donna Hamar, che spiega le coreografie delle danze.

⁵⁹ Göttingen International Ethnographic Film Festival (GIEFF).

III.3 Rouch, Rouget, Zemp e il CNRS

In Francia, la produzione dei film etnografici è legata al Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S. Audiovisuel, oggi CNRS Images) di Parigi e al Comité du Film Ethnographique del Musée de l'Homme, fondato nel 1952 da Jean Rouch e André Leroi-Gourhan (e di cui Lévi-Strauss è stato uno dei promotori). Il Comité è tuttora un centro propulsore del cinema etnografico e realizza annualmente, in collaborazione con CNRS Images, il *Bilan du Film Ethnographique*, festival internazionale di cinema etnografico creato da Jean Rouch e Germaine Dieterlen nel 1982, che si tiene annualmente al Musée de l'Homme e che assegna il Prix Bartok al miglior film etnomusicologico. In omaggio al suo fondatore, dopo la sua scomparsa la manifestazione ha cambiato nome in *Festival International Jean Rouch*.⁶⁰

III.3.1 Jean Rouch

Jean Rouch (1917-2004), cineasta ed etnologo allievo di Marcel Griaule, è stato uno dei più grandi documentaristi in assoluto.⁶¹ Esponente di rilievo dell'antropologia visiva, Rouch si è spesso dichiarato epigono di Dziga Vertov e Robert Flaherty, considerati i suoi «antenati totemici», precursori del cinema etnografico: «con Flaherty Rouch condivide un impegno di attiva partecipazione con i protagonisti nella creazione del film, fino al punto di mettere



Jean Rouch (1917-2004).

mano all'invenzione (fictionalization) delle loro vite; con Vertov egli condivide la fede nella cinepresa come mezzo per capire a fondo oltre i tratti superficiali della realtà quotidiana osservabile» (Henley [1998] 2003).

Peter Loizos, in *Innovation in Ethnographic Film* (1993), sostiene che lo stile di Rouch ha quattro qualità: la documentazione, realizzata in modo empatico e sofisticato; la collaborazione con i soggetti dei suoi film; l'intervista, facendo in modo che qualcosa

⁶⁰ Cfr.: <http://www.comite-film-ethno.net>.

⁶¹ L'etnomusicologo americano Steven Feld ha intervistato in più occasioni Jean Rouch e ha tradotto e pubblicato *Cine-ethnography* (Rouch 2003).

succedesse durante la ripresa filmica; e l'uso dell'improvvisazione e della fantasia come metodo per esplorare la vita della gente (Loizos 1993:46)

Rouch, ha realizzato numerosi documentari etnografici girati in Africa occidentale tra gli anni '40 e '70, soprattutto tra i Sorko e i Songhay del Niger e tra i Dogon del Mali. Con questi filmati, che hanno dato un contributo decisivo all'antropologia visiva e che hanno segnato gli inizi del film etnografico in Francia, Rouch ha assunto una posizione pionieristica, considerata da alcuni "rivoluzionaria", nel modo di concepire il cinema etno-antropologico.

Rouch si reca per la prima volta in Africa subsahariana come ingegnere civile durante la Seconda Guerra Mondiale e vi ritorna nel '45 con una macchina da presa da 16 mm per registrare i rituali di possessione dei Songhay del Niger. Questa esperienza lo porterà alla realizzazione del suo primo documentario *Au pays des mages noirs* (1947),⁶² dove si denota uno spiccato interesse per gli aspetti magico-rituali della cultura africana, in particolare per i riti di possessione. Durante questo viaggio sul fiume Niger (1946-47), Rouch perse il treppiede della sua cinepresa Bell & Howell; da quel momento in poi, Rouch cercò di fare a meno dei supporti fissi per sviluppare il suo peculiare stile con la macchina a spalla.⁶³

Nel 1954 Rouch gira una delle sue opere più rappresentative: *Les maîtres fous* (1955). Il film è girato in Ghana (l'allora colonia britannica Costa d'Oro), nella periferia di Accra, ed è centrato su una cerimonia di possessione della setta songhay degli Hauka, gli dèi della forza, i geni del mondo occidentale (il titolo "maestri folli" è vagamente riferimento ai coloni britannici) da parte dei lavoratori songhay immigrati dal Niger. Il rito di possessione è contrassegnato dalla musica di un violino monocorde e di un'orchestra di tamburi.

I primi spiriti hauka iniziano a giungere, prendendo possesso degli astanti. Ciascuno di loro rappresenta un personaggio particolare: il caporale di guardia, il comandante, il generale, in poche parole lo stato maggiore dell'esercito britannico, cui si aggiungono M.me Locotoro

⁶² Il film è visibile in streaming sul sito dell'INA: <http://www.ina.fr/sciences-et-techniques/sciences-humaines/video/AFE04020801/au-pays-des-mages-noirs.fr.html>.

⁶³ È solo alla fine degli anni '50 che in America iniziarono i primi esperimenti di conduzione a spalla della cinepresa, grazie agli sviluppi tecnici che permisero la realizzazione di apparecchi leggeri e silenziosi con suono sincrono.

che e la moglie del dottore, la locomotiva, il conduttore di camion. Lentamente tutti i personaggi entrano in una *transe* estremamente violenta, nel corso della quale il respiro si fa affannoso, gli occhi si ribaltano all'indietro, i movimenti del corpo divengono sincopati, mentre una bava bianca esce costantemente dalle bocche dei posseduti. In *transe*, i personaggi mettono in scena una pantomima rituale: lo stato maggiore si riunisce in una "conferenza della tavola rotonda" in cui si deciderà sul da farsi. Un cane viene portato per essere sacrificato e poi cucinato in un pentolone, da cui gli Hauka prenderanno direttamente con le mani pezzi bollenti di carne da addentare immediatamente. Sacrifici vengono offerti sull'altare del governatore inglese, riprodotto ironicamente attraverso alcuni dei suoi simboli che lo contraddistinguono (un uovo crudo viene rotto sulla testa del governatore per rappresentare le piume bianche che sovrastano i copricapo dell'esercito britannico) (Pennacini 2008:123).

Il film, proiettato a Parigi nel '55 alla seconda riunione internazionale del film etnografico che si teneva al Musée de l'Homme, fu duramente criticato dagli antropologi oltre che dagli Africani presenti in sala, per la crudezza e violenza delle immagini (in una delle sequenze i posseduti sacrificano un cane imbrattandosi di sangue e lo divorano), ma anche per i risvolti connessi alle conseguenze dell'impatto con la civiltà occidentale colonialista subito dagli africani. In effetti questa è l'immagine della cultura colonialista occidentale così com'era vista da una cultura "altra". I posseduti, lavoratori immigrati dal vicino Niger, diventavano caricature simboliche dei detentori del potere, gli europei (i "maestri folli"): il governatore generale, l'ingegnere, la moglie del dottore, il caporale di guardia. La voce narrante propone alla fine una interpretazione psicologica del fenomeno come processo catartico che permette ai lavoratori sottomessi al dominio coloniale britannico durante la settimana di "rivalersi" sugli stessi soggetti nel riposo domenicale.

Nel film *Chronique d'une été* (1960), inchiesta condotta con Edgar Morin a Parigi nel 1960, Rouch sperimenta i primi sistemi di sincronizzazione tra immagini e suono, dando inizio al "cinema diretto". Il "diretto" indica la registrazione in sincrono di suoni e immagini – grazie alla nuova macchina a 16 mm portatile (Eclair) con suono sincrono (registratore Nagra) - e al tempo stesso intende sottolineare la simultaneità dell'evento e della ripresa cinematografica. Fino ad allora, i film di Rouch erano stati post-sonorizzati, aggiungendo alla pellicola una colonna sonora costruita con suoni originali

registrati sul posto (ma non sincroni) e un commento parlato che descriveva e interpretava le immagini montate.

Rouch, seguendo l'insegnamento del suo maestro Marcel Griaule, non prende in considerazione la "ricostruzione" il cui uso non ritiene lecito in un film etnografico. Rouch è difatti considerato l'iniziatore del "cinema verità" in Francia (il *cinéma-vérité*, traduzione in francese del concetto di *kinopravda* espresso da Vertov). Secondo Feld (2003), il termine "*cinéma-vérité*" assume quattro significati diversi ma interrelati tra loro:

(1) films composed of first-take, nonstaged, nontheatrical, nonscripted material; (2) nonactors doing what they do in natural, spontaneous settings; (3) use of lightweight, handheld portable synchronous-sound equipment; and (4) handheld on-the-go interactive filming and recording techniques with little if any artificial lighting (Feld 2003:7).

Ma a causa dell'ambiguità del termine "*cinéma-vérité*", che potrebbe implicare la pretesa di rappresentare la realtà, Rouch preferisce utilizzare il concetto di "cinema diretto" :

Da questo momento in avanti Rouch effettuerà sempre in diretta la registrazione del suono, conferendo così alle sue immagini cinematografiche quella dimensione vissuta e realistica che solo la presa diretta riesce a comunicare. Il suono sincrono e la macchina a mano costituiscono i cardini della tecnica di Rouch, i quali verranno sviluppati nella teoria del cosiddetto *cinéma-vérité*, espressione utilizzata per indicare un cinema che rifiuta la *fiction* e la messa in scena uscendo dai teatri di posa per filmare in ambienti reali, utilizzando come personaggi la gente della strada [...] L'espressione *cinéma-vérité* utilizzata nei primi anni di questa sperimentazione, verrà sostituita da quella di "cinema diretto": l'ambigua nozione di una verità cinematografica – che era stata coniata da Dziga Vertov – lascia così il posto a una concezione che esalta e ricerca un rapporto maggiormente immediato tra il cinema e la realtà, nella consapevolezza che non esiste alcuna "verità" filmica universale, ma solo dei "discorsi" (più o meno diretti) sulla realtà o delle rappresentazioni soggettive e culturali di essa (Pennacini 2008:116).

Tra la fine degli anni '60 e i primi '70, Rouch gira la serie sulla cerimonia *Sigui* (1966-1973) dei Dogon, una cerimonia che si tiene ogni sessant'anni in cui la società delle

maschere celebra la maniera in cui gli uomini hanno ricevuto la parola e l'apparizione della morte e due film. Negli stessi anni gira i documentari *Torou et Bitti* (1967) e *Horendi* (1972) sui rituali di possessione dei Songhay-Zarma della valle del Niger. Per queste popolazioni la trance è il mezzo di comunicazione tra gli uomini e le loro divinità:

I posseduti, i "cavalli dei geni" - scrive Rouch - in maggioranza di sesso femminile, sono specialisti entrati in un gruppo riconosciuto dopo un'iniziazione lunga e difficile, dopo la quale le "trance selvagge", che ne facevano dei malati esclusi dalla società, vengono controllate dai preti e si produrranno solo nel corso di cerimonie pubbliche regolarmente organizzate dalla società e per la società.

Un centinaio di divinità formano il panteon che si manifesta in questo modo. Gli dei sono invisibili, ma simili agli uomini: come loro hanno razze differenti, caratteri particolari, un dominio preciso (il fiume, il vento, la boscaglia, il tuono, la pioggia, l'arcobaleno), tradizioni e vicende complesse che formano una mitologia molto ricca che si arricchisce a ogni nuovo rituale, a ogni nuova rivelazione.

Dopo l'iniziazione, ogni danzatore diventa il "cavallo" specializzato di uno o più "cavalieri"; il cavaliere "lo monta" durante la trance e, per diversi minuti o diverse ore, agirà attraverso il corpo e parlerà attraverso la bocca del suo "cavallo". Per i Songhay-Zarma, contrariamente ad altri sistemi vicini, questo dialogo con gli dei rappresenta lo scopo essenziale di queste cerimonie (Rouch in Grisolia 1988:26-7).

Les tambours d'avant - Tourou et Bitti (1967), girato nel villaggio Songhay di Simiri, nella regione dello Zermaganda, in Niger, descrive una danza di possessione che si svolge per chiedere ai geni della *brousse* la protezione del raccolto dalla invasione delle cavallette. Il film è girato in un solo piano-sequenza: la cinepresa entra in un campo che circonda il villaggio; l'inquadratura ad altezza d'uomo avanza mostrando implicitamente il camminare di Rouch fino ad arrivare allo steccato che delimita l'abitato. Poi la macchina da presa entra nel villaggio e incontra un primo personaggio, Doaouda Sido, l'uomo in bianco, che la precede lambendo a sinistra una piccola radura dove sostano, legate, le capre che saranno offerte in sacrificio agli spiriti della *brousse*. Poi la cinepresa incontra un'altra guida, l'anziano Sangou, che la conduce fino allo spazio circolare dove suona un'orchestra *tourou* che accompagna le danze di possessione. La cerimonia, che si sviluppa nella concessione dello *zima* (sacerdote) Sido, inizia nel momento in cui inizia a suonare l'orchestra tradizionale, composta da tre

tamburi ricavati da zucche lagenarie ricoperti di pelle di bue (*turu*), di tamburi lignei a due pelli (*bitti*) e di un violino monocorde (*godye*).

In *Tourou et Bitti* la cinepresa diventa un individuo che partecipa al rituale ed è la stessa cinepresa, che non cessa di filmare dopo l'interruzione della musica, che consente l'inizio della trance. Un danzatore diventa posseduto e invoca "della carne", un sacrificio per assecondare gli spiriti; poco dopo anche una donna anziana entra in trance. Poi il film termina. La ragione contingente è che la pellicola nello chassis è finita e bisognerebbe montare un nuovo rullo. Rouch spiega nella voce-off che preferisce non intaccare l'unità di spazio e di tempo dell'azione cui ha partecipato, per dare modo di riflettere sulla ricchezza caotica dell'incontro che ha vissuto e ha, in parte, provocato.



Alcuni momenti del rito di possessione dei Songhay. Fotogrammi tratti da *Tourou et Bitti* di J. Rouch

Il cineasta-etnologo partecipa attivamente al fenomeno che si mostra davanti ai suoi occhi che coincidono con l'occhio della cinepresa ad ogni istante, senza tagli né giunture (in tal modo sminuendo l'importanza del montaggio e valorizzando la ripresa diretta); è la cosiddetta "cinepresa partecipante" (Rouch 1974). Egli si muove con la cinepresa tra le persone in trance, in un lungo piano-sequenza, imitandone i comportamenti come se fosse anche lui posseduto da un genio, e il risultato è quello che definisce "cine-trance" (*ciné-transe*):

Ho cominciato a filmare l'esterno della concessione del prete *zima*, poi, penetrando nel recinto delle capre del sacrificio, sono entrato nell'arena di danza dove danzava, senza grande convinzione, il vecchio Sambou Albeydu. Seguendolo mi sono avvicinato all'orchestra che ho filmato in dettaglio senza fermarmi. Improvvisamente, i tamburi hanno smesso di battere. Ero pronto a fermare le riprese, quando il violino ha ripreso a suonare da solo (il violinista aveva "visto il genio"). Immediatamente, Sambou è entrato in crisi ed è stato posseduto dal genio *Kure* "il macellaio hausa", "la iena". Ho continuato a filmare fino a quando è entrata in

campo la vecchia Tusinye Wazi. Ho lasciato *Kure* per seguirla; ha avuto quasi subito una crisi ed è stata posseduta dal genio Hadyo. Sempre senza fermarmi, ho filmato la consultazione dei geni da parte dei preti, la richiesta di un sacrificio poi, indietreggiando, ho finito le riprese, che non avevano avuto interruzioni dall'inizio, con un piano generale della concessione su cui ormai calava la notte. Rivedendo questo film, ho avuto l'impressione che le riprese abbiano provocato e accelerato la possessione. E non sarei sorpreso di apprendere dai preti di Simiri, quando proietterò loro il film, che la mia "cine-trance" ha giocato, quella sera, un ruolo essenziale di catalizzatore (Rouch in Grisolia 1988:39).

Horendi (1972) è un eccezionale reportage su una cerimonia di iniziazione alla danza di possessione (*horendi*) che si celebra per sette giorni e a cui partecipano i sacerdoti *zima*, i pescatori *sorko* della regione di Niamey e un ensemble costituito da un *goje* (viella monocorde) e un complesso di percussioni *gaasay*, costituiti da zucche emisferiche capovolte colpiti da un fascio di sottili bacchette di legno. Durante la cerimonia, si radunano i “cavalli dei geni” (danzatori in stato di possessione), nel cortile della concessione del sacerdote (*zima*) Sambo. Due giovani donne malate, possedute dal genio del fulmine *Kirey*, sono iniziate alla danza di possessione.

La mano sinistra del suonatore di viola (violino *godye*) è "ispirata" (guidata) dai geni convocati all'inizio della cerimonia con l'"aria dei cacciatori" (*gawey-gawey*). I suonatori di zucca (o i tamburi) seguono il movimento della mano sinistra e la vibrazione delle note più basse dà la "forza" al danzatore. E, sempre nella mano sinistra, il violinista avverte il primo sintomo dell'arrivo del genio nel corpo del danzatore. Dà un colpo col piede al suonatore di zucca che è davanti a lui, e questi, accentuando il ritmo e accelerandolo, "forza" il danzatore e "rafforza" il genio che ha cominciato a "cavalcarlo" (Rouch in Grisolia 1988:28).

Il filmato è girato secondo lo stile della “cinepresa partecipante”, con la macchina da presa sulla spalla sempre in movimento. Alcune sequenze sono girate con la tecnica di *ralenti* sincro che consente un'analisi del rapporto musica/movimento esaltando nel contempo la drammaticità dell'evento (Adamo 2010).



Alcuni momenti del rito di possessione *horendi* dei Sorko. Fotogrammi tratti da *Horendi* di J. Rouch

Le caratteristiche dello stile di Rouch, che tanta influenza avranno nella definizione di uno “stile CNRS”, può essere riassunto in maniera schematica nei seguenti punti:

1. La “cinepresa partecipante” e la *ciné-transe*. I filmati sono realizzati secondo il principio della partecipazione, con la macchina da presa sulla spalla sempre in movimento (Yakir, Rouch 1978; D’Amico 1998; Himpele, Ginsbourg 2005). Il cineasta etnologo partecipa in prima persona al rito di possessione in una sorta di “*ciné-transe*”:

Così, per i Songhay-Zarma, molto abituati al cinema, la mia persona si trasforma sotto i loro occhi come si trasforma la persona dei danzatori di possessione, fino alla “*ciné-transe*” dell’uno che filma la *trance* reale dell’altro. Questo per me è così vero, che so, sia dal controllo del mirino, sia dalla reazione degli spettatori, se la sequenza è riuscita o sbagliata, se ho saputo sbarazzarmi del peso delle teorie etnologiche e cinematografiche per ritrovare la barbarie dell’invenzione (Rouch in Grisolia 1988:37).

Per Rouch, la macchina da presa non deve essere uno strumento passivo per la documentazione, ma un agente attivo che deve essere usato come *provocation*.

2. L’etnologo-cineasta. A differenza di chi ritiene che per svolgere un lavoro ottimale si richiede un insieme di competenze che solo un’équipe di cineasti ed etnologi può fornire, Rouch reputa che una sola persona, l’etnologo-cineasta, deve essere l’incaricato di documentare il fenomeno, sostenendo che gli antropologi stessi debbano conoscere le tecniche cinematografiche per “girare” loro stessi senza delegare a questo scopo nessun altro mediatore.

3. Il feed-back e l'antropologia "condivisa". Rouch adotta il procedimento del *feedback* per "correggere" i propri documentari, nella ricerca di una corretta e obiettiva interpretazione della realtà, che consiste nel proiettare il film realizzato alle persone riprese, studiandone le reazioni, i commenti, le critiche, le valutazioni che facevano così da "correttivo" al lavoro svolto; «*l'aspetto principale del film etnografico* – dice Rouch – *è la possibilità di feed-back, vale a dire la possibilità di mostrare il film alla gente che si è filmata, di lavorare con essa*» (Rouch in Cedrini 1990a:25). Attraverso il feed-back, i membri della popolazione locale possono esprimere critiche e giudizi sulle riprese o sul montaggio del filmato o esprimere concetti e idee relative ai fenomeni osservati.

Attraverso l'utilizzo di spezzoni del suo film *Horendi*, proiettati alle persone filmate (sacerdoti e iniziati), Rouch otteneva nuove informazioni per completare la ripresa:

La proiezione del film *Horendi* sull'iniziazione dei danzatori nei riti di possessione del Niger, mi ha permesso, analizzando il film su un visore, di raccogliere dai sacerdoti responsabili più informazioni in 15 giorni di lavoro, che in tre mesi d'osservazione diretta e di interviste degli stessi osservatori (Rouch [1975] 2003:95).

Il processo di riscontro con i soggetti della propria ricerca, sulla correttezza delle informazioni ottenute attraverso il mezzo filmico, costituisce il fondamento di una "antropologia condivisa":

Questo "etno-dialogo" permanente mi sembra uno dei più interessanti "espedienti" del procedimento etnografico odierno: la conoscenza non è un segreto etnografico rubato, divorato poi nei templi occidentali della conoscenza, è il risultato di una ricerca senza fine in cui etnografati ed etnografi intraprendono un cammino che alcuni di noi chiamano già "antropologia condivisa" (Rouch in Grisolia 1988:38).

Questo fu l'inizio della cosiddetta «antropologia condivisa», basata sulla compartecipazione dell'osservatore e dell'osservato. Lo stesso Flaherty, parlando del suo *Nanook*, si era soffermato sul fatto che la macchina da presa potesse costituire una barriera tra l'osservatore e l'osservato. Per questo motivo egli faceva partecipe Nanook del suo lavoro facendogli vedere le riprese girate e ascoltandone i commenti: «*Egli sapeva che con mezzi del tutto inadeguati, aveva inventato l'osservazione partecipe che*

sarebbe stata propagandata circa trent'anni più tardi da sociologi e antropologi e il feedback con cui noi stiamo ancora oggi facendo i conti» (Rouch 1968:447).

In sintesi, secondo la metodologia di Rouch, una sola persona, l'etnologo-cineasta (e non un'équipe di cineasti ed etnologi) deve essere l'incaricato di documentare il fenomeno, sostenendo che gli antropologi stessi debbano conoscere le tecniche cinematografiche per "girare" loro stessi senza delegare a questo scopo nessun altro mediatore. E, soprattutto, il cineasta-etnologo deve partecipare attivamente al fenomeno che si mostra davanti ai suoi occhi che coincidono con l'occhio della cinepresa ad ogni istante, senza tagli né giunture (in tal modo sminuendo l'importanza del montaggio e valorizzando la ripresa diretta); è la cosiddetta "cinepresa partecipante" oltre che "osservante". Egli si muove con la cinepresa tra le persone in trance, in lunghi piano-sequenza, imitandone i comportamenti come se fosse anche lui posseduto da un genio, e il risultato è quello che egli definisce "*ciné-transe*". Diversamente dall' "stile IWF" di Gottinga, qui non c'è macchina ferma, cavalletto, studio, ecc., ma è il cineasta con macchina a spalla che entra a far parte della vita quotidiana e rituale delle persone: è un cinema di *compartecipazione* all'evento.

III.3.2 Gilbert Rouget

Un momento importante nella storia dell'etnomusicologia visiva è stata la collaborazione tra l'etnomusicologo africanista Gilbert Rouget e il cineasta-etnologo Jean Rouch per la realizzazione di alcuni film etnomusicologici.

L'uso del "cinema diretto", ossia la registrazione sincrona dell'immagine e del suono, deriva dai film sperimentali realizzati da Rouch e Rouget in Dahomey (oggi Benin) e in Mali.

Rouget è stato dal 1941 assistente di Andrée Schaeffner presso il *Département d'ethnologie musicale* (oggi *Département d'ethnomusicologie*) del Musée de l'Homme.



Gilbert Rouget mentre intervista un esecutore di xilofono a terra *aso* (Mangiévié, Benin, 1982).

Nel 1946 Rouget prese parte alla spedizione Ogooué-Congo in Africa equatoriale (Congo Brazzaville), presso i Pigmei BaBinga, spedizione in cui etnologi e cineasti⁶⁴ collaborarono per la realizzazione dei primi film etnografici di interesse musicale realizzati in Africa subsahariana (Rouch 1974). Durante la missione etnografica furono realizzati da Jacques Dupont tre film in 35 mm b/n con sonorizzato post-sincronizzato utilizzando le registrazioni musicali effettuate *in situ* da Rouget (Borel 1988; Rouch 2003): *Au Pays des Pygmées* (1947), con rappresentazioni musicali dei Pigmei BaBinga, *Danses congolaises* (1947), che include danze in maschera dei Batéké, danze dei Pigmei BaBinga e canti e danze dei canoisti Okandé, e *Pirogues sur l'Ogooué* (1947), che include sequenze in cui i canoisti cantano, danzano e suonano la *sanza*.

Negli anni '60 e '70, Gilbert Rouget e Jean Rouch realizzarono congiuntamente tre film etnografici sulle tradizioni musicali e coreutiche dell'Africa subsahariana: *Sortie de Novices de Sakpata (Dahomey)* (1963), girato nel 1958 in Benin, sull'iniziazione al culto del *vodun* Sakpata, *Batteries Dogon* (1965), documentario sulla musica dei litofoni dei Dogon del Mali e *Danse des Reines à Porto Novo* (1974) sulla cerimonia d'intronizzazione di una delle spose del re del Dahomey.⁶⁵

Sortie de Novices de Sakpata (Dahomey) è stato girato da Rouch con una camera a 16 mm, con la presa del suono di Rouget, nel regno di Allada, in Benin nel 1959. L'iniziazione al culto femminile di Sakpata richiede un lungo periodo di segregazione durante il quale le novizie apprendono i canti e le danze associate a questa divinità. La prima parte del film mostra l'uscita delle novizie dalla capanna dove erano segregate, la danza nella piazza del villaggio e l'invito agli astanti a fare delle offerte. La seconda parte mostra la danza delle novizie tre giorni dopo il periodo di segregazione, momento contrassegnato da un bagno purificatore in un luogo segreto, per tornare trasformate al villaggio danzando con la faccia coperta da veli e con l'accompagnamento dei tamburi.

⁶⁴ Gli etnologi erano Raoul Hartweg, Guy de Beauchêne e Gilbert Rouget, i filmmakers erano Francis Mazières, Edmond Séchan e Pierre Gaisseau (De Brigard 2003:28).

⁶⁵ Dieci anni prima, l'IWF aveva prodotto un filmato sullo stesso argomento, *Dances of the King's Wives at the Court of Abomey* (1958), realizzato da L. Lersch e P. Fuchs.



Alcuni momenti del rito d'iniziazione al culto di Sakpata. Fotogrammi tratti da *Sortie de novices de Sakpata* di G. Rouget e J. Rouch.

Nella prima parte del film le riprese sono frammentate in ragione della durata massima della bobina della pellicola (25 secondi), mentre la presa diretta del suono col magnetofono è continua, senza interruzioni. Il montaggio è stato realizzato a partire dal suono, per preservare l'integrità della musica e della danza nel loro svolgimento. Per dare continuità alla danza sono state inserite delle immagini in nero per concatenare le sequenze in quei momenti "persi" per il cambio pellicola. I risultati di tale ricerca confluirono molti anni più tardi nel saggio *Chants et danses initiatiques pour le culte des vòdown au Bénin* (2001).

Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes (1965) è un film sonoro in sincrono girato in 16 mm, realizzato da una équipe composta da Gilbert Rouget, Jean Rouch e Germaine Dieterlen, il cui proposito (come suggerisce il sottotitolo) era l'analisi ritmica della musica per strumenti a percussione dei Dogon:

Quant à l'auteur de ces lignes, son rôle a été celui d'un musicologue convaincu que le cinéma synchrone est susceptible de rendre les plus grands services à la recherche ethnomusicologique et désireux de recueillir des documents qui permettent de montrer que des films tournés de cette manière, en contribuant à mettre en évidence les rapports qui existent entre la musique et les mouvements qui lui donnent naissance, peuvent jouer un rôle déterminant dans l'étude destinée à dresser l'inventaire des différents sons mis en oeuvre par une musique donnée, étude aussi indispensable en musicologie que l'est, en linguistique, celle des mouvements articulatoires pour l'inventaire des sons d'une langue (Rouget 1965:127-7).

Batteries Dogon è lo studio dei diversi ritmi (il cui nome è riportato nelle didascalie del filmato) con cui vengono suonati i tamburi di pietra, i tamburi a fessura e i tamburi a membrana presso i Dogon nella falesia di Bandiagara (Mali). I giovani caprai dogon eseguono il ritmo dei funerali (*anam boy*) su tre litofoni (*dumo inu boy*), conservati in alcune caverne nei pressi di Sanga, considerati sacri in quanto dimora degli antenati.



Suonatori dogon di litofoni (*dumo inu boy*) nella Falesia di Bandiagara (Mali). Fotogrammi tratti da *Batteries Dogon* di G. Rouget, J. Rouch e G. Dieterlen.

Nel 1969, Rouget filma la cerimonia della danza delle regine che verrà rappresentata nel documentario *Danse des reines a Porto Novo*.⁶⁶ La cerimonia, officiata dalla decana Hunzunken, si svolge per consacrare la giovane regina Husindé, legittimandola a ricoprire un particolare ruolo rituale. In una delle corti interne del palazzo reale, le regine dispongono i propri strumenti musicali in uno spazio appositamente riservato: le grandi campane di ferro il cui uso risale al XVII secolo, al tempo del capostipite della dinastia, Te Agbanlin (Antilope Rossa), i tamburi in terracotta e quelli a membrana. A sinistra sono collocati i quattro grandi tamburi ricoperti di un tessuto bianco che simbolizzano i quattro angoli del mondo su cui si estende l'autorità del Re: essi ritmeranno quattro danze rituali, eseguite da quattro regine ai quattro punti cardinali.

Il giorno seguente, davanti al re e ai dignitari, le regine danzano la sequenza delle quattro danze rituali, accompagnate da un'orchestra femminile che utilizza per ciascuna danza strumenti differenti. Con il canto e la danza, le regine descrivono il mondo dei rituali di corte, i loro sentimenti verso il re, ricordano quelle regine che hanno pagato con la vita la loro infedeltà, rendono omaggio al re con l'abilità musicale che deriva loro da un ruolo di esecutrici strumentali inusuale nelle regioni dell'Africa dell'Ovest.

⁶⁶ Il filmato, girato nel 1969 e pubblicato nel 1974, è stato riedito in VHS col titolo *Ballet de cour des femmes du roi* (con alcune modifiche nel montaggio e l'aggiunta di alcune foto e altri documenti) assieme al libro di G. Rouget *Un roi africain et sa musique de cour* (1996) contenente due CD con le registrazioni effettuate sul campo dall'etnomusicologo francese.

Terminate le danze rituali, è la volta di quelle profane, che vengono anch'esse cantate con strofe che glorificano la persona del re e la sua stirpe e deridendo nel contempo i suoi nemici.



Collocazione degli strumenti musicali ed esecuzione della prima danza rituale delle regine nel palazzo reale di Porto Novo (Benin). Fotogrammi tratti da *Danses des reines a Porto Novo* di G. Rouget.

Rouget utilizza la tecnica del *ralenti* sincrono (tecnica di registrazione rallentata, in sincrono a mezza velocità), ripresa da Rouch in *Horendi*, per permettere uno studio più accurato tra suono e movimento:

Au Palais du Roi, les reines acceptèrent de danser pour nous deux fois de suite la même danse, sur le même chant. La danse est en deux parties. La première est un mouvement lent dont le chant est en l'occurrence composé de cinq strophes, chacune reprise deux ou trois fois, la chorégraphie se répétant, identique à elle-même, de strophe en strophe. Le second mouvement est rapide et plus court, sur un chant dont la strophe unique est répétée *ad libitum*. La corégraphie est tout à fait différent de celle du premier mouvement et se re nouvelle, ou plutôt varie, constamment. La première fois, la danse, qui dure en moyenne moins de trois minutes, fut filmée de bout en bout à vitesse normale avec la caméra Eclair-Coutant, sans changement d'angle. La seconde fois devait nous permettre de tourner au ralenti. La caméra Beaulieu n'ayant qu'un magasin de trente mitre (i.e. trois minutes à vitesse normale), nous disposions à double vitesse d'un temps de tournage d'une minute et demie, dont il fallait retrancher le temps de mise en route et de stabilisation. Nous tournâmes donc une partie du premier mouvement et une partie du second. Moussa Hamidou, assistant de J. Rouch, assurait la prise de son avec un micro canon, de manière à éviter le bruit de moteur de la Beaulieu.

Le film où figure cette danse et qui est intitulé *Danses des reines dans l'ancien royaume de Porto-Novo*, est maintenant monté, sauf les titres et le commentaire, retardés faute de crédits. La danse est reproduite *in extenso* avec, encadrés pour ainsi dire, deux épisodes au ralenti,

l'un pendant le premier mouvement, l'autre pendant le second. Tous deux raccordent parfaitement. [...] Telle qu'elle se présente, je crois pouvoir dire que l'expérience est convaincante: à la projection, le ralenti permet de saisir beaucoup plus clairement les rapports de la danse et du chant, ce qui était le but recherché (Rouget 1971:117).

Feld (1976) ha messo in rilievo l'importanza degli ultimi due film di Rouget sia per le tecniche di realizzazione e sia per i contenuti, ma anche per possedere allo stesso tempo le caratteristiche del documentario ("*presentation*" *film*) e della documentazione filmica di ricerca ("*research*" *film*):

These films are very important both for their subject matter and innovative techniques, and perhaps more because they do not fall into the trap of artificially dichotomizing "research" film and "presentation" film. Both show that when edited together with purposive interpretive images, analytic footage is interesting to watch and is no less filmic than any other kind of image. Rather than have the analytic materials kept away in an archive for use only by specialists, Rouget has shown us the kind of research data we are capable of obtaining and in addition, how the data fit into a larger picture. While the materials exist for analysis and can be recovered and printed from the entire footage, audiences can also have access to seeing and hearing the fascinating decomposition and synthesis of Dogon polyrhythms, and the delicate and complex synchrony of the Porto Novo court dances (Feld 1976:302-3).

La "stile CNRS" di Rouch e di Rouget ha avuto poi continuità con altri etnomusicologi che si sono cimentati con la documentazione audiovisiva delle culture musicali. Tra questi, la figura di maggiore spessore è certamente quella dell'etnomusicologo svizzero Hugo Zemp.

III.3.3 Hugo Zemp

Hugo Zemp, nato in Svizzera ma con cittadinanza francese, è considerato un pioniere dell'etnomusicologia visiva per aver utilizzato, come suggerito dal suo maestro Gilbert Rouget, il cinema come strumento d'indagine e di divulgazione. Nel corso di quasi quarant'anni ha realizzato 16 documentari etnomusicologici sulle tradizioni musicali di vari Paesi: Isole Salomone, Svizzera, Costa D'Avorio, Georgia, Italia.

Nel 1958, all'età di 21 anni, si recò in Costa D'Avorio per studiare le percussioni africane, dopo essere stato "folgorato" dall'ascolto di alcune registrazioni fatte da Gilbert Rouget (il 45 giri *Batteries Africaines*). Lì conobbe il musicologo africanista André Schaeffner. Tornò nel 1961 in Costa D'Avorio e condusse a più riprese, tra il 1961 e il 1967, una campagna di ricerca etnomusicologica tra i Dan per la tesi di dottorato. In queste occasioni non realizzò alcuna ripresa cinematografica ma si limitò ad effettuare registrazioni sonore. I risultati di tale ricerca confluirono nel saggio *Musique Dan* (1971), che divenne un caposaldo della letteratura etnomusicologica.



Hugo Zemp.

Fece anche soggiorni più brevi presso altri popoli per documentare e registrare la loro musica: tra questi i Senufo, la cui musica per *balafon* lo impressionò a tal punto da spingerlo a tornare in Costa D'Avorio dopo quarant'anni dal suo primo incontro per realizzare i quattro film della serie *Masters of Balafon*. Nel 1967 divenne ricercatore per il Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS), presso il Dipartimento di Etnomusicologia del Musée de l'Homme di Parigi, allora diretto da Gilbert Rouget, dove ha lavorato fino al 2004.

Un evento importante nella sua vita professionale fu l'incontro con l'antropologo Daniel de Coppet, che aveva effettuato registrazioni di musiche degli 'Are 'are delle Isole Salomone in Melanesia. Nel 1969 Zemp, come membro di un'unità di ricerca del CNRS diretta da Rouget, intraprende la missione etnografica-musicale presso le Isole Salomone, come assistente di Daniel de Coppet:

L'endroit où je devais me rendre sur l'île de Malaita était considéré comme très sauvage par les expatriés habitant Honiara, la capitale des Iles Salomon, ce qui ne diminuait pas les appréhensions que tout chercheur éprouve plus ou moins lorsqu'il approche pour la première fois un nouveau terrain. Mais mon arrivée avait été préparée par Daniel de Coppet, déjà sur place pour sa deuxième mission, et les 'Aré 'aré m'accueillirent avec une grande feuille de papier sur laquelle étaient inscrits tous les noms des orchestre set des villages où j'étais attendu pour faire les enregistrements!

J'ai suivi les les instructions que les 'Aré 'aré m'ont donne, en passant successivement dans tous les villages figurant sur leur plan. J'enregistrais systématiquement tous les ensembles instrumentaux jusu'à épuisement du répertoire, et des récits expliquant les titres des pièces. J'ai aussi appris à jouer des flûtes de Pan, des tuyaux pilonnants et des tambours à fente (Zemp in Borel 1996:293).

Accolto il modello antropologico-musicale di Alan Merriam nel saggio sulla musica dei Dan (Zemp 1971), Zemp, dopo aver assistito ad alcune lezioni-laboratorio di gamelan e percussioni africane all'Institute of Ethnomusicology della UCLA di Los Angeles, adotta il modello della "bimusicalità" sostenuto da Mantle Hood (1960). Secondo questo paradigma teorico e metodologico, l'etnomusicologo, per conoscere pienamente un sistema musicale, deve apprendere la teoria e la pratica degli strumenti musicali studiati e diventare musicista egli stesso:

D'abord, le fait d'apprendre un instrument de musique qui n'est pas joué par tout le monde crée une complicité féconde avec les musiciens. En apprenant à jouer dans les quatre ensembles de flûtes de Pan, je comprenais mieux la structure contrapuntique des polyphonies (les 'Aré 'aré disent "l'enlacement des parties"), ce qui me facilitait grandement l'analyse. De plus, en faisant inévitablement des fautes, j'apprenais tout un vocabulaire musical relatif aux intervalles, à la conduite des voix, à la segmentation que l'on m'expliquait à l'aide de schéma dessinés sur le sol. Enfin, je ne dois pas oublier le plaisir de faire de la musique en groupe, de comprendre le signe d'un renard quand il s'agit de ralentir avant d'exécuter la formule finale d'une pièce, de lancer soi-même une pièce que tous les musiciens reprennent immédiatement, d'arriver à jouer pour la première fois une pièce sans faute, de manger avec le groupe de musiciens des morceaux de porc et des galettes de taro offerts par le donneur de la fête. Bref, de se sentir musicien parmi des musiciens (Zemp in Borel 1996:294).

Nel 1969, Daniel de Coppet girò il film *'Are 'are Maasina* (1970) con una 16 mm Beaulieu e con l'assistenza tecnica di Zemp alla presa del suono. Quando se ne andò, lasciò a Zemp la macchina da presa e la pellicola rimasta, con la quale l'etnomusicologo girò alcune bobine di 3 minuti tra gli 'Aré 'aré di Malaita ed effettuò alcune riprese nell'atollo polinesiano di Ontong Java. Il documento filmico che ne derivò, dal titolo *Danses polynésiennes traditionnelles d'Ontong Java* (1973), montato al Comité du Film Ethnographique del Musée de l'Homme, non sarà però pubblicato.

J'ai ai fait toutes les fautes d'un débutant (zooms excessifs, etc.). Mais le travail de montage m'a servi dans la mesure où le monteur, Philippe Luzuy, a critiqué sévèrement mes maladresses et a attiré mon attention sur la nécessité des "raccords", ce qui m'a incité à apprendre sérieusement à filmer. C'est à l'ethnologue-cinéaste Jean-Dominique Lajoux que je dois mon initiation au maniement d'une caméra professionnelle; il travaillait à l'époque au Musée des Art set Traditions Populaires et me donnait des conseils lorsque nous regardions en projection sur grand écran mes essais tournés avec une caméra de location. Mon acteur principal était (déjà!) Trân Quang Hai, dont je filmais le jeu de la guimbarde et des cuillères au Bois de Boulogne, à côté du musée où il travaillait également (Zemp in Borel 1996:295).

Un vero e proprio shock estetico gli derivò dalla visione del film di Rouch *Tourou et Bitti*, un piano sequenza di nove minuti su un rituale di possessione in Niger. Questo film e gli scritti di Jean Rouch lo convinsero che la strategia ideale per filmare la musica sul campo avrebbe dovuto consistere in lunghe sequenze con una camera in movimento, senza l'uso dello zoom.

In occasione della seconda missione alle Isole Salomone nel 1974-75, il CNRS Audiovisuel mette a sua disposizione una macchina da presa a 16 mm Eclair e apprende i rudimenti della tecnica cinematografica dal cineasta etnologo Dominique Lajoux. Dal momento che in quel periodo non erano previsti riti o feste particolari, Zemp decide di riprendere la grande varietà di strumenti musicali nel loro conteso.

Afin de lier les séquences de cette sorte de catalogue, j'ai demandé à 'Irisipau, avec qui je travaillais lors de cette deuxième mission sur la taxinomie et les concepts musicaux selon la méthode de l'ethnoscience, de commenter chaque type de musique filmé (*Musique 'aré 'aré*) (Zemp in Borel 1996:296).

Musique 'Are 'are Music (1979) si presenta come un inventario esplicativo dei 20 generi di musica tradizionale del popolo 'Aré 'aré di Malaita, filmato nelle Isole Salomone nel 1975 e 1977. I generi musicali, così come gli strumenti, vengono definiti "emicamente", secondo i concetti e la tassonomia indigena (Zemp 1978; 1979). L'approccio etnoscientifico in etnomusicologia si traduce nell'individuazione di "etnoteorie" della musica, teorie musicali implicite formulate attraverso l'acquisizione del vocabolario locale e in particolare la terminologia con cui ci si riferisce ai fenomeni musicali.



Il musicista 'are 'are 'Irisipau illustra le caratteristiche del flauto di pan ('are paina); un ensemble di quattro flauti di pan ('au tahana); tubi percossi ('au ni mako). Fotogrammi tratti da 'Are 'are Music di H. Zemp.

In aggiunta a questo documentario, Zemp realizza anche un breve filmato, *Tailler le bambou* (1979) che illustra la fabbricazione dei flauti di pan presso gli 'Arè-arè di Malaita (vedi oltre). Questa esperienza di ricerca nelle Isole Salomone fu determinante per una scelta di campo tra diverse tipologie e stili di ripresa:

Film documentation technique had clearly by this date taken two philosophically distinct paths. One was characterized by the poetic and interpretative narrative as exemplified in the classic works of Gierson and Flaherty. The other, a more objective ethnographic document, was widely used as a basic method in the vast compendium of films making up the work of the Encyclopedia Cinematografica of Göttingen. Zemp's work decidedly belongs in this latter category of ethnographic documentary: as he himself once said, some ethnographic film makers attempt to do in film what might be better accomplished written in a book (Garfias 1996:171-2)

Lo stile asettico e distaccato dell'IWF di Gottinga, però, non ha niente in comune con lo stile partecipativo del CNRS a cui Zemp si ispira. I film di Gottinga erano "muti", si cercava di evitare qualsiasi commento fuori campo per evitare di fornire un'interpretazione soggettiva al profilmico, mentre nel film di Zemp per ogni genere di musica, un musicista 'aré 'aré presta la sua voce e la sua immagine al film: 'Irisipau, infatti, spiega le tecniche esecutive per ogni tipo di strumento e di organico strumentale. Tutti gli strumenti musicali sono realizzati con il bambù: flauti di pan e tubi percossi, per questo motivo il termine per indicare lo strumento musicale è lo stesso che indica il bambù ('au). A differenza della tecnica di ripresa con 3 camere di Gottinga per filmare un singolo evento, Zemp, come Rouch, è un ricercatore "solitario"; dotato di una sola camera, egli stesso gira i propri documentari, avvalendosi della collaborazione di un

assistente locale per le registrazioni sonore. Questa scelta di metodo incide sul rapporto tra osservatore e osservato: un singolo cine-operatore è certamente meno intrusivo di un' *équipe* formata da due o tre cineprese. Lo stile di Zemp deve molto al *cinéma vérité* di Rouch, da cui Zemp trasse ispirazione anche per l'uso della "moving camera", senza l'utilizzo del tripode né dello zoom, per riprendere eventi musicali sul campo:

I prefer sequence shots showing in real time the relationship between the musicians, and the relationship between the musicians and the people attending the event. In this way the audience at the documentary gets the feeling of being right there, where the camera is, in the heart of the action (Zemp 2010c:6)

La procedura adottata da Zemp per ottemperare ai limiti dell'uso di una sola camera, consisteva nel riprendere l'esecuzione musicale più volte da diverse angolazioni, per poi montare le varie parti in un'unica sequenza con effetto multi-camera:

I am still persuaded that long shots, with a single moving handheld camera are a very useful strategy for filming musicians in the field. Ethnographic filmmakers rarely, let's say never, have the budget of a large TV team using multiple cameras for symphony or rock concert broadcasting. To vary shots with a single camera, documentary filmmakers frequently use and abuse cut-away shots to bridge the time necessary to change camera positions. Another technique is to ask the musicians to repeat the same tune and then shoot it from different angles, editing the shots together (Zemp 2010c:5-6)

La scelta di "ricostruire" un evento musicale potrebbe essere soggetta a critiche per la "veridicità" di un documento che di fatto è il risultato di un collage. In realtà, secondo Zemp, in casi come questo, dove la variazione tra una *performance* e l'altra è minima, le differenze tra un'esecuzione e l'altra diventano trascurabili e, inoltre, un lungo piano-sequenza potrebbe risultare noioso per lo spettatore.

A partire dal 1978, Hugo Zemp, con il supporto del CNRS e dell'Ateliers d'Ethnomusicologie di Ginevra, intraprende un progetto di ricerca sulla tecnica vocale dello *yodel*. Si reca quindi a Muotatal, una piccola valle nelle Prealpi svizzere, dove viene praticato uno stile di *yodel* molto particolare. Qui incontra Peter Betschart, un giovane studioso ed esperto di *yodel* di quella vallata che sarà il suo informatore e lo introdurrà presso i migliori cantori della zona. In varie occasioni, tra il 1983 e il 1984

comincia a girare in quest'area e realizzerà quattro documentari della serie “*Jüüzli du Muotatal*”: *Youtser et yodler* (1987), *Voix de tête, voix de poitrine* (1988), *Les noces de Susanna et Josef* (1986) e *Glattalp* (1986).

Il documentario *Youtser et yodler*, privo di commento parlato, mostra le caratteristiche musicali degli *youtse*⁶⁷ di Moutatal, le loro trasformazioni in rapporto al folklore nazionale istituzionalizzato, così come i loro legami con la musica strumentale. Le informazioni vengono dedotte direttamente dalle conversazioni con i cantori secondo lo stile “osservazionale”:

Dans le premier film, *Youtser et yodler*, la confrontation des idées sur la tradition locale et le chant folklorisé est rendue par des conversations filmées chez des paysans et chez des protagonistes du yodel officiel. Peter Betschart, mon collaborateur et preneur de son, y prenait part, étant à la fois proche des “traditionnalistes” (par ses recherches pour le diplôme d’instituteur) et des “modernistes” (en tant que chef d’un chœur de yodel folklorique) (Zemp in Borel 1996:299).

Il secondo film *Voix de tête, voix de poitrine*, presenta alcune analisi musicali, spiegate attraverso il commento parlato e animazioni grafiche con diagrammi:

Le film *Voix de tête, voix de poitrine* visualise mon analyse musicale par des graphiques animés, conçus afin que les spectateurs ne sachant pas lire une partition puissent comprendre la structure et la technique vocale des ces yodels (Zemp in Borel 1996:299).

Les noces de Susanna et Josef e Glattalp trattano dello *yodel* in due eventi che si svolgono in un solo giorno: un matrimonio e un alpeggio. La scelta di non aggiungere alcun commento parlato alle immagini e ai suoni e di inserire solo qualche didascalia, permetterebbe allo spettatore, secondo l'autore, di fornire la propria interpretazione sulla base delle esecuzioni musicali e dei punti di vista espressi nei due film:

Les deux autres films montrent le yodel traditionnel dans le contexte d’une montée à l’alpage et quatre différentes formes de yodel, de la plus récente à la plus ancienne, exécutées le même jour lors d’une noce. Ces deux derniers films n’ont plus aucun commentaire parlé,

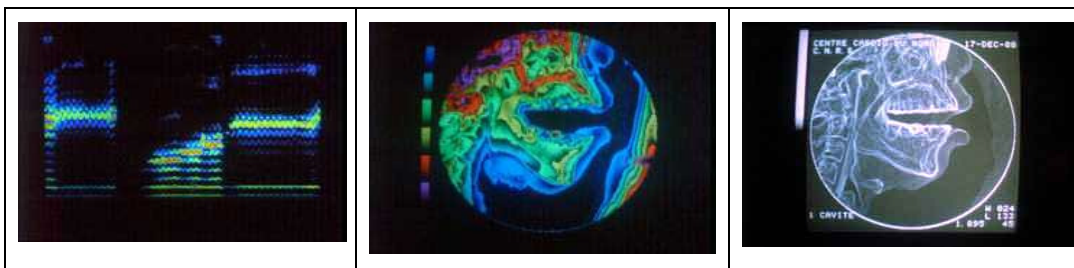
⁶⁷ Variante locale di un canto tradizionale alpino caratterizzato per la rapida alternanza di voce di petto e voce di testa, conosciuto dopo il XIX secolo con il nome di “yodel”.

seulement quelques intertitres. Je pensais à l'époque que les films d'ethnomusicologie devraient pouvoir s'adresser à des publics très différents, aussi bien à des spécialistes qu'au grand public (Zemp in Borel 1996:299).

In *Le Chant des harmoniques* (1989), realizzato da Zemp assieme a Tràn Quang Hai a Parigi, si prende in esame la tecnica di canto *xöömii* (lett. «faringe») praticata in Mongolia. In Occidente questo stile di canto viene chiamato “difonico” perché un singolo cantante riesce ad emettere due suoni contemporaneamente. È una tecnica vocale che consente di costruire una melodia variando l'intensità dei suoni armonici di un suono fondamentale: la voce bassa ha la funzione di bordone mentre la voce alta esegue la melodia.

Il film segue principalmente tre direttive:

1. il processo d'insegnamento e apprendimento: Tràn Quang Hai mostra ai suoi studenti le tecniche e modalità esecutive del canto *xöömii*;
2. l'uso di una tassonomia “emica” a partire dalle categorie native fornite da un musicista mongolo esecutore di questo stile vocale;
3. l'analisi spettrale del fenomeno acustico in cui vengono visualizzate le componenti del suono (la fondamentale e gli armonici) attraverso un grafico colorato e si mostrano per la prima volta le riprese a raggi X in sincrono con la musica che mettono in evidenza la funzione della lingua nella divisione della cavità orale e i movimenti che determinano la selezione degli armonici;
4. l'introduzione di una notazione “dinamica” che si sviluppa durante l'esecuzione.



Analisi spettrale del suono con il sonogramma e radiografie durante l'esecuzione del canto difonico (*xöömii*). Fotogrammi tratti da *Le Chant des harmoniques* di H. Zemp.

La ricerca di Zemp era orientata fondamentalmente alla visualizzazione della struttura musicale e delle tecniche vocali:

Mais ce qui m'intéressait le plus, c'était de visualiser ce qui se passait dans la cavité pharyngo-buccale, et quel en était le résultat acoustique; autrement dit, de montrer pour la première fois en temps réel et en son synchrone le principe de production du chant diphonique sur les plans articulatoire et acoustique. *Le chant des harmoniques* était à la fois le résultat d'une recherche de près de vingt ans par Trân Quang Hai et un moyen d'investigation à l'aide de l'image. Là encore, j'ai voulu faire un film pouvant intéresser le spécialiste (ethnomusicologue, acousticien, phoniatre...) comme le grand public (Zemp in Borel 1996:299).

Zemp indica come metodologia delle riprese quattro linee guida che sottendono a una precisa intenzione dell'etnomusicologo cineasta: «*rispettare la musica e i musicisti*» (Zemp [1988a] 1989:270)

- Filmare un brano musicale e mantenerlo nella sua interezza;
- mantenere l'esecuzione musicale libera da ogni commento fuori campo e tradurre il testo dei canti con sottotitoli;
- riprendere il musicista come essere umano e non come un oggetto o un insetto, e mostrare la relazione tra il cineasta e il musicista nel film, piuttosto che nasconderla;
- permettere al musicista di esprimere il proprio punto di vista, rispettando la sua voce e il suo linguaggio attraverso la traduzione nei sottotitoli (Zemp [1988a] 1989:270).

Il primo requisito nel filmare la musica è il suono in sincrono. Zemp sostiene che sebbene le macchine da presa sincrone a 16 mm siano in uso fin dagli anni '60, l'operatore o il montatore decidono spesso di utilizzare immagini di musicisti fuori sincrono, talvolta mentre stanno suonando altre cose. Zemp esamina i vari modi di riprendere l'esecuzione di un brano musicale nella sua interezza: 1) inquadratura fissa; 2) panoramica; 3) zoom; 4) ripresa di una lunga sequenza con una macchina da presa mobile da tenere in mano; 5) diverse macchine da presa o riprese multiple con una sola macchina da presa.

- 1) Inquadratura fissa (angolo fisso). L'inquadratura fissa è preferibile quando il brano musicale è breve e il numero degli esecutori è ridotto, mentre l'uso di una camera mobile o dello zoom lo renderebbero meno comprensibile. Al contrario, optare per un'inquadratura fissa per riprendere brani musicali lunghi con un gran numero di esecutori può risultare noioso per il pubblico e inutile per la ricerca.
- 2) Panoramica. L'uso della panoramica che parta da un punto fisso permette di mostrare tutti gli esecutori che suonano o cantano assieme, di esplorare le relazioni tra i musicisti e l'ambiente in cui si trovano e di esaminare la reazione del pubblico.
- 3) Lo zoom. Zemp sconsiglia l'abuso dello zoom, in quanto «*un continuo zoom in avanti e indietro eseguito da una macchina da presa fissa su un treppiede, non solo è esteticamente soggetto a critiche ma anche complica ogni analisi dell'immagine*» (Zemp [1988a] 1989:273). Considera come scelta obbligata l'uso dello zoom in situazioni particolari dettate dai limiti imposti dall'impiego di una sola macchina da presa.
- 4) Piano-sequenza. Il piano-sequenza, che caratterizza molti reportage giornalistici televisivi, consiste nel mantenere un'intera sequenza in tempo reale, con il rapporto spazio-temporale originale, invece di frazionarla in molte brevi riprese fatte da posizioni diverse e con diversi obiettivi. Il piano-sequenza permette di seguire i musicisti mentre si muovono durante l'esecuzione e di esplorare le interazioni tra esecutori e pubblico.
- 5) Varie macchine da presa e riprese multiple con una sola macchina. Zemp sostiene che anche se nelle prime fasi del "cinema-verità" per ragioni di principio (legato ad una presunta oggettività o meglio ad un'unica soggettività della persona che osservava) si preferiva l'uso di una sola macchina da presa, l'utilizzo di più camere consente di analizzare i molteplici aspetti di un momento cerimoniale e rituale e i vari soggetti in esso coinvolti. Il *modus operandi* di Zemp è caratterizzato dalla presenza di una troupe limitata a due persone, un cineoperatore e un tecnico del suono, in cui l'etnomusicologo può svolgere una delle due funzioni a seconda delle proprie capacità e competenze tecniche; una

soluzione che è certamente meno invadente e intrusiva di una numerosa troupe cinematografica o televisiva:

Insieme a molti altri realizzatori di film antropologici, penso che, per la migliore integrazione possibile con la gente del luogo, la migliore troupe cinematografica, in molte situazioni, dovrebbe essere composta da un operatore e da un tecnico del suono, essendo il ricercatore uno di questi. L'etnomusicologo può dirigere il film mentre sta riprendendo il suono, lasciando la fotografia ad un operatore professionista, ma credo che valga la pena per l'etnomusicologo stare egli stesso dietro la macchina da presa. Sa meglio di tutti cosa scegliere esattamente in un'esecuzione musicale (Zemp [1988a] 1989:283-4).

6) Montaggio. Zemp esamina il rapporto (non sempre facile) tra l'autore del filmato e il montatore: *«può succedere che un montatore, anche se è abituato al montaggio di documentari, sia troppo influenzato dal linguaggio filmico convenzionale e, trovando un piano-sequenza “troppo lungo” o “non professionale” a causa di imperfezioni tecniche, voglia frazionarla in riprese più corte»* (Zemp [1988a] 1989:284).

7) Commenti e spiegazioni verbali. Zemp affronta la controversa questione dello “speakeraggio”, il commento della voce fuori campo che descrive e illustra le immagini del film. Gli etnologi (ed etnomusicologi) sono portati a utilizzare il mezzo audiovisivo come un libro, utilizzando il parlato continuo, per la loro abitudine a fornire spiegazioni scientifiche, una scelta che, però, può risultare soggettiva, etnocentrica e “retorica”, come ha sottolineato Titon (1992):

It is true that a certain kind of documentary film exists that may be termed “rhetorical” and offers an argument more than a story. These documentaries appear scientific and authoritative, and often they cut away from the action to present analysis from experts. A narrator acts both as a host and an interpreter, coming between the viewer's imagination and the film, telling the viewer what to see and what to think. This type of documentary is the more equivalent of a book, and while it still seems acceptable in television specials about the wonders of the animal kingdom, its rhetorical conventions raise the now-familiar stench of racism and colonialism when the film's focus is on human beings (Titon 1992:91-92)

Alcuni cineasti contemporanei preferiscono non intervenire direttamente commentando le immagini ma decidono di dar voce ai soggetti rappresentati nel film. Negli anni '50 si è andata affermandosi una corrente dell'antropologia denominata "etnoscienza" che andrà a indicare sia l'insieme dei saperi pratici sul mondo posseduti da una comunità, sia il nuovo metodo di studio basato sulle categorie di pensiero dei nativi. Lo studio di forme e comportamenti musicali secondo le categorie proprie del gruppo etnico (approccio *emico*) - per evitare un approccio eurocentrico - ha portato alla "scoperta" di una teoria musicale indigena ("etnoteoria"), implicita, soggiacente alle pratiche vocali e strumentali, attraverso lo studio linguistico, in particolare della semantica (studio dei termini dei nativi e dei loro significati).

Le prime applicazioni in etnomusicologia dell'approccio metodologico dell'antropologia cognitiva e delle etnoscienze sono le monografie di Zemp sugli 'Are 'are della Melanesia e i Dan della Costa D'Avorio. Nel film *Musique 'Are 'are* traspare questa scelta metodologica che privilegia l'interesse per le concettualizzazioni della musica a partire dal punto di vista del nativo attraverso l'intervista:

Nel mio precedente film *'Are 'are Music (...)* ripresi, conformemente al mio interesse per le concettualizzazioni della musica primitiva, un esecutore ed un teorico musicale che spiegavano alcune caratteristiche principali: gli intervalli, la tecnica di esecuzione, l'organizzazione polifonica e così via per ciascun genere musicale. Con l'approccio metodologico dell'antropologia conoscitiva, estrassi questi concetti attraverso domande dirette e analisi del discorso nel loro contesto naturale (Zemp [1988a] 1989:287).

Zemp ha poi realizzato il documentario *La fête de Tamar et Lashari* (1998), celebrazione della festa della regina Tamar e di suo figlio Lasha praticata dagli abitanti delle montagne orientali della Georgia, i Pshavi. Nel rituale sincretico (politeista/cristiano) che celebra la regina Tamar (XIII secolo) e suo figlio Lasha, si mescolano credenze politeiste e fede cristiana ortodossa. Durante la festa che si svolge ogni anno sulle colline di una valle del Caucaso, i pellegrini si riuniscono in prossimità di due santuari consacrati a queste due divinità. I canti religiosi, caratterizzati da una voce solista e da un bordone intermittente eseguito da un coro, hanno un posto fondamentale nel rituale. Il film non cerca di isolare gli elementi considerati come quelli più arcaici, né di ricostruire un'immagine idealizzata di un rituale del passato, ma di rappresentare la festa nei suoi multipli aspetti come essa si svolgeva nel luglio 1991. La

festa comprende canti rituali secolari, ma anche musiche profane, tradizionali e moderne, rurali e urbane, orientali ed occidentali. Dal punto di vista tecnico, con questo film Zemp abbandona l'uso della macchina da presa a 16 mm per adottare una videocamera, con la quale gira lunghi piani-sequenza:

My intention is to show entire musical pieces and the relationship between singers and other performers of the ritual, musicians and dancers, and the audience in real time, rather than using cut-aways taken at other moments, as in conventional film and television language (Zemp 1994).

Sia i film della serie *Les Maîtres du balafon* (2001-2002) che i documentari *Une fanfare africaine* (2004) e *Siaka, musicien africain* (2006) rappresentano il ritorno di interesse di Zemp nei confronti delle musiche dell'Africa subsahariana. *Les Maîtres du balafon* è costituito da quattro documentari che hanno per oggetto il *balafon*,⁶⁸ lo xilofono eptatonico a 12 barre con risuonatori di zucca dei Senoufo della Costa D'Avorio. Il primo, dal titolo *Fêtes fumeraires*, mostra l'esecuzione delle orchestre xilofoniche in cinque villaggi durante i riti funebri. Nelle pratiche di culto degli antenati, la morte non è considerata come una frattura col mondo dei vivi ma come un passaggio ad un'altra dimensione, un evento che diventa l'occasione per celebrare una festa che coinvolga tutta la comunità e i villaggi circostanti, che partecipano con il proprio ensemble di balafonisti.

Il secondo film della serie, *La joie de la jeunesse*, getta uno sguardo sul lavoro collettivo nei campi, le cerimonie associate ai riti d'iniziazione delle classi d'età e della società iniziatica *poro*, la celebrazione della Messa per i cattolici (con l'adozione del *balafon*) e la danza *bolori* degli adolescenti. Varie testimonianze riportano del ruolo indispensabile dello xilofono in tutte le occasioni sociali e della sua vitalità proprio in virtù della funzione sociale che riveste nella comunità.

⁶⁸ «The Senoufo, who speak the Senari language (a language of the Voltaic family or Gur, and not Mandé), know the word "balafon" as a word in Jula (the Mande lingua franca of Côte d'Ivoire) and in French; but they have their own terms as well, that differ according to dialects and especially according to the types of musical groups involved: jègèlè, jégbági, kpōyè» (Zemp 2006a:2-3).



La tecnica del *feed-back*. Fotogramma tratto da *The Joy of Youth* di H. Zemp.

In alcune scene viene ripresa la pratica del *feed-back* (inaugurata da Rouch), in cui il mediatore culturale Sikaman Soro (ricercatore assistente per il film) pone delle domande all'informatore Nahoua Silué (maestro del *balafon*) mentre guardano sul monitor le immagini girate della danza femminile *co'omo*.

Il terzo documentario, *Le bois et la calabasse*, documenta il processo di costruzione del *balafon* in tutte le sue fasi: dalle preghiere propiziatorie rivolte ai geni del *balafon* prima dell'abbattimento dell'albero all'applicazione dei mirliton fatti di bozzolo di ragno applicati sui fori dei risonatori di zucca. Il quarto film, *Ami, bonne arrivée*, narra del ritorno del cineasta etnologo nel "Paese del *balafon*" dopo quarant'anni dalla sua prima visita, trovandosi di fronte a sei ensemble strumentali che suonano contemporaneamente, in maniera indipendente l'uno dall'altro.

I primi tre documentari, di taglio "osservazionale", con scene intramezzate da interviste, non presentano un commento della voce fuori campo, ma sono i titoli in sovrapposizione a identificare gli eventi e i sottotitoli a fornire la traduzione delle interviste e dei testi dei canti (anche nella loro forma strumentale). Il quarto documentario, di tipo "riflessivo", è narrato da Zemp attraverso una voce fuori campo e il filmato è girato in soggettiva (con un piano-sequenza di 18 minuti), in modo tale da far rivivere in prima persona l'esperienza vissuta dall'autore. Zemp filma da solo (anche la presa diretta del suono) con una telecamera DV, privilegiando lunghi piano-sequenze, secondo il principio «*caméra-mobile-en-marchant*», il solo che permette di «*suivre les musiciens quand ils se déplacent pendant le jeu et d'explorer les actions et les interactions de exécutants (musiciens, danseurs) et du public*» (Zemp 1992:107).

Une fanfare africaine è la storia di una fanfara di Jacqueville, nei pressi di Abidjan, che accompagna varie occasioni festive. Le fanfare diffuse in Africa occidentale derivano dalle bande di ottoni e percussioni reggimentali e missionarie dell'epoca coloniale.

Dopo una parte introduttiva (con una *voice over* che fornisce informazioni contestuali), il film mostra le *performance* della fanfara in varie occasioni: la celebrazione della Messa dell'Assunta, conversazioni con i musicisti della fanfara, una cerimonia funebre, l'accompagnamento della danza femminile *mapouka*, e la danza funeraria *atekpre* con l'accoppiata della fanfara con tamburi tradizionali *atekpre*. Nel dibattito animato tra i musicisti emergono alcune questioni riguardanti il rapporto tra tradizione e innovazione e il cambiamento culturale. Il cineasta non interviene attraverso interviste o commenti fuori campo, ma fa in modo che gli argomenti emergano dal dibattito.

Siaka, musicien africain è un documentario biografico che ruota attorno alla figura del musicista Siaka Diabaté. *Griot* malinké per linea paterna e *senoufo* per linea materna, Siaka suona cinque strumenti in occasione delle feste locali: il grande *balafon* *senoufo*, il piccolo *balafon* *malinke*, l'arpa-liuto *kora*, il tamburo bipelle *dundun* e la chitarra elettrica. Le immagini del film mostrano Siaka mentre suona nel gruppo del maestro di *djembe* Soungalo Coulibaly (scomparso nel 2004). Anche in questo caso, Zemp filma da solo, con camera fissa per le interviste e camera mobile per le *performance*, privilegiando lunghi piano-sequenza, non interviene con alcun commento fuori campo ma utilizza didascalie e sottotitoli.

I canti polifonici degli Svan, minoranza etno-linguistica della Georgia, sono il soggetto del documentario *Chants funéraires du Caucase géorgien* (2007). Nei rituali funebri impiegano tre espressioni vocali: i lamenti individuali femminili (*t'irilebi*), i lamenti individuali maschili e i lamenti polifonici dei cori maschili (*zari*). Il rito funebre presenta aspetti sincretici in cui si fondono credenze pagane e cristianesimo ortodosso. Il film è privo di voce narrante.

L'ultimo film di Zemp, *Polyphony of Ceriana: The Compagnia Sacco* (2010), è stato girato a Ceriana, in Liguria, dove da decenni è attivo il coro polifonico della Compagnia Sacco. Il loro tipo di polifonia a 3 voci (2 voci soliste e il bordone del coro) è piuttosto inusuale nella tradizione musicale europea, mentre presenta alcune somiglianze con i canti polifonici della Georgia orientale. Zemp usa sempre una sola cinepresa che può essere fissa (su tripode) o mobile (a spalla); le tecniche di ripresa adottate, difatti, variano a seconda delle occasioni e della prospettiva ("osservazionale" o "partecipativa") con cui si vuole riprendere l'evento musicale:

After the concert, some members of The Sacco asked me why I did not come up on the stage, like the TV cameraman did for regional TV news or coverage. I answered that I stepped back on purpose, as I adopted the perspective of a member of the audience sitting at a distance from the stage. On the other hand, during informal singing with friends, I favoured a subjective, participatory camera, being part of the party, adjusting my position and framing according to what was happening. In the sequence of the colourful procession, what is seen on screen continually changes without interruption. The participants of the procession moved for me! (Zemp 2010c:6-7).

Alcuni di questi film sopra citati, distribuiti dalla DER (Documentary Educational Resources), sono accompagnati da uno *study guide*,⁶⁹ un libretto esplicativo scritto dall'autore dei documentari, contenente molte informazioni supplementari riguardanti le modalità in cui sono stati girati, oltre che “appunti di campo” e informazioni contestuali degli eventi filmati.

Dagli anni '60 ai giorni nostri, gran parte degli etnomusicologi del CNRS hanno impiegato la macchina da presa per realizzare documentazione di ricerca e documentari sulla musica di tradizione orale. A parte i già menzionati Gilbert Rouget e Hugo Zemp, si annoverano Simha Arom, che ha realizzato *Les enfants de la danse* (1970) e *L'arc musical Ngbaka* (1970) nella Repubblica Centrafricana, Bernard Surugue, autore di *Balafon* (1969), documentario sullo xilofono *bala* in Niger, Pierre Sallée, autore del documentario *Disoumba. Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central* (1969), Monique Brandily, autrice di *Le luth et la vièle des Teda du Tibesti* (1978), Bernard Lortat-Jacob con Jean-Dominique Lajoux per *Vievola. Choeurs et danses du col de Tende* (1975), con George Luneau per *Musica sarda* (1990), e con Hélène Delaporte per *Chant d'un pays perdu* (2007).⁷⁰

⁶⁹ Gli *study guides* sono scaricabili gratuitamente dal sito della DER: www.der.org.

⁷⁰ Lortat-Jacob    anche coautore del saggio *   tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie* (2002), pubblicato con un DVD contenente alcuni documenti filmici, relativi alla ricerca sul campo, a completamento del testo scritto.

III.4 Baily e il National Film and Television School (NFTS)

John Baily, etnomusicologo e cineasta inglese, si è formato come filmmaker al National Film and Television School (NFTS) di Beaconsfield, in Inghilterra, tra il 1985 e il 1986, sotto la guida dell'antropologo e cineasta Paul Henley.⁷¹ Durante la frequentazione della scuola, Baily realizzò due documentari, uno su di un musicista afgano profugo in Pakistan (*Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, 1985) e l'altro su di un musicista indiano migrante in Gran Bretagna (*Lessons from Gulam: Asian Music in Bradford*, 1986).



Amir Mohammad e John Baily durante le riprese di *Amir* di J. Baily.

Tra il 1973 e il 1977, John Baily condusse alcune ricerche sulla musica urbana in Afghanistan, in particolare ad Herat e Kabul. Il film *Amir*, girato in 16 mm, è stato realizzato nel 1985 nella città pakistana di Peshawar dove 4 milioni e mezzo di rifugiati afgani vivevano dopo l'invasione sovietica dell'Afganistan avvenuta nel 1979. Amir Mohammad è il nome di un musicista afgano (suonatore di *rubab*),⁷² suo vecchio amico di Herat, rifugiatosi a Peshawar dopo l'occupazione del suo Paese. L'équipe era formata da due persone: Wayne Derrik alla cinepresa e John Baily come tecnico del suono.

Il film cerca di introdurre lo spettatore nel mondo privato del musicista; la camera lo segue in molte situazioni, mostrando gli ambienti e le condizioni critiche in cui sono costretti a vivere i rifugiati: nelle strade di Peshawar, nell'abitazione di Amir, nella stanza del leader, nel cimitero, ecc. Lo vediamo mentre suona il *rubab* nel gruppo di Shah Wali, rinomato cantore e suonatore di harmonium, durante un matrimonio, mentre prende lezioni da un maestro musicista pakistano, mentre partecipa al funerale della sua neonata, e infine mentre prega in un santuario musulmano.

⁷¹ L'anno successivo, Paul Henley divenne direttore del Granada Center for Visual Anthropology all'Università di Manchester.

⁷² Il *rebab* o *rubab* è un liuto a manico corto, formato da un unico blocco di legno di gelso scavato e ricoperto con una pelle animale. È dotato di 3 corde principali, una *chikari* di bordone ritmico e 11 o 12 corde metalliche simpatetiche. È considerato lo strumento nazionale dell'Afganistan.

Amir rivela uno stile particolare, lo stile “portrait film” (film biografico). È lo stesso Baily a descrivere lo stile “portrait film” in *The Making of Amir* (1990):

Amir is a portrait film, a genre which provides a particularly successful cinematic approach in documentary film making. In concentrating on one or two central characters, the documentary portrait is obviously close in approach to the fiction film, which is, above anything else, about *people*. The portrait film follows the same person in many different situations, allows the audience to build up an acquaintanceship and creates empathy. The question of *casting* becomes a crucially important issue, in the sense of choosing the appropriate person/people who will come over well on film. *Amir* is also to some extent an observational film, following relatively ‘undirected’ actuality, but there is no thought of claiming to be a ‘fly-on-the-wall’. The presence of the film crew is acknowledged at various junctures, and there is no pretence that this is anything other than a film (Baily 1990a:3).

Baily è uno degli esponenti dello “stile NFTS” (Baily 1989), nel quale non c’è commento della voce fuori campo (se non un intervento introduttivo esplicativo) né didascalie, mentre sono i protagonisti che parlando di sé forniscono le informazioni sulla loro musica e sul loro vissuto:

Amir is very much in the documentary style of the National Film and Television School (see Baily, 1989, for a detailed discussion of this film style). There is minimal commentary and all the dialogue is subtitled. There are no inter-titles or cards, and no supplementary information is provided except in the brief narration in English at the start. All the information needed to interpret the action (or to arrive at an interpretation) is provided by the action itself. This is also a film about research and recreate something of the field-work experience. There is a feeling of getting deeper into things, of progressive revelation. The audience’s initial access to the world of the Afghan refugee musicians is mediated by an Afghan interpreter/researcher (A.W. Sultani), and later the film-maker takes over the investigative role (Baily 1990a:3).

L’etnomusicologo inglese sostiene che il film non necessita di informazioni supplementari oltre a quelle che si desumono dall’azione, ma il libretto che accompagna il film (da cui è tratta la citazione) fornisce molte informazioni contestuali che il “testo” musicale non fornisce: ad esempio sul contesto storico e culturale - «*Afghanistan’s championing of the Pashtunistan issue must be regarded as an important reason for the*

support given to both refugee and mujahideen by the Pashtun people of North West Frontier Province (NWFP) during the present war» (Baily 1990a:1) – sul valore e la considerazione sociale della musica - «No music was allowed to be played in the refugee camps, not even over the radio. The mullahs imposed strictly the prohibition on music which is latent in Islam» (Baily 1990a:1) – sul ruolo e lo status del musicista - «In this region of Pakistan the profession of musician has a low social rank, and in Pashtun society, with few exceptions, professional musicians are recruited from a caste of hereditary musicians called Dom» (Baily 1990a:1-2).



Il musicista afgano Amir Mohammad suona il *rubab* durante una prova col gruppo; John Baily ripreso durante un'intervista; performance durante una festa di matrimonio con il gruppo di Shah Wali. Fotogrammi tratti da *Amir* di J. Baily.

Il libretto d'accompagnamento, inoltre, è ricco d'indicazioni su com'è stato realizzato il film, su quali siano state le strategie adottate per il girato e per il montaggio, sulla struttura del film con l'analisi di ciascuna delle sequenze girate comprensive delle indicazioni di luogo e di data in cui sono state effettuate, oltre a ciò che ha preceduto o è seguito ad ogni ripresa e che cosa, e perché è stato eliminato nel montaggio finale. Il testo d'accompagnamento fornisce anche la traduzione in inglese dei testi dei canti ma nessuna trascrizione e analisi delle musiche.

Uno dei principi di base dello “stile NFTS”⁷³ è che non esistono barriere definite tra finzione e realtà, o meglio si cerca di abolire la dicotomia tra film di fiction e di non-fiction. Difatti, lo stile documentaristico della scuola NFTS non fa una chiara distinzione tra documentario e fiction. Partendo dal principio dell'illusorietà di

⁷³ Il nuovo modo di fare cinema etnografico fu “importato” al National Film and Television School da Colin Young, ex direttore del Dipartimento di Arti del Teatro alla UCLA trasferitosi nel 1971 al NFTS.

rappresentare la realtà in maniera oggettiva e “veritiera”, utilizza gli strumenti che sono propri del cinema di fiction, a partire dallo stile narrativo:

The NFTS does not consider there to be a clear distinction between fiction and non-fiction film; some of the principles for this style of documentary filmmaking have been adopted from the fiction film. In part this is because the apparent objectivity and truthfulness of documentary film is an illusion, so that much of what goes into creating a documentary film is the same as for a work of fiction. Moreover, when one is looking for “good cinema” one naturally turns to the area in which most discoveries have been made: fiction film. Likewise, in the domain of writing we are concerned with “good writing” per se, not with the fiction/non-fiction dichotomy (Baily 1989:7).

Baily elenca punto per punto alcune regole che caratterizzano lo stile NFTS:

1. *Forma narrativa.* Il cinema è essenzialmente un mezzo per “raccontare storie”. La narrazione è la caratteristica basilare del film di finzione, ma lo è anche del documentario etnografico, il che non significa che debba avere una drammatizzazione della trama.
2. *Film ritratto.* Si interessa principalmente alle persone, documentandone le attività in diverse situazioni e generando empatia nei confronti del pubblico. Il *casting* (la scelta del o dei protagonisti) è di fondamentale importanza.
3. *Il film come metodo di investigazione.* Il cineasta affronta l’inaspettato e per questo deve appellarsi alla sua flessibilità (evitando, per esempio, la stesura previa di una sceneggiatura); d’altro canto, è bene che si faccia un’idea sui possibili scenari. La realizzazione di un film costituisce un modo di fare indagine etnografica e la direzione di tale indagine può variare via via che si acquisiscono nuove informazioni.
4. *L’osservazione partecipante.* In maniera simile a quanto avviene nel lavoro sul campo, è importante guadagnarsi il consenso della persona con la quale si intende realizzare il film e stabilire una relazione che permetta di filmare ciò che si vuole senza sfruttare nessuno. I cineasti spesso sono insensibili alle esigenze della gente che stanno filmando. Per ridurre al minimo il grado di intrusività

bisogna limitare al il numero di persone dell'équipe (una "short crew" composta da una persona alla cinepresa e un'altra al registratore).

5. *Ruolo del regista.* Nei documentari in stile "osservazionale", il regista deve dirigere solo le scelte sulle riprese del visivo e del sonoro, non l'azione scenica. Lo stile "osservazionale" vuole che i fatti vengano filmati così come si presentano, senza provarli o controllarli. La familiarità col soggetto, acquisita dopo un periodo prolungato di ricerca *in loco*, può rilevarsi particolarmente utile nella scelta del momento più adatto per riprendere una scena.
6. *Discrezione.* Il grado di interazione tra il cineasta e gli attori dipende dal soggetto da riprendere. In eventi affollati come feste o spettacoli pubblici il cineasta è spesso ignorato, ma in ambienti domestici potrebbe essere lui a costituire il centro dell'attenzione. Conviene anche eliminare quelle operazioni che segnalano l'inizio o la fine delle riprese (l'accensione della luce, il ciak, ecc.)
7. *Riflessività.* Molti film in stile NFTS possono essere definiti film "osservazionali riflessivi". Il cineasta ha una presenza fisica che ha effetti su ciò che viene ripreso e deve esserne consapevole. Potrebbe rendere palese allo spettatore qual è il ruolo e lo status dell'autore del filmato in rapporto alla società in questione, in modo che stia a noi decidere in che cosa credere o non credere, dal momento che il film rappresenta il punto di vista del cineasta.
8. *Piano-sequenza.* Lo stile NFTS privilegia i lunghi piano-sequenza in cui la camera in spalla consente di esplorare differenti aspetti della scena. L'uso della camera a spalla permette di interagire con la realtà circostante, nello stesso modo in cui agirebbe un essere umano. Per questo motivo, è bene evitare l'uso del tripode e la posizione fissa ("*locked off*") della camera da presa. Il piano-sequenza si dimostra essenziale per filmare in maniera continuativa ed ininterrotta una *performance* musicale nella sua interezza (così come vogliamo registrare un brano musicale dall'inizio alla fine).

9. *Riordinare il tempo.* Nel montaggio, è lecito manipolare il tempo e usare sequenze senza seguire l'ordine cronologico in cui sono state realizzate. Questa manipolazione del tempo è considerata un anatema per coloro che ritengono che il film debba essere impiegato semplicemente come “documento etnografico” e attua una distinzione tra il film documentario e il “puro girato di ricerca”. Potremmo però obiettare che nella scrittura etnografica non si richiede all'antropologo di rispettare l'ordine cronologico dei dati raccolti.
10. *Uso dei commenti fuori campo.* La voce fuori campo deve essere usata con moderazione; si rende necessaria per fornire informazioni contestuali importanti, ma deve essere chiarita l'autorevolezza e il “diritto a parlare” del commentatore. Il documentario espositivo non fa parte dello stile NFTS. Se si decide di usare la voce fuori campo, si dovrebbe usare la prima persona come partecipante all'azione presentata.
11. *Ricerca di spiegazioni dal punto di vista dei nativi e conversazioni.* Il fatto di permettere alla gente di esprimere il proprio punto di vista si può rilevare una buona risorsa per rivelare la costruzione sociale della realtà. I migliori modi per far emergere il punto di vista “emico” è prima di tutto la conversazione e, in secondo luogo, l'intervista.
12. *Sottotitolazione.* Conviene evitare il doppiaggio dal momento che il suono della voce o il modo di parlare della gente contengono molte informazioni (anche senza capire la lingua). Oggi questa scelta può sembrare ovvia, ma a quel tempo l'iniziativa dell'Ethnographic Film Program della UCLA di utilizzare i sottotitoli comportò un cambio radicale nell'approccio e nello stabilire rapporti di potere.

Dal punto di vista etnologico, lo stile di Baily si ispira all'approccio dell'antropologia riflessiva emersa dalla critica postmodernista all'etnografia. Il metodo dell'*osservazione partecipante* inaugurato da Malinowski nelle isole Trobriand (Malinowski 1922) entra in crisi dopo la pubblicazione dei diari dell'antropologo di origine polacca negli anni '60. Nei decenni successivi si inaugurò una discussione sui concetti di oggettività/soggettività nella ricerca etnografica e venne introdotto il concetto di “riflessività”: il ricercatore volge lo sguardo su sé stesso, sui sentimenti, emozioni, idee

connesse all'interazione con le persone con le quali svolge la propria ricerca. Negli anni '70-'80 la letteratura antropologica rivela un carattere narrativo, con una forte impronta biografica, in cui l'intento non è tanto la descrizione della società o cultura oggetto dello studio, quanto la propria visione di quella cultura e il modo in cui l'antropologo o l'etnomusicologo ha vissuto l'esperienza di ricerca. Si rafforza, quindi, la consapevolezza della soggettività della ricerca, sul condizionamento che possono avere certi fattori, come l'appartenenza etnica, culturale, sociale, di genere o d'età del ricercatore che possono condizionare l'interazione con i propri interlocutori.

L'approccio "riflessivo" di Baily emerge con forza nel più recente documentario *A Kabul Music Diary* (2003), la cronaca del ritorno a Kabul nel 2002 da poco liberata dal regime dei Talebani. Il film si presenta come un viaggio nella memoria, alla ricerca delle glorie del passato, con immagini di distruzione fisica e culturale. Baily esprime il suo rammarico vedendo distrutta la casa del suo maestro, Ustad Mohamad Omar, per poi proseguire per le strade della città, visita un orfanotrofio, dove i bambini praticano la musica e la danza come forma di terapia, Radio Afghanistan, dove l'archivio sonoro si è fortunatamente salvata dalla furia distruttiva dei Talebani e la Facoltà delle Arti dell'Università di Kabul a cui è stata fatta la donazione di una collezione di strumenti musicali.

Dal punto di vista etnomusicologico, Baily (suonatore di *rubab* afgano) è un convinto assertore del concetto di "bimusicalità" espresso da Hood (1960) che considera fondamentale per la conoscenza di una tradizione musicale estranea alla propria, l'apprendimento pratico di un secondo linguaggio musicale (oltre a quello occidentale) da parte dell'etnomusicologo. Secondo Hood per la ricerca etnomusicologica è fondamentale avere una competenza esecutiva della musica che si studia e che si acquisisce il diritto di parlarne se si è capaci di cantarla o suonarla (il suo motto era: «*If you don't play, you can't talk about*»). Nell'intento di acquisire questa "bimusicalità", la macchina da presa diventa per Baily uno strumento utile, se non necessario, per analizzare la prassi strumentale a partire dallo studio dei movimenti compiuti dal suonatore mentre suona il proprio strumento (Baily 2009a).

Baily, inoltre, si è soffermato sull'importanza del documentario musicale non solo nella ricerca ma anche nella divulgazione, dove il film etnomusicale può diventare una forma

di “etnomusicologia applicata”, poiché il suo uso al di fuori dell’ambito accademico può contribuire alla conoscenza di altre culture musicali e favorire i rapporti interculturali.

Negli ultimi anni Baily ha realizzato altri film sullo stesso soggetto: la musica afgana. *Ustad Rahim. Heart’s Rubab Maestro* (2008) è un “portrait film” che ruota attorno alla figura centrale del maestro di *rubab* afgano Ustad Rahim Khushnawaz. Il filmato, girato a Herat nel 1994, è stato realizzato secondo uno stile “osservazionale” che lo ritrae in vari contesti: mentre narra la sua carriera musicale mostrando le sue foto nella stanza della musica, nell’ambiente domestico con la moglie e i figli, mentre mette la pietra tombale nel sepolcro del padre e mentre suona e insegna il *rubab*.

III.5 Il documentario etnomusicale in Italia, Spagna e Portogallo

Come illustrato nei precedenti paragrafi, nel Nord Europa si sono venute a formare delle vere e proprie scuole stilistiche di etnomusicologia visiva: lo “stile IWF” in Germania, lo “stile CNRS” in Francia e lo “stile NFTS” in Inghilterra. I diversi modi di rappresentazione filmica/audiovisiva delle culture musicali di tradizione orale sono stati elaborate all’interno di istituzioni pubbliche che hanno facilitato l’elaborazione teorica e metodologica sull’uso del film in etnologia ed etnomusicologia e che hanno sostenuto le produzioni filmiche.

Probabilmente la mancanza di tali istituzioni pubbliche nei paesi dell’Europa mediterranea, dovuta anche al ritardo nello sviluppo delle discipline etno-antropologiche rispetto ai Paesi nordeuropei (con un passato colonialista), ha fatto in modo che non venissero elaborati percorsi originali e distintivi per la documentazione filmica in etnomusicologia. Ciò nonostante, la produzione di film etnomusicologici in Italia, Spagna e Portogallo non è trascurabile dal punto di vista qualitativo e quantitativo. Il tratto comune all’etnomusicologia visiva italiana, spagnola e portoghese è l’osservazione del proprio patrimonio musicale tradizionale, l’aver puntato l’obiettivo della cinepresa sulla “musica popolare” del proprio Paese, conseguenza del condizionamento di una lunga e radicata tradizione di studi di folklore musicale.

In Italia è a partire dagli anni '50, negli stessi anni in cui si svolgevano le ricerche etnologiche di Ernesto De Martino in Lucania e in Puglia, che prende avvio un nuovo tipo di cinema documentario indirizzato alla riscoperta dell'effettiva realtà del Paese. Un cinema documentario che nacque sulla scia del cinema neorealista e la cui tematica risentiva della "questione meridionale" che prese le mosse dal romanzo di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli* (1945).

Sin dalla fine degli anni '50, emerge un particolare filone di cinema documentario che appare riferirsi assai strettamente alla tematica, e ai luoghi stessi, delle inchieste condotte sul "mondo magico" del Mezzogiorno d'Italia da Ernesto De Martino. È una tematica, questa, più propriamente "etnografica", che risulta invece pressoché assente nel cinema a soggetto. Si tratta di documentari – cui diedero talora una diretta consulenza scientifica lo stesso De Martino o taluni suoi collaboratori – i quali esplorarono nelle varie regioni meridionali le ritualità di difesa magica e le figure dei "maciari", i residui del lamento funebre arcaico, la fenomenologia del "tarantismo", i persistenti sincretismi pagano-cattolici nei pellegrinaggi e nelle grandi festività religiose. Ed è la tematica, appunto, che riprendendo il titolo di uno dei più noti lavori demartiniani, possiamo emblematicamente racchiudere nei termini di Sud e magia (Seppilli 1983:110)

In Italia è stato Diego Carpitella, fondatore dell'etnomusicologia italiana, ad avviare gli studi di antropologia visiva con i filmati sulla cinesica culturale e di etnomusicologia visiva con i filmati sul tarantismo pugliese e sugli strumenti musicali popolari italiani.⁷⁴ Nel 1954, assieme a Franco Cagnetta ed Ernesto de Martino, crea il Centro Etnologico Italiano, inaugurando le prime ricerche italiane "sul campo", basate su metodi di indagine nuovi, che comprendevano "registrazioni su apparecchi a fili", fotografie, riprese cinematografiche ecc.⁷⁵ Nel 1956 nasce il *Centro italiano per il film etnografico e sociologico* che darà un forte impulso alla cinematografia documentaristica in Italia e nel 1959 prende inizio a Firenze il *Festival dei Popoli*, prima rassegna di film etnografici e sociologici in Italia.

Nel 1959 Carpitella partecipa alla campagna etnografica condotta da Ernesto De Martino sul fenomeno rituale del tarantismo salentino come responsabile della

⁷⁴ Nella produzione cinematografica a lui riconducibile, Carpitella rivestì il ruolo di regista e di consulente scientifico, affidando la ripresa a operatori professionali.

⁷⁵ I primi studi si concentrano sulla Sardegna, in particolare sulla comunità di Orgosolo, sui fenomeni religiosi del Sud Italia e sul Lazio.

documentazione sonora.⁷⁶ Il tarantismo, sindrome di possessione basata sul morso (simbolico) del ragno chiamato “taranta” o “tarantola”, curata con un rituale terapeutico coreutico-musicale collegato al culto dell’apostolo S. Paolo, era ancora osservabile alla fine degli anni ‘50. L’epicentro simbolico del tarantismo era costituito dalla cappella dedicata al culto di S. Paolo nella città di Galatina, in provincia di Lecce, nel Salento. I paesi del Salento erano i luoghi in cui si incontravano i casi di tarantismo.

I risultati della ricerca confluirono nel famoso saggio *La terra del rimorso* (1961) nella cui appendice fu pubblicato un contributo di Carpitella dal titolo “L’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo”. La sua analisi del “modulo coreutico-musicale” evidenziò che la struttura musicale della *pizzica-tarantata*, caratterizzata da una netta divisione tra l’*off beat* del violino e il *beat* della sezione ritmica (organetto, tamburello e chitarra), rivelò una stretta connessione con i due momenti, tipici delle tecniche religiose, dell’exasperazione e controllo della crisi.

L’anno successivo alla missione etnografica demartiniana, Carpitella, dopo aver acquistato una cinepresa 16 mm, con carica a molla, torna da solo sugli stessi luoghi in cui venne svolta la ricerca demartiniana e realizzò alcune riprese cinematografiche (ca. 100 metri di pellicola 16 mm), registrando l’audio separatamente. Il filmato, dal titolo *Meloterapia del tarantismo* (1960), mostra sia le fasi di un caso reale di terapia domiciliare a Nardò e sia una “ricostruzione” della terapia all’aperto a Muro Leccese (Agamennone 2005). Oltre a costituire la prima documentazione cinematografica sul tarantismo, *Meloterapia* è considerato il primo documento di etnomusicologia visiva italiana.⁷⁷

De Martino, che stava completando il saggio *La terra del rimorso*, che diventerà un caposaldo degli studi sul tarantismo, fornisce una consulenza al cineasta Gianfranco

⁷⁶ La spedizione sul campo si svolse dal 20 giugno al 10 luglio 1959: l’équipe era diretta da Ernesto De Martino e includeva oltre ad un musicologo, nella figura di Diego Carpitella, Letizia Comba psicologa, Vittoria De Palma assistente sociale, Giovanni Jervis psichiatra, Franco Pinna fotografo, Annabella Rossi giornalista, Amalia Signorelli antropologa culturale.

⁷⁷ Il filmato in 16 mm di *Meloterapia*, che si riteneva scomparso, è stato ritrovato a Cinecittà dal cineasta-etnologo Francesco De Melis (De Melis 1997), e restaurato dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. La pellicola è stata restaurata, trasferita su video via telecinema digitale e sonorizzata. L’odierna edizione video di *Meloterapia* si deve all’intervento produttivo del Centro FLOG di Firenze: il filmato restaurato in formato digitale è stato proiettato alla XIII Festival del Film Etnomusicale di Firenze nel 1995.

Mingozzi, cui mostra il suo volume ancora in fase di preparazione. Nel 1961 Mingozzi realizza le riprese di un documentario cinematografico sul tarantismo: *La taranta* (1961). Le riprese furono effettuate a Nardò e Galatina (Puglia) negli stessi luoghi in cui venne compiuta la spedizione etnografica dell'equipe di De Martino. Il filmato mostra un esempio di terapia coreutico-musicale domiciliare di una tarantata e il pellegrinaggio alla cappella dei SS. Pietro e Paolo il 29 giugno 1961. Per la realizzazione del cortometraggio Mingozzi si avvale della consulenza di De Martino e delle registrazioni effettuate da Carpitella, mentre il testo della voce fuori campo è del poeta Salvatore Quasimodo. Mingozzi tornerà a Galatina altre due volte: nel 1977, con Annabella Rossi, e nel 1982, per girare le riprese per alcune trasmissioni televisive. In queste occasioni avverrà l'incontro con il violinista Stifani, capo dell'equipe musicale terapeutica, e con la tarantata Maria di Nardò.⁷⁸



Rito terapeutico della taranta: cura domiciliare con un'orchestrina di musicisti-terapeuti e la tarantata Maria di Nardò. Fotogrammi tratti da *La taranta* di G. Mingozzi.

Antecedenti a *Meloterapia del tarantismo*, e in un certo modo precursori di quest'ultimo, sono i documentari di Michele Gandin e di Vittorio De Seta. Nel 1952 Carpitella intraprende una spedizione etnografica in Lucania (Basilicata) assieme ad Ernesto De Martino sul lamento funebre⁷⁹ - che porterà alla pubblicazione del saggio di

⁷⁸ Questi filmati, incluso *La taranta*, sono confluiti poi in un unico documentario, *Sulla terra del rimorso* (1982), che può essere considerato una sintesi delle documentazioni effettuate da Mingozzi nel Salento, e che costituisce una rivisitazione, a vent'anni di distanza dalla ricerca di Ernesto de Martino, del mondo dei tarantati. Il documentario comprende: 1) tutto il film *La taranta* del 1961 con il sonoro interamente originale anche se non girato in sincrono; 2) la terapia domiciliare di una tarantata precedentemente inserita nel film *Le italiane e l'amore* (1961); 3) le riprese realizzate nel 1977 per *Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino* (1977), in cui prevalgono le interviste; 4) le riprese realizzate nel 1982 con lo scopo di documentare la scomparsa del fenomeno e la sua spettacolarizzazione (Marano 2007a).

⁷⁹ Nella società contadina preindustriale, la necessità di socializzare il dolore per la morte di un componente della comunità, e renderlo così più sopportabile, si esprime con una serie di riti; il

De Martino *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1957) - considerata la prima spedizione etnografica italiana condotta in équipe (rivelando un approccio interdisciplinare) e la prima ricerca “multimediale” che implicava l’uso della ripresa fotografica e della registrazione magnetica. L’anno successivo alla campagna di ricerca, Carpitella fu consulente scientifico per il documentario *Lamento funebre* (1953) di Michele Gandin, girato nei dintorni di Pisticci (Matera) nel 1953.

La documentaristica “demartiniana”⁸⁰ ha privilegiato il mondo magico-rituale del Mezzogiorno italiano, con particolare attenzione alla lamentazione funebre e al tarantismo: *Lamento funebre* di Michele Gandin (1953), lamentazione funebre ripresa nei dintorni di Pisticci (Matera), un



Lamento funebre. Fotogramma tratto dal film *Stendali* di C. Mangini.

villaggio della Lucania (Basilicata); *Magia lucana* di Luigi Di Gianni (1958) con un lamento funebre (registrazione di

Carpitella), riti contro il temporale, riti d’amore, ecc della Lucania (Basilicata);⁸¹ *Stendali* di Cecilia Mangini (1959), con testo di Pier Paolo Pasolini, lamentazione funebre ripresa a Martano (Lecce); *Il ballo delle vedove* di Giuseppe Ferrara (1963), ricostruzione di una danza terapeutica eseguita da donne (“vedove”) per la cura dell’*argia* (tarantismo sardo); *La taranta* di Gianfranco Mingozzi (1962), la terapia domiciliare di una tarantata e i rituali collettivi nella cappella dei SS. Pietro e Paolo a Galatina il giorno della festa (29 giugno).

rituale del lamento funebre si compone di una serie di gesti legati ad un rigido schema, e dunque a un ordine rassicurante, che consentono di risolvere la paura dell’ignoto, in questo caso la morte; quindi anche il supporto musicale si concretizza in schemi stabili, ripetuti e quindi riconoscibili. Il lamento funebre, diffuso in Italia meridionale fino agli anni ‘50, praticato dalle lamentatrici professioniste, è oggi pressoché scomparso.

⁸⁰ Nel corso degli anni ‘50, sull’impronta degli studi di Ernesto de Martino, si configura quella che è stata definita la cinematografia “demartiniana” (Gallini 1981), ossia quella «*produzione legata per diversi motivi alla figura di Ernesto de Martino, che stabilisce con il cinema etnografico un rapporto indiretto, di ispiratore o al massimo di consulente*» (Marano 2007a:28).

⁸¹ L’interesse per la Lucania magica e tragica di alcuni documentari “demartiniani” ispirato dal testo di Ernesto De Martino *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1957), ma denotava elementi di continuità con il romanzo di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), trasferito poi su grande schermo dal regista Francesco Rosi.

Gli antecedenti storici dei filmati “demartiniani” degli anni ‘60 sono riconducibili al film di Giacomo Pozzi Bellini *Il pianto delle zitelle* (1935),⁸² reportage del tradizionale pellegrinaggio dal paesino di Vallepietra, ai confini tra Lazio e Abruzzo, al santuario della Trinità sul Monte Autore, che si svolge nella prima domenica di Pentecoste. È il primo reportage sonoro: la colonna sonora è costituita da suoni originali, registrati contestualmente alle riprese e post-sincronizzati (i canti durante la processione e il “pianto delle zitelle” durante il rito culminante). Il documentario, realizzato con più macchine da presa, dispone di un commento fuori campo che interviene solo in rare occasioni dal momento che le immagini forniscono di per sé molte informazioni.

In realtà, Carpitella aveva criticato la cinematografia “demartiniana” per il suo “ritualismo”, essendo attenta quasi esclusivamente alla dimensione magico-rituale nella vita delle classi subalterne del Mezzogiorno per la loro “spettacolarità” (Carpitella 1977:26); ma anche per il modo in cui vennero realizzati, più vicini al cinema “d’autore” che al documentario etnografico, e per questo definiti dall’etnomusicologo italiano come «saggi cinematografici con ingredienti etnografici» (Carpitella 1977:27). La critica di Carpitella alla cinematografia “demartiniana” può essere riassunta in alcuni punti (Marano 2007a:56-7):

1. la breve durata dei filmati contenuti nella durata di 10 minuti (“formula 10”) che propongono una *«diligente illustrazione cinematografica che segue le fasi dell’avvenimento»*, mentre in altri casi si ricorre alla voce off di commento *«che cerca di supplire a ciò che non si è potuto (o saputo) riprendere»* (Carpitella 1977:26);
2. la manipolazione della parte musicale sostituita da colonne sonore estranee alle immagini: *«mentre in altri paesi (da tempo) non si metteva ormai in discussione “la presa diretta” del suono, ancora da noi (negli anni ‘50 e ‘60) si aveva il malvezzo di appiccicare le colonne sonore (anche questo secondo una logica del profitto delle “edizioni musicali”) imposte dalle produzioni»* (Carpitella 1977:26);

⁸² Documentari girati successivamente sullo stesso argomento e che riportano lo stesso titolo sono *Il pianto delle zitelle* di Gian Vittori Baldi (1958) e *Il pianto delle zitelle* di Emanuele Milano e Giovanni Salvi (1961).

3. il montaggio troppo serrato e la mancanza di lunghi piano-sequenza: *«spesso non ci si sofferma sulle persone, sulla loro effettiva condizione sociale o storica (ad esempio attraverso l'intervista o la resa sonora dell'ambiente, sia in senso linguistico-dialettale che fonica)»* (Carpitella 1977:26-7).

Carpitella, comunque, pur considerando che i film “demartiniani” a cui fa riferimento non abbiano adottato un metodo scientifico, riconosce tuttavia che *«è anche innegabile che alcuni brani e alcune sequenze di questi documentari come “la Taranta” di Mingozzi o “i Battenti” di Palmieri o “il lamento funebre” di Gandin possono essere considerati non soltanto sussidi per la ricerca, bensì di ricerca in quanto l'informazione di dati è tale da renderla indispensabile alla comprensione del fenomeno»* (Carpitella 1977:28). Carpitella prende quindi le distanze da una posizione teorica e metodologica soggettiva che potremmo oggi definire “interpretativa”.

Un momento fondativo per l'etnomusicologia italiana è stata la campagna di rilevamento di tradizioni musicali effettuata in tutta Italia (eccetto la Sardegna) tra il 1954-55, da Carpitella e Lomax.⁸³ Sullo stretto di Messina, i due etnomusicologi si imbattono nel regista Vittorio De Seta che stava girando un suo documentario sulla pesca del pescespada. De Seta in quel periodo sta profondamente modificando il modo di realizzare i documentari in Italia: al commento fuori campo, alla colonna sonora e ai suoni ricostruiti in studio sostituisce i suoni e le musiche che registra dal vivo, e che spesso lo guidano durante il montaggio, determinando il ritmo dei suoi cortei. Il regista fissa su nastro magnetico le canzoni delle donne, i richiami dei pescatori, i suoni delle onde del mare e quelli dei remi durante la pesca.

⁸³ In questo viaggio esplorativo, durato 8 mesi, Carpitella e Lomax effettuarono 1.170 registrazioni (ca. 300 bobine, 52 ore di musica), effettuate con un Magnecord PT-6, un nuovo tipo di registratore portatile (Lomax 2008).

Lomax e De Seta si scambiano alcune registrazioni ed entrambi useranno le registrazioni altrui. Lomax inserisce nel disco della Columbia dedicato all'Italia del sud e isole una "*Lamentazione per il Venerdì Santo*" siciliana. De Seta utilizza una tarantella per chitarra e voci maschili (registrata a Bagnara da Lomax nel '54) nel suo corto *Lu tempu di li pisci spata* (1954),⁸⁴ una ripresa realizzata al volo, illuminando con i fari dell'automobile alcuni bambini che ballano



Foto scattata da A. Lomax a Bagnara (Calabria) nel 1954 che ritrae due cantori (Michele Borgese e Rosario Pirello) e un chitarrista (Giuseppe Velardo).

sulla spiaggia, accompagnati da un chitarrista e dal battito delle mani delle persone intorno a loro. Anche Pasolini utilizzerà incisioni su nastro fatte in Campania da Lomax (a sua insaputa) per il *Il Decameron* (1971): la *Zeza* di Mercogliano, una serenata per due voci e fisarmonica, registrata a Sant'Arzenio (Salerno), una tarantella per organetto e tamburello di Montemarano (Lomax 2008).

Alan Lomax allora era responsabile di una collana discografica dell'etichetta Columbia: la *World Library of Folk and Primitive Music*. Nel 1955, esce il primo volume della *Columbia World Library of Folk and Primitive Music* (lo stesso anno in cui viene fondata negli Stati Uniti la *Society for Ethnomusicology*) e nel 1957 escono i due dischi antologici dedicati all'Italia: *Northern and Central Italy* (Vol.XV) e *Southern Italy and the Islands* (Vol.XVI).⁸⁵

Le ricerche effettuate in Spagna e in Italia, permettono a Lomax di mettere a fuoco alcune intuizioni riguardo alle correlazioni tra espressioni vocali e strutture socio-economiche che gli permetteranno di elaborare il primo schema del progetto esposto in *Folk Song Style and Culture* (1968) e poi in *Cantometrics* (1976).

Tra la fine degli anni '70 e primi '80, l'impegno di Carpitella fu rivolto soprattutto allo sviluppo in Italia di un'*antropologia visiva*, funzionale all'intera ricerca demo-antropologica e non solo alla descrizione dei fenomeni musicali. Dal 1984 è stato presidente dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, attraverso la quale è

⁸⁴ I nomi di Lomax e Carpitella, però, non compaiono nei titoli di testa o di coda del film.

⁸⁵ Nei dischi, oltre alle registrazioni di Lomax e Carpitella, vengono inseriti anche documenti sonori dell'archivio del Cnsm e di altri ricercatori (Nataletti, De Martino, Cirese).

stato promotore delle *Giornate del film etnografico italiano* organizzate a Roma fra il 1977 e il 1982, dei seminari/rassegna *Materiali di Antropologia Visiva* (MAV), organizzati ogni due anni dall'AICS a partire dal 1985, in collaborazione con il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, e della *Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, organizzati con cadenza biennale dal 1982 dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro in collaborazione con l'AICS.⁸⁶

L'avvio dell'etnomusicologia visiva in Italia è segnata dai tre lungometraggi della serie *I Suoni. Ricerche sulla musica popolare italiana* (1981-83), realizzati in 16 mm e prodotti dalla RAI, con lo studioso nel ruolo di regista e coordinatore scientifico:

- *Sardegna: Is launeddas* (1981). Il film è centrato sulle *launeddas*, triplo clarinetto di canna della Sardegna meridionale, suonato e illustrato dal suonatore Dionigi Burranca. Nel film è documentata la costruzione dello strumento, le occasioni tradizionali di utilizzo, le tecniche di insegnamento, la teoria musicale legata allo strumento.
- *Calabria: Zampogna e chitarra battente* (1982). Il film presenta alcuni musicisti dell'area grecanica del Reggino, in Calabria, che mostrano le procedure per l'accordatura degli strumenti e i principali pezzi del loro repertorio (pastorali e tarantelle). Nel filmato vengono accostate tre tarantelle con l'intento di rilevare le differenze fra le esecuzioni dei giovani e quelle degli anziani, al fine di individuare le varianti apportate dalle nuove generazioni. La seconda parte del film è dedicata alla chitarra battente in provincia di Cosenza.
- *Emilia: Brass Band della Padana* (1983). Il film descrive il repertorio del gruppo musicale parmense "Concerto Cantoni", una banda che suona nelle feste da ballo e in particolari circostanze religiose e civili. Il film è completato da interviste ai musicisti.

⁸⁶ In qualità di presidente della Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), Carpitella è stato tra i promotori nel 1983 della prima edizione della *Rassegna del Film Etnomusicale* organizzata dal Centro FLOG di Firenze.

I filmati sono monografici e di breve durata (30 minuti ciascuno) e sono costruiti a scopo d'informazione scientifico-didattica. A questo scopo, nei documentari di Carpitella sono inserite tra le immagini 'dal vivo' alcune immagini grafiche che rappresentano la struttura dello strumento (la zampogna o le *launeddas*), la denominazione delle parti che lo compongono e l'intonazione dello strumento. Come scelta metodologica, non viene utilizzata la voce fuori campo ma le informazioni vengono ottenute attraverso l'intervista ai musicisti rappresentati che, in qualità di *insider*, illustrano le caratteristiche principali del proprio strumento. Carpitella dà voce ai protagonisti considerati i portatori di cultura, gli unici che possono esporre le proprie conoscenze delle tecniche di costruzione ed esecuzione musicale, adottando un approccio "etnoscientifico".

Alcuni allievi di Carpitella si sono cimentati nel film etnomusicologico, tra cui Piero D'Onofrio, Giovanni Giuriati e Serena Facci. Il documentario *I Quaderni di Reginaldo* (1988) di Piero D'Onofrio, Goffredo Plastino e Fabio Vannini è dedicato all'illustrazione (e al confronto con la prassi musicale) di un "etno-trattato" musicale scritto, reperito nell'area folklorica calabrese. Il film si basa sul racconto di Reginaldo D'Agostino, allievo di Zu' Bruno, rinomato esecutore di strumenti musicali tradizionali dell'area del Monte Poro (Spilinga, Vibo Valentia). Il protagonista aveva raccolto, appuntandoli su alcuni quaderni, gli insegnamenti impartitigli dal maestro, in parte dettati e revisionati dallo stesso Zu' Bruno. Giuriati è l'autore del documentario *Cul rup* (1997), sulle cerimonie di propiziazione *cul rup* che si svolgono in occasione del nuovo anno nelle pagode buddhiste, ed è coautore assieme a Pino Confessa e Vito Di Bernardi di *Odalan di Tanjung Bungka* (1997), filmato che racconta e descrive il rapporto tra la musica e gli stati alterati di coscienza durante le tre notti di festa (*odalan*) del tempio *Pura Dalem* di Tanjung Bungka a Bali.⁸⁷ Serena Facci e Cecilia Pennacini sono le autrici di *Danze Nande* (1989), studio etnocoreologico sulle danze tradizionali dei WaNande della R. D. Congo.

⁸⁷ L'équipe interdisciplinare composta da due antropologi teatrali ed un etnomusicologo intendeva individuare la stretta relazione tra musica, gesto, teatro e la sfera del sacro che nella cultura balinese investe il fenomeno della trance: le divinità "entrano" a più riprese nei medium-sacerdoti riuniti per il *Rapat Pleno*, "l'Assemblea degli dei". Il proposito iniziale dei ricercatori era quello di effettuare delle riprese con due videocamere per realizzare un documento filmico di ricerca, una sorta di "appunti visivi" finalizzati all'analisi; successivamente fu deciso di montare le sequenze per un vero e proprio documentario (comunicazione di Giuriati alla conferenza MusiCam 2010).

Alla fine degli anni '80, Carpitella elaborò un altro progetto di etnomusicologia visiva assieme ad alcuni dei suoi allievi, denominato “Musica & Identità Video” (MIV). L'intenzione era quella di realizzare dei brevi filmati monografici di pochi minuti, dedicati ad una singola esecuzione musicale (ripresa in tempo reale). Con questo tipo di documentazione filmica “uni-concettuale”, Carpitella di fatto riprende l'idea dell'IWF di realizzare un'enciclopedia audiovisiva della musica tradizionale italiana ispirata ai principi e alle tecniche dello “stile Gottinga”.

La collana MIV, diretta da Diego Carpitella e prodotta dalla Discoteca di Stato, dall'Università di Roma “La Sapienza” e dall'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, si compone di dodici video (da 6' a 20') sulle espressioni folkloriche tradizionali (musica, danza, rappresentazione): *Danza del cammejuzzu* (1988), *Organetto e tamburello. Tarantella* (1988), *Zampogna e ciaramella* (1988) di Pietro D'Onofrio e Fabio Vannini, consulente Goffredo Plastino; *Arpa di Viggiano: Tarantella capuanese, Mazurca variata, Novena di Natale* (1988) e *Arpa di Viggiano: Tarantella stiglianese. Tecnica di esecuzione* (1988) di Francesco Giannattasio e Francesco De Melis; *'Ariosa'. Ballo di Carnevale* (1988) di Renato Morelli; *Cantar l'ottava. Contrasto moglie-marito* (1989) di Ambrogio Sparagna ed Erasmo Treglia; *I giganti* (1989) di Pietro D'Onofrio e Fabio Vannini; *Cantigos a boghe e chitarra. Canto in Re e Cantigos a boghe e chitarra. Mutos* (1991) di Francesco De Melis con la consulenza di Andrea Carpi; *Musiche vesuviane. Campania: Fronne e tammurriate* (1993) e *Musiche vesuviane. Campania: Fronne, tammurriata e danza* (1995) di Francesco De Melis, ricerche di Giovanni Coffarelli, Antonello Ricci e Roberta Tucci (Ricci 2007).

Alcuni di questi filmati, come quelli sul canto a chitarra sardo, sono stati realizzati in studio (con l'intento di effettuare una documentazione “in vitro” secondo le indicazioni di Carpitella), «*alla stregua di una ricostruzione da laboratorio, in una forma asettica e fuori da qualsiasi contesto sociale*» (Ricci 2007:89):

Al fine di documentare lo stile tradizionale di canto a chitarra della Sardegna, sono state effettuate delle riprese in studio, cioè in condizioni tecniche ideali, utilizzando quattro videocamere (una fissa e tre controllate da cameramen che seguivano in cuffia le indicazioni del regista): in tal modo sono stati ottenuti dei documenti caratterizzati da una notevole

qualità dell'immagine e da una grande cura nella descrizione dei vari dettagli esecutivi (i volti dei cantanti, le mani del chitarrista, la comunicazione non-verbale, ecc.). Insieme ai vantaggi tecnici della ripresa in studio occorre però considerare i rischi di una documentazione altamente selettiva e priva d'informazioni sul contesto culturale (Adamo 2010:17).

La Sardegna, per le sue caratteristiche “conservative” del patrimonio culturale tradizionale, è stata l'area di studio prediletta da molti etnomusicologi cineasti. Tra i migliori documentari sul patrimonio musicale tradizionale sardo possiamo ricordare *Su Concordu: Settimana Santa a Santu Lussurgiu* (1988) di Renato Morelli, sui canti del coro della confraternita del Rosario che segnano i momenti salienti dei rituali pasquali a Santulussurgiu (Sardegna), e *Musica sarda* (1990) di Bernard Lortat-Jacob e George Luneau, in cui sono ben evidenziati tutti gli stili e i modi musicali sardi: il canto (polivocalità, canto solistico), la musica per la danza, gli strumenti tradizionali (*launeddas*, organetto, chitarra) e soprattutto la continua presenza della musica in ogni occasione sociale, festiva o anche solo familiare. Di recente, il cineasta ed etnomusicologo Marco Lutz ha realizzato due documentari etnomusicologici sulla musica sarda: *Bi Cheret: Boghe e Passione* (2008) di Marco Lutz e Ignazio Macchiarella sul canto a chitarra sardo e *Maistus de Sonus: costruttori di launeddas* (2010) di Roberto Corona e Marco Lutz, documentario che mostra in parallelo quattro costruttori di *launeddas* residenti nella provincia di Cagliari (Pitano Perra, Gianfranco Mascia, Antonello Ghiani e Rocco Melis).

Va ricordato, infine, che negli anni '50, l'etnomusicologo olandese Andreas Fridolin Weis Bentzon si recò in Sardegna per realizzare un progetto di ricerca sulle *launeddas*⁸⁸ (Weis Bentzon 1969). Durante le ricerche sul campo effettuò molte registrazioni di maestri di *launeddas* (Dionigi Burranca, Efisio Melis, Aurelio Porcu, ecc.). Tornatovi nell'estate del 1962, portò con sé una cinepresa con cui girò 20 pellicole 16 mm in b/n, per un totale di 60 minuti, per documentare il mondo dei suonatori di *launeddas*. Dalle pellicole, dalle registrazioni sonore e da una parte del materiale fotografico,



Fotogramma del film *Is launeddas, la musica dei sardi* di A.F.W. Bentzon. Nella foto, Bentzon mentre registra Antonio Lara in presenza della moglie (1962).

è stato realizzato il documentario *Is launeddas, la musica dei Sardi* (1998), composto dal regista Fiorenzo Serra con la collaborazione dell'etnomusicologo Dante Olianas, prodotto dall'Associazione S'Islandula.⁸⁹

In Spagna,⁹⁰ il flamenco, nei suoi vari aspetti di canto e ballo, è stato al centro dell'interesse del film etnomusicale fin dai primi cortometraggi: *Juerga* (1959) di Manuel del Río, strutturato come una docu-fiction con scenografie e attitudini attoriali dei figuranti: Malena Loreto, Manolo Manzanilla, Miguel Fernández, Ramón De Cádiz, Morito De Tánger, Luis Vargas, Luciano Albarrán, Lolo De Cádiz; e *Baila la Chunga*

⁸⁸ Aerofoni polifoni composti da tre canne cilindriche ad ancia semplice battente che si suona con la tecnica di respirazione circolare.

⁸⁹ Il girato è stato fortunatamente trovato da Dante Olianas in Olanda, ascoltando una registrazione sonora di Bentzon in cui si percepisce il "ronzio" di una cinepresa. A partire da questo indizio, l'etnomusicologo sardo si mette sulle tracce del film che evidentemente Bentzon girava mentre contemporaneamente registrava il suono, e alla fine ritrova venti pellicole cinematografiche 16 mm della durata di ca. due minuti e mezzo ciascuna (Marano 2007). Come presidente dell'Associazione S'Islandula, Dante Olianas ha poi collaborato come consulente scientifico alle riprese del documentario di Rosali Schweizer *La musica è quattro* (1993) e ha tradotto e curato la pubblicazione in italiano del testo *Launeddas* di A. F. Weis Bentzon ([1969] 2002).

⁹⁰ All'interno della produzione del periodo coloniale franchista degli anni '30, un'attenzione particolare merita il documentario *Romancero marroquí* di Enrique Domínguez Rodiño e Carlos Velo (1939), una coproduzione ispano-tedesca realizzata negli studi cinematografici della Alta Comisariad de España in Marocco, che comportò ben sei mesi di riprese in loco, mentre la postproduzione fu effettuata a Berlino. In questa opera vengono concentrati tutti gli sforzi per creare un cinema di propaganda bellico coloniale di stampo etnografico. Il filmato si sofferma sui riti agrari del Marocco spagnolo con immagini di feste e danze berbere.

(1959) di José Maria Forqué, documentario che vede la partecipazione di La Chunga y su conjunto, Roque Montoya "Jarrito", il *cantaor* Mario Montoya, e il *bailaor*: Juan Maya, Fati "Los Pelaos", e i chitarristi Juanito Serrano e Pepe "El Rumbero". Rilevante anche il documentario sul flamenco di Edgar Neville, *Duende y misterio del flamenco* (1952),⁹¹ monografia inerente alle differenti forme classiche di canto e danza flamenca con bailadores d'eccezione, come Pilar López (1912-2008), accompagnati da membri del Ballet Español.

Negli anni '80, il cineasta e antropologo Eugenio Monesma Moliner, fondatore nel 1979 nella casa di produzione Pyrene di Huesca (Spagna),⁹² ha girato decine di documentari sul folklore musicale e coreutico aragonese per la diffusione televisiva. Tra questi si alcuni cortometraggi sulla costruzione degli strumenti musicali tradizionali - *La gaita de boto* (1995) e *Los tambores* (1996) - riti e feste popolari - *La rompida de la hora* (1996), *Los Rosarieros de Almudevar* (1996), *Los mayos de Guadalaviar* (1996), *Los Despertadores de la Codoñera* (1995) - musiche e danze tradizionali - *El dance de Tauste* (1995), *El dance de la Almolda* (1996), *El dance de Lanaja* (1995), *El dance de Castejon de Monegros* (1995), *El dance de Gurrea de Gallego* (1996). *El Alto Aragón a través de su música popular* (1991) è un documentario centrato sulle *performance* di un balletto folkloristico aragonese (Agrupación Folklorica Santa Cecilia, Huesca) con coreografie realizzate appositamente per il corpo di ballo.⁹³

Nell'ambito del progetto di ricerca *Estudio de la música tradicional de Extremadura a través de sus protagonistas*, portato avanti da un gruppo di ricercatori dell'Università di Valladolid e dell'Università Complutense di Madrid diretto da Enrique Cámara e Victoria Eli,⁹⁴ sono stati prodotti nel 2005 quattro documentari di ricerca sulla musica

⁹¹ Il documentario è stato pubblicato negli Usa nel 1954 con il titolo *Flamenco*.

⁹² Eugenio Monesma è anche il fondatore e direttore del Festival de Cine Etnológico de las Comunidades de Autóricimas de Huesca

⁹³ Questo tipo di documentari che avevano per oggetto dei Balletti folkloristici regionali o nazionali, costituiti da amatori o professionisti, su coreografie prestabilite e riprese al di fuori del contesto rurale, in cui si evidenziavano i costumi pittoreschi e il dinamismo gioioso della danza, era molto diffuso anche nei Paesi dell'est europeo, sul modello di *Pesni Rodnoy Storony* (1953) di Andrei Frolov con l'esibizione dei cori russi statali: il Coro Piatnitsky e lo State Ural Russian Folk Choir.

⁹⁴ L'équipe di ricerca era composta da Enrique Cámara, Emilio Casares, Marita Fornaro, Antonio Díaz e Jorge Maletá.

tradizionale d'Extremadura.⁹⁵ Dal taglio prettamente didattico-divulgativo è la serie *Musica y Artes Escénicas de la India* (2006) diretta da Enrique Cámara.⁹⁶ La serie di documentari è composta da sei DVD su alcuni strumenti musicali della tradizione indiana (*sitar*, *vina* e *mridangam*), sul canto carnatico, sulla danza (*bharata natyam*) e sul teatro (*kathakali*). Negli audiovisivi sugli strumenti musicali si affrontano questioni riguardanti la terminologia delle parti strutturali, il processo di costruzione, la tecnica esecutiva, il sistema musicale (*raga* e *tala*), ecc. Le immagini, prive di voice-off, sono integrate da un testo scritto esplicativo e compaiono i sottotitoli quando i musicisti spiegano le caratteristiche esecutive o costruttive dei loro strumenti. Come complemento agli audiovisivi è stato pubblicato un saggio introduttivo alla musica classica indiana (Cámara et al. 2004).⁹⁷

L'etnomusicologo catalano Jaume Ayats è l'autore di una serie di tre DVD della collezione *Les músiques de Mallorca* (2005-2007), strutturata in tre parti: *Tonades de feina a Mallorca*, *La Sibilla & les Matines a Mallorca* e *La Festa de Sant Antoni d'Artà, Mallorca*. Jaume Ayats è anche l'autore del documentario *Veus de la Mediterrània* (2010), concepito per la mostra omonima sulla vocalità nell'area mediterranea tenutasi nel Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí nel 2010. Il video si presenta come un viaggio musicale nel Mediterraneo costruito come un collage di immagini (girate in alta definizione e Blue-ray) e canti tradizionali di dieci Paesi dell'Europa meridionale e del Nord Africa, con un'attenta selezione etnomusicologica, risultato di

⁹⁵ Nell'ambito del progetto di ricerca sono stati prodotti quattro video documentari che hanno per protagonisti musicisti tradizionali di Extremadura: *La tradición y sus transformaciones: dos casos extremeños. Santiago Béjar y Encarnación Ramallo (Choni); Música tradicional Extremeña: Negritos de Montehermoso; Nuestra Señora de la Salud: Fregenal de la Sierra; Del taller a la fiesta: instrumentos musicales de Extremadura* (2005).

⁹⁶ Il gruppo di ricerca era costituito da Enrique Cámara, Monica De la Fuente, Grazia Tuzi, María Gonzalez e Ignacio Corral.

⁹⁷ Un altro ambito di ricerca che ha impegnato a lungo l'etnomusicologo argentino è il tango italiano, argomento sul quale ha pubblicato un doppio compact disc (*Passione argentina: tanghi italiani degli anni '30*), con incisioni storiche su dischi a 78 giri tratte dagli archivi della Discoteca di Stato di Roma, e realizzato il documentario *Non morirà mai: El tango italiano en cuatro movimientos* (2010). Il video ripercorre la storia del tango italiano attraverso quattro momenti chiave: le ripercussioni sociali e politiche generate in Italia come conseguenza del dilagare della moda del tango prima della Grande Guerra e la ricezione del tango come un ballo scandaloso; la grande produzione di canzoni di tango italiano durante il Ventennio fascista; l'incorporazione del tango nel repertorio delle orchestre di ballo liscio; le forme ibride con una rilettura del tango attraverso da parte di cantautori, musicisti di jazz o compositori di musica classica.

uno scrupoloso lavoro sul campo di oltre un anno realizzato dall'etnomusicologo Jaume Ayats tra il 2008 e il 2009.

Infine, Miguel Ángel Berlanga è autore di alcuni video etnomusicali sul flamenco e in generale sul folklore musicale andaluso. Recentemente è stato pubblicato il libro *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa Andaluza* (2009), a cura di Miguel Ángel Berlanga, una raccolta di saggi accompagnata da un DVD strutturato in tre parti che rispecchiano l'ordine delle tre sezioni del primo capitolo del testo: *Polifonías tradicionales, Teatro Popular de la Pasión e Saetas preflamencas y flamencas*. Di recente, inoltre, l'etnomusicologo africanista Polo Vallejo ha collaborato come membro di un lavoro collettivo alla realizzazione del documentario etnomusicale *Africa: The Beat* (2010) di Samaki Wanne, sulla musica della comunità wagogo di Nzali (Tanzania).

In Portogallo si distacca la figura dell'etnomusicologo corso Michel Giacometti (1929-1990) che per circa trent'anni, tra il 1959 e il 1990, condusse molte ricerche sul campo effettuando migliaia di registrazioni di musiche tradizionali di varie zone del Portogallo, dove arrivò nel 1959 per risiederci definitivamente. Le prime ricerche sul campo le effettuò nella regione di Trás-os-Montes, spinto dalla lettura dell'opera del musicista e folklorista Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941). Nel 1963 fondò gli *Archivos Sonoros Portugueses* (ASP) e con il compositore Fernando Lopes Graça editò la serie discografica "Antologia da Música Regional Portuguesa" e, successivamente, nel 1981, la collana "Cancioneiro Popular Português".

A partire dal 1970 realizzò una serie di documentari dal titolo "Povo que Canta" per la Rádio e Televisão de Portugal (RTP), trasmessi tra il 1970 e il 1973. Questi 37 filmati, che costituiscono documenti audiovisivi di grande rilievo per l'etnomusicologia portoghese, sono stati di recente pubblicati in un cofanetto di 12 DVD con libretto allegato dal titolo *Filmografica completa de Michel Giacometti* (2010) a cura di Paulo Lima. A Giacometti, che ha avuto un ruolo di primo piano nell'etnomusicologia visiva portoghese, è stato dedicato il documentario di Pierre-Marie Goulet dal titolo *Polifonias. Pace é Saluta, Michel Giacometti* (1997), ritratto dell'etnomusicologo corso ripercorrendo le tappe del suo percorso artistico e professionale.

Resumen Cap. III.

El tercer capítulo presenta las tendencias más sobresalientes de lo que se está conformando como un nuevo ámbito disciplinar: la etnomusicología visual, resultado del encuentro entre etnomusicología y antropología visual. El estudio se centra en las selecciones estilísticas en las diferentes aproximaciones teórica y metodológica que han guiado el uso de los audiovisuales en la representación de las músicas de tradición oral, a través de un recorrido histórico de la etnomusicología.

En el primer párrafo voy a delinear los inicios de la etnomusicología visual que están fuertemente relacionados con los de la antropología visual. Muchas de las primeras películas etnográficas incluyen músicas y danzas de sociedades tradicionales en ocasiones festivas y rituales, tanto que algunas películas etnográficas podrían considerarse también como etnomusicológicas. La etnomusicología visual se desarrolla con la consolidación en los años Sesenta de la corriente antropológico-musical en etnomusicología. Sus mayores exponentes, Alan Merriam y John Blacking, fueron los primeros en usar la filmadora en la investigación de campo en África subsahariana en los años Cincuenta. Durante los años Cincuenta y Sesenta, etnólogos y etnomusicólogos realizan sus documentales en África: John Marshall entre los Bosquímanos de Kalahari, Hugh Tracey entre los Zulu, los Chopi y los Tutsi (y su hijo Andrew con Gei Zantzinger seguirá la obra de su padre filmando la música de los Chopi), y Mantle Hood entre los Ashanti.

Desde los años Cincuenta en adelante se van conformando diferentes escuelas estilísticas de antropología visual y etnomusicología visual (cuyas características son ilustradas en los párrafos sucesivos): el estilo “observacional” del Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) en Alemania, la cámara “participante” de Jean Rouch y del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en Francia, y el estilo “biográfico” de John Baily y de la National Film and Television School (NFTS) en Inglaterra.

En Alemania, el IWF de Göttingen ha producido materiales audiovisuales para la divulgación científica en forma de “concept-film” (film uni-conceptual). La “cientificidad” del filme residía en la grabación de la realidad de manera objetiva, con

el empleo de cámaras múltiples para las tomas del mismo fenómeno en diferentes ángulos y sin comentario para limitar al máximo la intervención del observador.

En Francia, la “escuela” de Jean Rouch es básicamente diferente del “estilo IWF” de Göttingen: la película etnográfica está realizada por una sola persona, el cineasta etnólogo; no hay cámara fija o trípode, sino que es el mismo camarógrafo-cineasta quien se mueve continuamente con la cámara en el hombro; es un cine de co-participación en el evento; su “cámara participante” es un medio de comunicación entre observador y observado. Colaborador de Rouch, Rouget ha aplicado el principio del “cine directo”, que implicaba la grabación sincrónica de la imagen y del sonoro, para representar fenómenos musicales rituales en Benin y en Mali. Continuator del “estilo CNRS” de Rouch y de Rouget es Hugo Zemp, pionero de la etnomusicología visual, quien ha experimentado diferentes formas de representación audiovisual de las músicas tradicionales, según el cambio de perspectiva teórica-metodológica adoptada, a través del documental etnomusicológico de divulgación científica.

En Inglaterra, John Baily adopta el “estilo NFTS”, dirigido a superar las barreras entre “documental” y “ficción”, creando una mezcla entre los dos géneros cinematográficos. Con Baily, el “estilo NFTS” aplicado al documental etnomusicológico toma la forma del filme biográfico (“portrait film”) de tipo narrativo, centrado sobre biografías de músicos que, contando su historia, su vida cotidiana y su música, se convierten en los protagonistas del documental.

Si en el norte de Europa se han desarrollado diferentes escuelas estilísticas de etnomusicología visual - el “estilo IWF” en Alemania, el “estilo CNRS” en Francia y el “estilo NFTS” en Inglaterra - en la Europa mediterránea no sobresale un fenómeno parecido. En los países del norte de Europa, las diferentes maneras de representar en película las culturas musicales de tradición oral fueran elaboradas con el soporte de instituciones públicas que han facilitado la elaboración teórica y metodológica en el uso del filme en etnología y en etnomusicología y que han apoyado las producciones de documentales.

Probablemente la falta en Italia, España y Portugal de instituciones públicas parecidas que no fueran solo “archivos”, debida también al retraso en el desarrollo de las

disciplinas etno-antropológicas respecto a los países norteamericanos (con un pasado colonialista), fue la causa de que no fueran elaborados estilos originales y distintivos para la documentación fílmica en etnomusicología. A pesar de ello, la producción de películas etnomusicológicas en Italia, España y Portugal no es despreciable desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo. Historicamente, la característica común entre la etnomusicología visual italiana, española y portuguesa es la observación del propio patrimonio musical tradicional, haber focalizado el objetivo de la filmadora sobre la “música popular” del propio país, resultado del acondicionamiento de una larga y radicada tradición de estudios etnológicos sobre el folclore musical.

IV. LA CORPOREITÀ DELLA MUSICA: IL SUONO IN MOVIMENTO

IV.1 Filmare la danza

L'interesse per la danza compare già nei primi documentari della storia del cinema: in *Annabelle Butterfly Dance* (1894), compariva la ballerina di vaudeville Annabelle Whitford Moore (nota come Peerless Annabelle).⁹⁸ Le performance erano state filmate con il kinetoscopio⁹⁹ da William K. Dickson, nello studio Edison nel New Jersey.

Nel 1894, Edison e Dickson misero a punto un prototipo con un sistema in grado di sonorizzare i film chiamato *kinetophonograph* (o *kinetophone*) in cui il kinetoscopio era connesso ad un fonografo nel tentativo di sincronizzare le immagini al sonoro. Il primo film realizzato per testare il *kinetophone* fu un filmato di 17



secondi, *Dickson Experimental Sound Film* (1894) di W. K. Dickson, in cui compare un violinista e due uomini che ballano sulla musica di “Song of the Cabin Boy”, un brano tratto dall’operetta *Les cloches de Corneville* di Robert Planquette (presentata a New York nel 1887).

Al 1898 risale il primo film etnografico realizzato in una spedizione sul campo: si tratta di alcune riprese effettuate da Alfred Cort Haddon, nella Spedizione antropologica a Torres Straits (1898), a cui parteciparono sette scienziati dell’Università di Cambridge, tra cui Myers, MacDougal, Seligman e Rivers. Condussero ricerche per sette mesi nell’isola di Mer (Murray Island) e nell’isola di Mabuiag. I ricercatori realizzarono alcune registrazioni musicali su cilindri di cera e un filmato con una cinepresa Lumière su tre danze cerimoniali maschili (MacDougall 1978).

⁹⁸ *Annabelle Butterfly Dance* (1894) è stato il primo di una serie di filmati realizzati all’Edison Studio in New Jersey che ritraeva le danze di Peerless Annabelle; gli altri sono: *Annabelle Sun Dance* (1894), *Annabelle Serpentine Dance* (1895) – il primo con i fotogrammi tinti a mano - *Serpentine Dance by Annabelle* (1896), *Annabelle in Flag Dance* (1896), *Skirt Dance by Annabelle* (1896), *Tambourine Dance by Annabelle* (1896), *Sun Dance - Annabelle* (1897).

⁹⁹ Il kinetoscopio, apparecchio inventato da Thomas Alva Edison nel 1888, precursore del proiettore cinematografico, era costituito da una grande cassa sulla cui sommità si trovava un oculare; lo spettatore poggiava l’occhio su di esso, girava la manovella e poteva guardare il film montato nella macchina su rocchetti.

Nella cinematografia di interesse etnografico è stato forte l'interesse per i fenomeni culturali che pongono in rilievo la danza, il linguaggio del corpo, la cinesica e la prossemica. Come ha evidenziato Paul Hockings a proposito del cinema etnografico,

la cinesica, una scienza della comunicazione del gesto umano; la prossemica, una scienza dell'utilizzazione dello spazio umano; e la coreometrica, uno studio degli stili della danza, furono alcune delle aree di ricerca in cui il film divenne importante per la registrazione e la conservazione di dati e per la visione ripetuta ai fini dell'analisi (Hockings 1981:47).

Gli albori dell'antropologia visiva si collocano negli anni '30 con gli studi di Franz Boas sui Kwakiutl (1930), di Melville Herskovits sulle culture africane e afroamericane in Suriname (1929), in Africa occidentale (1931) e a Haiti (1934), di Marcel Griaule sulle maschere Dogon (1935, 1938), di Gregory Bateson e Margaret Mead a Bali e in Nuova Guinea (1936-38).¹⁰⁰ Ciò che accomuna questi primi etnologi è l'utilizzo del film come un'*illustrazione* della ricerca effettuata, come un taccuino di appunti per immagini da affiancare alle note di campo e al registratore audio, e l'interesse primario per la danza e, più in generale, per il comportamento motorio dei soggetti filmati.

Boas, avendo una concezione olistica della cultura, ebbe il merito di immettere nell'indagine etnografica un'attenzione particolare per la musica e per la danza, considerati parti integranti di una cultura. Nella sua ultima missione etnografica tra i Kwakiutl nella British Columbia nel 1930, Franz Boas portò con sé un fonografo Edison e una cinepresa 16 mm con cui realizzò un filmato per documentare le danze dei Kwakiutl mettendole in scena presso Fort Ruppert (Vancouver, British Columbia).¹⁰¹ Le danze, eseguite da donne, erano la danza dell'Estate, del Salmone, della Pagaia, dell'Uccello e la danza di guerra femminile, mentre gli uomini eseguirono la danza del cannibale. Non era comunque sua intenzione realizzare un documentario montando il materiale girato ma semplicemente di girare alcune sequenze utili per la ricerca.

¹⁰⁰ M. Mead e G. Bateson, durante la loro missione etnografica, girarono 6.000 metri di pellicola 16 mm e 25.000 foto. I filmati, realizzati tra il 1936 e il 1938, furono montati e pubblicati nel dopoguerra nella serie *Character Formation in Different Cultures* (1952): 1. *Bathing Babies*; 2. *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*; 3. *First Days in the Life of a New Guinea Baby*.

¹⁰¹ La pellicola è conservata negli Human Studies Film Archives della Smithsonian Institution (Washington) sotto la dicitura "Northwest Coast Indian Dance, c. 1930" (NA-87.17.4), cfr.: <http://sirius-archives.si.edu/ipac20/ipac.jsp?uri=full=3100001~!218946!0>.

L'interesse di Boas per la danza e i movimenti del corpo dei Kwakiutl era finalizzato alla conoscenza di quella cultura nella sua globalità:

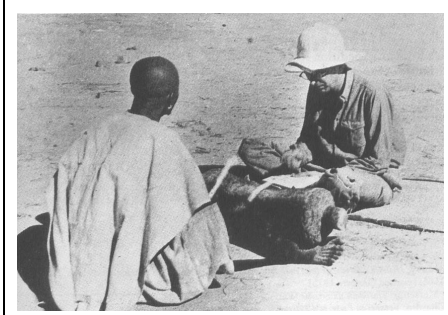
Appare chiaro che musica e danza accompagnano tutti gli eventi della vita dei Kwakiutl e che esse sono parte essenziale della cultura degli stessi indiani. Suono e danza sono qui inseparabili. Sebbene ci siano attori, ognuno è obbligato a prendere parte alla musica e alle danze, in modo che non si verifica la netta separazione tra attore e pubblico, così come accade nella nostra società (Boas 1944:10 cit. in Cedrini 1990b:45).

Pochi anni dopo, un'antropologa allieva di Boas, Margaret Mead, impiegò la macchina da presa nella ricerca sul campo. È nel 1936 che Margaret Mead e Gregory Bateson, grazie al finanziamento di una commissione americana sulla *dementia praecox*, partono per Bali dove realizzarono una serie di filmati in 16 mm, oltre che centinaia di fotografie. Mead fece il montaggio dei suoi film solo quindici anni dopo averli girati,¹⁰² il proposito era la realizzazione di una "documentazione" (e non di un "documentario") a uso strettamente didattico, per dare prova visiva a una voce fuori campo che procedeva nell'analisi del comportamento, in particolare dell'interazione tra adulti e bambini nella società balinese:

We tried to use the still and the moving picture cameras to get a record of Balinese behaviour, and this is a very different matter from the preparation of a "documentary" film or photographs. We tried to shoot what happened normally and spontaneously, rather than to decide upon the norms and then get the Balinese to go through these behaviours in suitable lighting (Bateson, Mead 1942:49)

¹⁰² I filmati girati da Mead e Bateson - *Bathing babies, Childhood rivalry in Bali and New Guinea, First days in the life of a New Guinea baby* - saranno pubblicati nel dopoguerra nella serie *Character formation in different cultures* (1952).

Gli inizi del film etnografico in Francia si devono all'etnologo Marcel Griaule (1898-1956), allievo di Marcel Mauss (1872-1950), autore del famoso saggio sui Dogon del Mali dal titolo *Dio d'acqua* (1948). Mauss incoraggiava i ricercatori a portarsi una macchina fotografica, una cinepresa e un registratore. Griaule guidò nel 1931 la prima grande missione etnografica della Francia



Andrée Schaeffner mentre annota la musica di un percussionista Dogon. Missione Dakar-Gibuti in Mali-Sanga (1931).

coloniale, la Missione Dakar-Gibuti (a cui partecipò anche il padre dell'etnomusicologia francese André Schaeffner), che gli consentì di entrare in contatto con la regione dei Dogon, dove ritornò in tre soggiorni successivi fino al 1937. In quell'occasione, Griaule decise di portare con sé una cinepresa da 35 mm (Rouch 1981:41). I film realizzati da Griaule, *Au pays des Dogon* (1935) e *Sous les masques noirs* (1938), includono riprese delle danze in maschera dei rituali funebri dei Dogon.

Al saggio *Masques Dogon* – che fu la prima tesi di dottorato in antropologia sostenuta in Francia nel 1938 con l'ausilio di documentazione audiovisiva (disco ed estratti del film) – era allegato un disco con la registrazione dei ritmi dei tamburi principali che accompagnano la danza delle maschere dogon e disegni che riproducono alcune sequenze del film, girato a 18 fotogrammi al secondo. Griaule ha potuto ricostruire, così, il sistema di danza dei Dogon avvalendosi nel contempo delle registrazioni sonore e delle riprese filmiche (Rouch 1981:41). Dal punto di vista metodologico, Griaule rifiutava l'approccio secondo il quale l'etnologo-cineasta può filmare scene “ricostruite” (come nel caso dei film di Flaherty e di Boas), ma è del parere che la cinepresa debba essere rivolta esclusivamente a documentare «fenomeni originali non ricostruiti» (Griaule 1957).

Sempre negli anni '30,¹⁰³ Melville Herskovits (1895-1963), allievo di Boas, realizzò alcuni filmati in 16 mm durante le ricerche sul campo effettuate nella Guyana Olandese

¹⁰³ Già nel 1928, durante la spedizione etnografica condotta in Surinam (ex-Guiana olandese) da Melville Herskovits con sua moglie Frances, vennero realizzati dei filmati dal medico di famiglia Morton C. Khan che li accompagnava. Il girato presenta vari momenti della vita dei *maroons* di Saramacca nella selva interna del paese (tra cui alcuni percussionisti che suonano i tamburi *apinti*) e dei creoli nella città costiera di Parimaribo.

(oggi Suriname) nel 1928, in Dahomey (oggi Benin), in Nigeria e in Costa d’Oro (oggi Ghana) nel 1931 e a Haiti nel 1934.¹⁰⁴ La documentazione filmica (in bianco e nero e priva di sonoro) girata in Sud America ritrae scene di vita dei *maroons* Saramacca, tra cui un momento in cui vengono suonati i “tamburi parlanti” *apinti*, usati per comunicare tra un villaggio e l’altro. I filmati girati in Africa occidentale includono immagini di danzatori di Elegbara e una cerimonia *egungun* ad Abeokuta (Nigeria), percussionisti hausa e cantori di lode dell’emiro di Kano (Nigeria), una cerimonia *kwaside* in onore degli antenati del capo del villaggio ashanti di Asokore (Costa d’Oro), percussionisti e danzatori di Legba e la danza *nesuhwe* di un capo dahomeyano in onore dei suoi antenati (Dahomey). I filmati girati a Haiti includono, oltre a vari momenti della vita quotidiana, anche la costruzione e consacrazione dei tamburi *rada* utilizzati nel culto *vudù*.



Danza nel mercato principale di Kano (Nigeria). Fotogrammi estratti dal filmato di ricerca *Herskovits' Film Study of West Africa, 1931* di M. Herskovitz (tratto da *Herskovits at the Heart of Blackness* di L. M. Smith).

L’utilizzo di questi film di ricerca era finalizzato allo studio del comportamento motorio delle popolazioni afroamericane considerato da Herskovits uno degli elementi di persistenza africana nel Nuovo Mondo (Homiak 1990). Nel suo libro *The Mith of the Negro Past* (1958), Herskovits include l’analisi delle immagini in movimento tra gli strumenti analitici necessari ad uno studio scientifico del comportamento motorio:

¹⁰⁴ I filmati sono conservati negli Human Studies Film Archives della Smithsonian Institution (Washington) sotto le diciture: “Saramaka Maroons of Surinam, 1928” [SA-77.1.4]; “Herskovits’ Film Study of West Africa, 1931” [AF-77.1.1] e [AF-77.1.5]; “Life In a Haitian Valley Film Study, 1934” [CB-77.1.2]. Alcuni estratti di questi filmati sono stati inseriti del documentario *Herskovits at the Heart of Blackness* di Llewellyn M. Smith (2009).

The retention of Africanisms in motor habits presents a vast field for study. Methodological difficulties in the way of such research are appreciable, since results having scientific validity can be obtained only by analyzing motion pictures of such routine activities as walking, speaking, laughing, sitting postures, or of dancing, singing, burden carrying, boeing, and movements made in various industrial techniques (Herskovits 1958:146).

Le immagini girate in Suriname (1929), in Africa occidentale (1931) e ad Haiti (1934) vennero montate dall'antropologo ebreo-americano con l'aggiunta di alcune didascalie (Homiak 1990). Ma l'assenza di annotazioni di accompagnamento ai filmati rende difficile la decodifica e le interpretazioni delle immagini visive realizzate da Herskovits:

With Herskovits gone, and no notes for us to decipher the context of what we are seeing and how we are to look at it, the value of the footage is quite reduced. Again, when we compare this to the enormously rich product of Herskovits' skill at descriptive historical ethnography (such as the volumes on *Dahomey*, 1938) we are left all the more with the realization that sporadic, illustrative, commercial, and other adjunct uses of the camera are not unquestionably important and do not produce unquestionably meaningful documents for present and future generations of viewers (with scholarly and other concerns) (Feld 1976:306).

Si presuppone che la funzione di questi filmati, focalizzati prevalentemente sulla danza, la gestualità e il movimento correlato all'attività lavorativa, fosse non solo analitica ma anche di complemento al testo scritto da illustrare durante conferenze o presentazioni:

These concerns had an influence upon how and what Herskovits filmed in Africa, Surinam and Haiti. In each case he recorded staged examples of dances, drumming, speech, and technical-artistic activities by single individuals. These were not part of naturally occurring events but staged demonstrations performer expressly for the purpose of recording movement and body rhythms. A dancer, for example, would be set out in an open area and requested to perform a dance specific to an event or a social position (Homiak 1990:15).

L'interesse di Herskovitz per i movimenti del corpo e gli aspetti ritmici delle attività culturali (da quella lavorativa a quella musicale e coreutica) e l'uso del film per documentare tali aspetti del comportamento umano, sono riconducibili agli insegnamenti di Boas (Ruby 1983), da cui riprenderà il concetto di "*motor habits*". Ma i filmati dei due antropologi erano realizzati con intenti diversi: il proposito di Boas era

documentare un'attività culturale tradizionale prima della sua scomparsa e tramandarla ai posteri, mentre quello di Herskovits era realizzare una documentazione visiva per fini analitici (Homiak 1990).

L'apporto di Herskovits all'etnomusicologia non è stato abbastanza riconosciuto. Egli riteneva che l'analisi delle strutture ritmiche e melodiche dovesse essere integrata dallo studio del contesto e dalle modalità in cui la musica veniva eseguita (prospettiva che fa di Herskovits un anticipatore dell'approccio "antropologico-musicale" che si affermerà in etnomusicologia a partire dagli anni '60). Inoltre, seppur avesse realizzato un'ingente quantità di registrazioni musicali su cilindri di cera, riteneva insufficiente limitarsi alla raccolta dei dati musicali per definire dei parametri estetici di una cultura e che questi dovessero essere integrati da dati visuali del fare musica (Homiak 1990). Herskovits, difatti, affermava che «*transcriptions and analyses of recordings, no matter how carefully and minutely done, can for all their importance never tell the entire story of the relationship of New World to African musical styles*» a causa della «*close integration between song and dance found everywhere in Africa*»; i filmati girati in Dahomey denotavano che «*motion pictures of African choruses accompanying their soloists show that even handclapping can become a dance*» per la tendenza degli Afroamericani a «*dance the song*» (Herskovits 1958:265).

Nel dopoguerra, la danza africana divenne uno dei soggetti privilegiati del film etnografico, come in *Danses congolaises* (1947) di Jacques Dupont, realizzato durante la missione Ogooué-Congo (con la partecipazione di Gilbert Rouget per la presa del suono), *Les nomades du soleil* (1954) di Henry Brandt, il primo documentario sul concorso di bellezza maschile *gerewool* dei Peul Wodaabe/Bororo del Niger¹⁰⁵ e *Les*

¹⁰⁵ La festa *geerewol* consiste in una sorta di concorso di bellezza maschile in cui i giovani si dipingono il viso con ocre e kohl (solfuro d'antimonio) che ne esalta lo sguardo e il sorriso agli occhi delle giovani ragazze, che nel corso della cerimonia dovrà scegliere il compagno che diventerà il futuro marito. Durante la festa, gli uomini intonano in coro una lunga melopea ininterrotta, un canto di corteggiamento in cui si invitano le giovani a scegliere il compagno con cui trascorrere la notte. La cerimonia è stata filmata negli anni '70 dal cineasta Edmond Agabra in *Le temps de l'herbe vert* (1975), dall'antropologo Robert Gardner in *Deep Hearts* (1979) e dal regista Werner Herzog in *Wodaabe, les bergers du soleil* (1989); quest'ultimo costituisce un caso particolare di "manipolazione" del sonoro a fini artistici: il regista tedesco decise, infatti, di sostituire ai canti originali una colonna sonora che includeva brani di Mozart, Verdi, Händel, e anche un'Ave Maria cantata nel 1904 dall'ultimo castrato del Vaticano: Alessandro Moreschi. Più recente è il documentario sul *gerewol* di Sandrine Loncke dal titolo *Wodaabe, le plus beau des combats* (2006).

homme des châteaux (1954) dello stesso autore, sulle danze cerimoniali dei Somba del Dahomey, *Fête chez les Hamba* (1955) di Luc de Heusch, che ritrae la vita quotidiana e cerimoniale degli Hamba del Kasai.

Negli anni successivi altri documentari di interesse etno-coreologico sono stati realizzati in Africa subsahariana: *Danses Zaghawa* (1957) di Marie-José Tubiana, documentario su danze cerimoniali degli Zaghawa del Ciad; *Danses du Dahomey* (1961) di Kid e René Corpel, filmato che indaga lo stretto rapporto tra danza e religione nel Golfo del Benin e il legame tra popolazioni africane ed afroamericane; *Danses en fâ* (1963) di Etienne Laroche, reportage sul reclutamento dei musicisti per la compagnia nazionale di danza del Dahomey (Benin), *Rythmes et fastes sacrés de la vie chez les Kabré du Nord Togo* (1966) di Raymond Verdier, sui riti d'iniziazione dei Kabré del Togo, *Zulu Christian Dances* e *Zulu Country Dances* (1969) di Hugh Tracey sulle danze religiose e sociali degli Zulu, e *Les enfants de la danse* (1970) di Simha Arom e Geneviève Dournon, in cui i giovani iniziati Gbaya della Repubblica Centrafricana eseguono le danze che hanno appreso durante il periodo di iniziazione.¹⁰⁶

Hugh Tracey sosteneva l'importanza del mezzo filmico per rappresentare la danza africana nella sua dimensione "performativa" quando scriveva che che: «*only motion pictures with simultaneous sound track will in any degree substitute for the experience of the Chopi ngodo as performer in its proper setting, under the big shade-trees of the villages of Zavala*» (Tracey 1948:99). Anche Gerhard Kubik ha ribadito più volte l'importanza e l'utilità del film nello studio della danza africana come elemento inscindibile dalla musica:

Investigations which has been going on for several years based on a careful evaluation of film material show that behind the so-called rhythm patterns of African music there are movement patterns which have both a sonic and a nonsonic dimension. This only reinforces an old view, namely, that African music is not sound alone. The western distinction between music and dance helps but little in understanding African music because in African musical cultures it is irrelevant. Movement patterns transcend these two spheres, which are regarded as separate in Western cultures. The same movement patterns are to be found both in the

¹⁰⁶ Nella rivista *Ethnomusicology* vennero pubblicate negli anni '60 le filmografie riguardanti la danza tradizionale in Africa e Afro-America (Kurath 1963a; 1963b), in Australia (Braun 1964a; 1965) e in Asia (Braun 1964b).

dance and in the musical aspects of the phenomenon which is African music (Kubik 1979:227).

In *Theory of African Music* (1994), Kubik osserva che attraverso l'analisi delle danze africane filmate dall'IWF si è potuto giungere ad una loro mappatura stilistica:

L'analisi dei filmati per studiare in Africa i movimenti di danza si è rivelata cruciale, ed ora molti autori usano questo metodo. Sulla base dell'analisi di un gran numero di filmati di danza/musica conservati all'Istituto di Cinematografia Scientifica di Göttingen (Germania), A.M. Dauer (1967) ha proposto una divisione geografica dell'Africa in diverse aree stilistiche, per esempio Sudan occidentale, Sahara, Costa dell'Africa occidentale, Africa centrale Bantu e Bantu meridionale. Esse coincidono in larga parte con le ripartizioni geografiche per stile canoro di Lomax. Riconoscendo che le danze africane sono "policentriche", le aree stilistiche coreutiche di Dauer sono basate sull'osservazione che nella danza parti diverse del corpo umano tendono ad essere enfatizzate in zone distinte. La prominenza motoria delle pelvi, delle natiche, ecc., specialmente nella forma di spinte pelviche o di movimenti pelvici circolari, è considerato un tratto distintivo dello stile motorio della regione che comprendono la Repubblica Democratica del Congo del sud e l'Angola, mentre sulla costa africana occidentale sono particolarmente importanti le tecniche di "moltiplicazione" nel gioco di gamba-e-piede, spesso nelle danze acrobatiche. A volte gli stili coreutici dei gruppi etnici sono caratterizzati dall'uso prevalente di certi "centri corporei". Per esempio nello stile coreutico dei Fõ del Togo e del Benin (ex Dahomey) giocano un ruolo considerevole le spalle e le scapole in combinazione con un "collasso" estremo del corpo (Kubik [1994] 2005:36-37).

Il supporto audiovisivo è stato impiegato anche nell'analisi etno-coreutica: nell'analisi comparativa transculturale del progetto "choreometrics" (Lomax 1968b) o per la trascrizione e l'analisi delle unità di movimento attraverso l'analisi "frame-by-frame" riferita alla notazione Benesh (Moyle 1972) o alla notazione Laban (Hanna 1989). Carpitella cominciò ad occuparsi di questioni inerenti alla gestualità come fatto culturale fin dagli anni '70, avviando ricerche sulla *cinesica culturale* (Carpitella 1976; 1981b; 1986a), disciplina che studia il linguaggio del corpo ed i suoi vocaboli come "fatti culturali", grazie all'influenza di Alan Lomax.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Carpitella si avvicina allo studio della prossemica di Edward Hall (1959; 1966) e della cinesica di Ray Birdwhistell (1954; 1970), studiosi con i quali Lomax era in contatto condividendo anche gli stessi metodi comparativi e quantitativi tesi a individuare i codici

IV.2 Lomax e il progetto coreometrico

Nel saggio *Folk Song Style and Culture* (1968), Alan Lomax illustra il sistema cantometrico, un tentativo di sistemazione tassonomica delle tecniche di canto, che utilizza una griglia di parametri descrittivi utili a definire e comparare tratti specifici degli stili vocali. Lomax cerca di coniugare lo studio comparativo, attraverso i metodi dell'indagine statistica, con l'analisi sistematica di 233 culture musicali, tentando una sintesi tra i dati antropologici e gli studi etnomusicologici. L'ipotesi di partenza è quella di stabilire una corrispondenza biunivoca tra stili di canto e organizzazione sociale, basandosi sul convincimento che le forme della struttura sociale possano influenzare i modi di fare musica (Lomax 1968a; 1968b).¹⁰⁸

Allo stesso tempo, sul modello di *Cantometrics*, e sulle suggestioni degli studi sulla cinesica di Birdwhistell (1954), Lomax sviluppa il progetto *Choreometrics* (Lomax 1968b; 1971a): «*Choreometrics – or the study of dance and movement style as a measure of society – goes one step further by using film as data for the comparative study of movement style cross-culturally*» (Lomax 1971a). Il progetto coreometrico è fondato sull'ipotesi che ogni cultura possiede uno stile di danza composta da modelli coreutici (movimenti, posture, gesti), trasmessi culturalmente, legati all'organizzazione sociale (Lomax, Bartenieff, Paulay 1969; Lomax 1971a).

Il modello coreometrico viene illustrato da Alan Lomax, Irmgard Bartenieff e Forrestine Paulay nel capitolo “Dance Style and Culture”, incluso nel saggio *Folk Song Style and Culture* (Lomax 1968), in cui la danza, attraverso l'analisi filmica, non è concepita come mezzo espressivo e comunicativo dell'individuo, bensì come espressione culturale della collettività:

Dance is considered first as a representation and reinforcement of cultural pattern and only secondarily as an expression of individual emotion. Neither the expressive function of dance nor the emotional outlet it gives each dancer, whether modern choreographer or folk dancer,

culturali che governano il comportamento corporeo e a cercarne i metodi di trascrizione (Farnell 2003).

¹⁰⁸ Feld (1984) non concorda con la metodologia di Lomax e citando il caso da lui investigato, sostiene che non sarebbe possibile prevedere lo stile di canto o l'organizzazione dell'esecuzione dei Kaluli della Nuova Guinea sulla base della loro modalità di produzione e del livello di complessità della loro vita tecnico-economica.

is denied. What we have seen in scores of films, however, leads inexorably to the conclusion that many aspects of movement, once thought to be idiosyncratic, vary by culture type rather than from person to person (Lomax 1968:223).

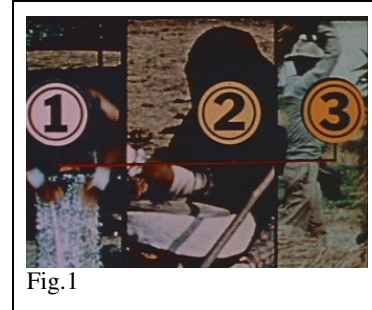
Per la messa a punto del progetto *Choreometrics*, l'etnomusicologo americano ha realizzato assieme ai suoi collaboratori il documentario *Dance & Human History* (1974), utilizzando anche in questo caso un metodo empirico e descrittivo, basato sull'analisi statistica, e un approccio comparatista transculturale, usando centinaia di filmati di danze tradizionali appartenenti a culture di diverse parti del mondo.¹⁰⁹ Come per *Cantometrics*, in cui l'analisi del canto si fonda su un campione di registrazioni sonore di centinaia di culture musicali, anche in questo caso vengono impiegati una serie di spezzoni video tratti da più di 700 filmati sulla danza di varie popolazioni (Lomax 1977).

Lomax, con un procedimento deduttivo, parte dal presupposto teorico secondo cui le differenze negli stili di danza non risiedono in fattori puramente estetici ma in fattori culturali quali le relazioni di genere, i modi di produzione e l'adattamento ambientale. Ma sono soprattutto i movimenti correlati all'attività lavorativa ad essere determinanti nel definire le caratteristiche stilistiche della danza. Dal punto di vista metodologico, in questo come nei successivi film coreometrici, Lomax adotta un approccio comparativo transculturale, utilizzando la voce fuori campo per commentare un collage di immagini (estratti da documentari di altri autori). Seppur vengano identificati i gruppi etnici che appaiono nel filmato, le informazioni riguardanti il contesto e le occasioni performative degli eventi filmati sono piuttosto scarse se non del tutto assenti.

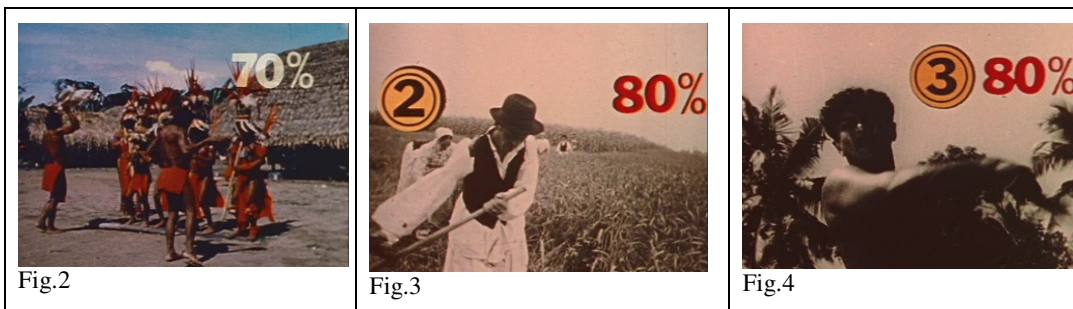
Dance & Human History prende in analisi due tipi di movimento o "misure dello stile di danza": a) il movimento delle braccia; b) il movimento che coinvolge il torso.

¹⁰⁹ La maggior parte dei filmati analizzati da Lomax e dai suoi collaboratori non erano girati da lui e vennero impiegati per la produzione di quattro documentari: *Dance and Human History* (1974), *Palm Play* e *Step Style* (1977) e *The Longest Trail* (1984). Recentemente i documentari sono stati ripubblicati in un unico DVD dal titolo "Rhythmes of the Earth. The Choreometrics Films of Alan Lomax & Forrestine Paulay" (contenente un extra con una conversazione tra Lomax e Robert Gardner del 1975).

A) il movimento delle braccia. Tre sono le qualità del movimento delle braccia – lineare (uni-dimensionale), curva (bi-dimensionale) e a spirale (tri-dimensionale) (fig.1) – associate a particolari tratti culturali. Lomax, mettendo in evidenza la similarità tra i gesti della vita quotidiana, soprattutto lavorativa, e i movimenti di danza, arriva alle seguenti conclusioni:



1. Le popolazioni che (a) usano utensili in osso, legno o pietra, (b) sono cacciatori-agricoltori e (c) presentano una struttura sociale egualitaria, tendono a muovere le braccia in maniera lineare (fig.2).
2. Le popolazioni che (a) usano utensili di metallo, (b) praticano l'allevamento (c) presentano una struttura sociale moderatamente gerarchica/patriarcale, tendono a muovere le braccia in maniera curvilinea (fig.3).
3. Le popolazioni che (a) usano utensili di metallo (b) praticano l'agricoltura e (c) presentano una struttura sociale fortemente stratificata, tendono a muovere le braccia a spirale (fig.4).



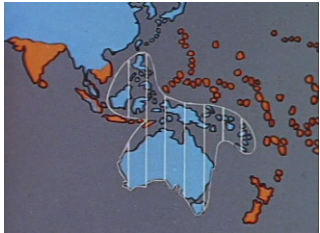







B) il movimento che coinvolge il torso. Vengono identificate due tipi di articolazioni del torso: (a) unità singola e (b) unità multipla; ciascuna è correlata alle modalità di sussistenza e alle condizioni climatiche:












1. I cacciatori dei climi freddi e i loro discendenti (come gli Amerindi, considerati discendenti delle popolazioni artiche) muovono il torso come una unità (fig.5);

2. Gli agricoltori dei tropici articolano in maniera indipendente parti del torso (fig.6).



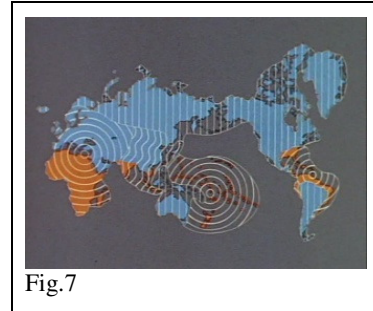
Lomax analizza gli stili di danza attraverso la gestualità e i movimenti del torso a partire da un campionamento di danze di varie parti del mondo considerate rappresentative delle principali culture:

<i>Area geografica</i>	<i>Movimento delle braccia</i>	<i>Movimento del torso</i>
Oceania 	lineare 	unità singola 
Siberia 	lineare 	unità singola 
America 	lineare 	unità singola 

<p>Europa e Medio Oriente</p> 	<p>curva</p> 	<p>unità singola</p> 
<p>Africa</p> 	<p>curva</p> 	<p>unità multipla</p> 
<p>Pacifico</p> 	<p>curva</p> 	<p>unità multipla</p> 
<p>Estremo Oriente</p> 	<p>Spirale</p> 	<p>unità singola</p> 
<p>Asia meridionale e sud-est asiatico</p> 	<p>spirale</p> 	<p>unità multipla</p> 

Il film termina con uno schema riassuntivo che mostra una mappa delle aree geoculturali e i corrispondenti movimenti degli stili di danza (fig.7) e con un commento conclusivo della voce fuori campo che sintetizza le finalità dell'indagine:

Thus, two Choreometric measures of easily observed aspects of behavior bring order to the kaleidoscope of dance and culture. Each region of dance has a distinctive movement pattern that feeds back to a major cultural tradition. Each represents in a different way the vital role of dance and movement style in the stabilization and the growth of human culture. And



these creative patterns are not arbitrary symbols. Instead, they represent the interplay of economic productivity and a climatically-influenced division of labour on both dance and human history (Lomax in *Dance & Human History*, 1974).

Secondo l'ipotesi di Lomax, lo stile di danza è determinato dall'attività lavorativa. Per esempio, la posizione inclinata in avanti è tipica dei coltivatori, in relazione al fatto che devono piegarsi per lavorare la terra, utilizzando zappe dai manici corti:

Forse il più importante attrezzo agricolo dell'Africa occidentale è una zappa dal manico corto, per usare la quale occorre chinarsi in avanti durante il lavoro. Chiunque conosca le danze dell'Africa occidentale (per non dire delle Indie Occidentali) sa che la posizione china in avanti, accompagnata da una profonda rotazione delle spalle (adatta a zappare con forza) è una delle principali figure coreutiche di queste aree. Qui il movimento della danza rispecchia chiaramente uno dei principali atti di sussistenza (Lomax 1993).

Ma la tesi dello stile di danza modellato sui movimenti del lavoro, mostra le sue debolezze nella predominanza di un approccio deduttivo, in cui i dati inseriti nel filmato tenderebbero a confermare l'ipotesi iniziale conferendo maggior enfasi agli aspetti della vita economica e lavorativa. I filmati successivi, *Step Style* (1977) e *Palm Play* (1977), rientrano anch'essi nel progetto coreometrico con lo stesso approccio comparativo interculturale: il primo tende ad evidenziare l'importanza dei movimenti dei piedi e delle gambe come simbolo dell'attitudine verso la terra, correlandoli all'attività lavorativa, al clima e ai ruoli di genere; il secondo si propone di analizzare la gestualità delle mani in relazione alla funzione comunicativa che riveste nel genere umano.

L'etnomusicologo americano si spinge oltre, sostenendo la tesi (molto controversa) secondo cui dai movimenti coreutici è possibile ricostruire il percorso storico dell'umanità. Attraverso una mappatura degli stili di danza associata alle strutture sociali, Lomax tenta di mostrare i movimenti migratori e le interazioni tra popoli e culture diverse e la traccia di queste dinamiche negli stili di danza.



Fig.8

Il documentario *The Longest Trail* (1984) - il quarto della serie "coreometrica" *Rhythms of the Earth* - è una metafora espressa attraverso le immagini di movimenti di danza sul popolamento del Nuovo Mondo da parte degli antenati degli Indiani d'America (fig.8). Quindicimila anni prima della scoperta dell'America, tribù di nomadi artici provenienti dalla Siberia e dell'Asia

centrale si spostavano attraverso una lingua di terra, lo stretto di Bering, che allora collegava il continente americano con la Siberia. Il "sentiero più lungo" ricostruisce questi spostamenti transcontinentali in un montaggio di filmati che percorre un itinerario dall'Alaska all'Argentina, sottolineando le analogie e le differenze tra le danze di 35 culture amerindie.

La tesi sostenuta da Lomax, seguendo il modello coreometrico, è che i Nativi Americani muovono il corpo secondo lo "stile artico" dei cacciatori-raccoglitori dei climi freddi. In altre parole, essi avrebbero mantenuto lo stile di danza originario, nonostante le mutate condizioni climatiche ed economiche, a distanza di migliaia di anni.¹¹⁰

IV.3 Moyle e il film etnocoreologico

Nell'ambito dell'etnocoreologia, i primi studi analitici sulla danza utilizzando il film risalgono alla fine degli anni '60 e primi '70, con gli studi di Hugh Miller (1970) sull'utilizzo del mezzo filmico nello studio della danza polinesiana e di Alice Moyle

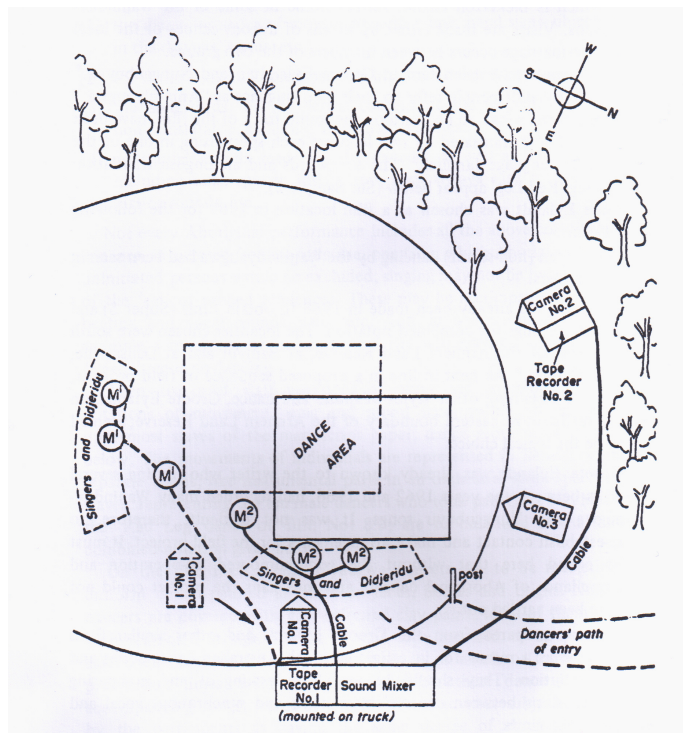
¹¹⁰ Kealiinohomoku obietta che «se fosse vero tutti i popoli di tutto il mondo dovrebbero mostrare lo stile dei cacciatori-raccoglitori» (Kealiinohomoku 1991).

(1972), riguardante la proposta di un nuovo sistema notazionale della danza aborigena avvalendosi del film.

Lo studio di Moyle si riferisce ad un progetto di ricerca sugli stili di danza degli Aborigeni dell’Australia settentrionale realizzato a Groote Eylandt nel 1969 tra due gruppi etnici: Wanindilyaugwa e Nunggubuyu. Durante la campagna di ricerca, Moyle girò 3.000 metri di pellicola 16 mm a colori utilizzando 3 cineprese: una frontale e una laterale rispetto all’area dove si svolgeva la danza, e una, posizionata tra le altre due, per riprendere i dettagli dei movimenti del corpo.



Danza dell’albero di hibiscus dei danzatori Wanindilyaugwa, Groote Eylandt, 1969. Fotogramma tratto dal film di ricerca sulle danze degli Aborigeni di Alice Moyle (Moyle 1972).



Il disegno mostra il posizionamento delle tre cineprese in rapporto all’area della danza, oltre alle posizioni dei due registratori audio, tre microfoni, mixer e cavi di collegamento delle apparecchiature. M¹ e M² rappresentano la posizione dei tre microfoni in rapporto alle posizioni consecutive prese dai cantori e dai suonatori di didjeridu (Moyle 1972).

La notazione adottata da Moyle è una combinazione del pentagramma occidentale per la trascrizione musicale e della notazione Benesh¹¹¹ per la trascrizione dei movimenti coreutici. Nella parte superiore della partitura compare la parte musicale, composta dal canto maschile (rigo superiore) e dal *didjeridu*¹¹² (rigo inferiore), nel mezzo l’accompagnamento ritmico dei bastoni percossi. La parte inferiore della partitura riporta dieci rigi associati ciascuno ad un danzatore maschile e la simbologia Benesh per i movimenti dei danzatori.

Trascrizione parziale della danza *debedagbeda* (“Gamba Rossa”) degli Aborigeni Wanindilyaugwa (Moyle 1972).

¹¹¹ Sistema di notazione della danza, detto Benesh Movement Notation (o anche *choreology* o *dance script*), ideato nel 1955 da Joan e Rudolph Benesh. Il sistema Benesh impiega simboli corrispondenti alle posizioni e ai movimenti del corpo, che vengono annotati su un pentagramma in cui ogni linea rappresenta una parte del corpo: testa, spalle, fianchi, ginocchia e planimetria.

¹¹² Il *didjeridu* degli Aborigeni australiani, chiamato emicamente *yirago*, è un tipo di tromba ricavata da un ramo cavo di eucalipto con imboccatura di cera, suonato utilizzando la respirazione circolare.

IV.4 Carpitella e la cinesica culturale

Carpitella per primo in Italia (probabilmente per influenza di Lomax, con cui ha effettuato una campagna di rilevamento in Italia nel 1954-55) ha mostrato interesse per la corporeità del fare musica, considerando le modalità fisiche dell'esecuzione (le tecniche corporee, i gesti e le posture) fra i parametri coesenziali per la definizione di uno stile musicale (la "somatizzazione del suono" per usare le parole di Carpitella):

L'antropologo non può non tener conto della dimensione sonora e corporea, se vuole arrivare ad una interpretazione corretta degli avvenimenti osservati. È un sentiero dell'antropologia che l'etnomusicologia visiva ha ormai imboccato, con esiti non tutti prevedibili ma, certo, non privi di sorprese (Carpitella 1985).

Le forme di comunicazione non-verbale sono intese come effetto di scelte culturali specifiche (Carpitella 1976). Tra il 1973 e il 1974, Carpitella diresse due film della serie *Cinesica: Cinesica culturale 1. Napoli* (1973) e *Cinesica culturale 2. Barbagia* (1974):

Lo scopo del progetto è stato quello di introdurre ad una lettura cinesico-culturale del tessuto sociale italiano, con particolare riguardo alla cosiddetta "fascia folklorica". Per cinesica si deve intendere dunque quella nuova, particolare disciplina socio-antropologica che studia e definisce il linguaggio del corpo ed i suoi vocaboli come "fatti culturali". In tal senso lo strumento scientifico più idoneo a questo tipo di indagine non può essere che la macchina da presa cinematografica: infatti l'individuazione, la determinazione di "unità" di formalizzazione, l'analisi di modelli, possono essere condotti non soltanto con l'osservazione diretta ma anche, e soprattutto, attraverso il rilevamento cinematografico (Carpitella 1981a:61).

La cinepresa, utilizzata «come microscopio per le immagini in movimento» (Carpitella 1990:11), diventa quindi uno strumento scientifico indispensabile nella ricerca antropologica, in quanto i rilevamenti cinematografici diventano indispensabili nell'individuazione di quelle che Carpitella chiama "unità di formalizzazione".

La macchina da presa è sempre fredda e distante, a volte viene anche usato l'espedito ambiguo nelle scienze sociali della *candid camera* per celarne completamente la presenza. Non si tratta di un cinema partecipante, ma si assiste alla razionalizzazione per immagini di

un'ipotesi di ricerca applicata a realtà vive: secondo tale prospettiva, il linguaggio del corpo è una realtà culturale operante come mezzo di comunicazione e il cinema, con le sue possibilità fortemente analitiche dovute alla selettività dell'inquadratura, all'utilizzo del rallentato e delle tecniche del montaggio, all'uso di didascalie e cartelli e anche alla macchina nascosta, consente allo scienziato sociale di sezionare, scandagliare, analizzare e studiare microframmenti di cultura sui quali applicare processi di indagine scientifica (Ricci 2007:87-8).

Attraverso l'analisi del materiale registrato i codici cinesici vengono messi a confronto, riscontrando notevoli differenze legate alla diversità dei contesti socio-culturali ed etnico-linguistici. Queste tre prime indagini democinesiche sono state compiute in aree del tutto diverse, scelte in virtù di una gestione del corpo così diversa da essere pari alle differenze linguistiche dialettali delle stesse aree. A Napoli si riscontra una cinesica "comunicativa", con alta frequenza di gesti, mentre in Barbagia la cinesica è "informativa", con scarsità di gesti, ma con presenza di posture informative. (Carpitella 1981b). Per la simbologia della registrazione cinesica Carpitella usa la notazione di Birdwhistell (1954; 1970) e per la catalogazione dei gesti la categorizzazione proposta da Ekman e Friesen (1969).

Oltre ai contenuti dei documenti, interessante è anche la costruzione di questi video didattici, che lo stesso Carpitella fa rientrare tra i "concept film". "Cinesica 1. Napoli" è diviso in sei parti: 1. Introduzione e sommario; 2. Breve descrizione delle parti del corpo secondo la cinesica; 3. Cinesica rituale; 4. Il gesto; 5. Cinesica sociale; 6. Moduli verbali e cinesici; 7. Cinèmi situazionali. Oltre agli esempi ai quali è applicata l'analisi dei codici cinesici, i film riportano schede teoriche sui metodi della ricerca, con una voce fuori campo che spiega i contenuti teorici.

Se il cinema appariva a Carpitella fondamentale per l'antropologia, negli studi di etnoreduttiva diventava addirittura decisivo. Per lo studioso la documentazione cinetica diventa imprescindibile soprattutto nello studio di un fenomeno come la danza, la cui peculiarità consiste nel movimento. L'etnomusicologo italiano lamentava l'ineffabilità e l'insufficienza della descrizione verbale delle danze a cui può sopperire la documentazione cinematografica. Per la formalizzazione coreutica si pongono le stesse questioni della formalizzazione musicale nelle culture di tradizione orale:

Questione analoga a quella dei suoni: la grafia della danza, anche in quella definita colta, si è basata, fino a ieri, su disegni, illustrazioni, quadri con *figurae fluentes* o che almeno divenivano dinamiche secondo l'immaginazione cinesica e coreutica di una *langue* in comune tra la *parole* dell'esecutore e la tradizione (Carpitella 1989:10).

Se quindi si pone la necessità di filmare la danza, bisogna stabilire dei criteri sul *come* e *cosa* filmare. Sul *come* entrano in gioco la postazione, la distanza, l'altezza della/e macchina/e, gli obiettivi, le durate (reali e cinematografiche), le luci (per le riprese in studio), ecc. Quanto al *cosa* filmare la questione è anch'essa di fondo: bisogna rivedere la danza numerose volte per capire il senso cinesico, attraverso il corpo ed i suoi movimenti (testa, collo, tronco, braccia, gambe, piedi), la direzione nello spazio, le figurazioni coreografiche.

Il problema della registrazione "filologica" che si pone per il suono vale anche per la danza: «*solo dopo aver assimilato l'avvenimento, registrarlo con la macchina*» (Carpitella 1981c). Si tratta infatti di capire la dinamica di alcuni moduli di base ricorrenti: circolo, semicerchio, di fronte a coppia aperta o chiusa, in fila, a braccia simmetriche o asimmetriche, tronco rigido o rilassato, passi singoli, doppi, chiusi e aperti, saltellati, ecc. «*Questi moduli (come il triangolo, il quadrato, il rettangolo, ecc.) culturalmente distribuiti e connotati, rappresentano la langue coreutica di una tradizione, con le sue occasioni e le sue circostanze, entro cui si affermano le varianti della parole, locale, urbana, contadina, borghese, ecc.*» (Carpitella 1981c).

Gli studi sulla cinesica di Carpitella non hanno avuto seguito dopo la sua scomparsa, anche se uno dei suoi allievi, Giorgio Adamo, ha compiuto studi sulla gestualità e sul rapporto tra musica, corpo e movimento nella danza e nel rito, attraverso l'analisi "fotogramma per fotogramma" di filmati di ricerca girati in Calabria e Basilicata (Adamo 2010).

Resumen Cap. IV

El cuarto capítulo examina la relación entre danza y análisis músico-coréutico a través de la documentación audiovisual. Son citadas las propuestas y las experiencias de estudio y de investigación sobre cinésica, proxémica y coréutica de Alan Lomax, Alice Moyle y Diego Carpitella, explayándose sobre las diferentes formas de representación gráfica y audiovisual de la danza y del movimiento.

En el primer párrafo, trato la filmación de la danza empezando con la especificación acerca del interés por la representación visual de la danza en los comienzos de la historia del cine. La película Annabelle Butterfly Dance (1894) representa la performance de danza de la bailarina de vaudeville Annabelle Whitford Moore (“Peerless Annabelle”), filmada con el kinetoscopio por William K. Dickson en el estudio de Thomas A. Edison. Algunos años después, Dickson y Edison experimentaron el kinetophone, una combinación de kinetoscopio y de fonógrafo, que ha representado el primer intento, aunque fallido, de sincronización de imágenes y sonidos. El sujeto escogido para esta experimentación (Dickson Experimental Sound Film, 1894), fue el baile de dos hombres al son de la música interpretada por un violinista.

En los años ‘30, la filmadora se vuelve un accesorio importante para la investigación, como fue en el caso de las misiones etnográficas de Franz Boas entre los Kwakiutl (1930), de Melville Herskovits en Suriname (1929), Africa occidental (1931) y Haiti (1934), de Marcel Griaule entre los Dogon (1935, 1938), de Gregory Bateson y Margaret Mead en Bali y Nuova Guinea (1936-38). Lo que tienen en común estos primeros etnologos son dos elementos: el uso de la película como una ilustración de la investigación, como una libreta por imágenes de complemento a las notas de campo y la grabadora, y el interés por la danza y, en general, por el comportamiento motor de los sujetos filmados. En los años siguientes, la danza tradicional, y en particular la danza de los pueblos africanos, se convirtió en uno de los sujetos privilegiados del filme etnográfico.

Los párrafos siguientes tratan de cómo el medio audiovisual fué utilizado como herramienta para el análisis etno-coréutico: para el análisis comparativo transcultural en el proyecto “choreometrics” (Lomax), para la transcripción y el análisis de las

unidades de movimiento a través del procedimiento “frame-by-frame” (Moyle) o para el estudio de la gestualidad como lenguaje no-verbal (Carpitella). En todos esos casos, el medio audiovisual se ha demostrado una premisa metodológica indispensable para la investigación etno-coréutica.

V. IL DOCUMENTARIO ETNOMUSICALE TRA CINEMA E TELEVISIONE

V. 1 Il documentario etnomusicale e la divulgazione cinematografica e televisiva

Nella conclusione dell'articolo "La cinematografia etnografica", Paul Hockings (1981) lanciava un monito agli etnologi (che può essere valido anche per gli etnomusicologi) ispirandosi ad una sorta di "etnologia applicata":

Dobbiamo cercare una maggior diffusione delle conoscenze raggiunte dalla nostra disciplina. Non basta tenere lezioni alle università e usare il film solamente per illustrare queste lezioni. Dobbiamo insegnare al genere umano a riconoscersi; facciamolo attraverso tutti i mezzi visivi disponibili, compresa la televisione e le trasmissioni via satellite. Questo è più importante che il semplice sviluppo di carriere e di reclutamento di nuovi studenti. Dobbiamo produrre documenti storici per il futuro e contemporaneamente insegnare il significato e il valore della diversità culturale (Hockings 1981:49).

Anche le posizioni di Zemp sembrano fare riferimento ad una "etnomusicologia applicata", quando afferma che «*responsabilità degli etnomusicologi è non solo quella di portare avanti una ricerca nella propria torre d'avorio ma anche di contribuire una più ampia comprensione dell'uomo che fa musica*» (Zemp [1988a] 1989:282). La produzione documentaristica, difatti, può essere destinata ad un pubblico televisivo o cinematografico con l'intento di diffondere la conoscenza di una particolare cultura musicale presso il grande pubblico. La televisione e il cinema costituiscono i canali privilegiati per la diffusione del documentario e nello specifico del documentario che ha per argomento le musiche di tradizione.

Il film etnomusicale ed etnomusicologico ha trovato una sua collocazione nelle rassegne cinematografiche dedicate al documentario (inteso come genere distinto dalla *fiction*). Alcuni festival di cinema etnografico e sociale hanno incluso documentari sulle musiche tradizionali nella loro programmazione, come il *R.A.I International Festival of Ethnographic Film*¹¹³ di Londra, il *Margaret Mead Film & Festival*¹¹⁴ di New York, il

¹¹³ L'*International Festival of Ethnographic Film* del R.A.I. (Royal Anthropological Institute of Great Britain & Ireland), si tiene con cadenza biennale dal 1985 ed è ospitato da vari istituti universitari (Leeds Met University, University of Manchester, University of Oxford, University of Durham, University of Kent at Canterbury, Goldsmiths College e SOAS).

*Bilan du Film Ethnographique*¹¹⁵ di Parigi (che assegna annualmente il “Premio Bartok” al miglior documentario etnomusicologico), la *Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici*¹¹⁶ di Nuoro. In altri casi, alcuni festival hanno creato una sezione apposita dedicata ai documentari musicali, come nel caso del *Festival dei Popoli*¹¹⁷ di Firenze, che per anni ha ritagliato all’interno della sua programmazione la sezione “Schermo dei suoni” dedicata ai documentari di argomento musicale a prescindere dal genere (classica, jazz, etnica, ecc.). Anche alcuni festival di cinema documentaristico, non specificamente etnografico (come il *Sundance Film Festival* o il *Festival del Cinema Africano, d’Asia e America Latin*, ecc) hanno inserito in cartellone alcuni documentari etnomusicali di grande interesse.

Una tappa fondamentale nella storia dell’etnomusicologia visiva e della divulgazione etnomusicologica è stata la creazione dei primi festival cinematografici dedicati esclusivamente al documentario etnomusicale a Parigi, Firenze e Ginevra. Nel 1983, infatti, la Maison des Cultures du Monde di Parigi ha organizzato la prima edizione del *Festival du Film des Musiques du Monde*, per iniziativa di un comitato formato da quattro etnomusicologi e cineasti: Pierre-Marie Goulet, Bernard Lortat-Jacob, Georges Luneau e Hugo Zemp. Contemporaneamente alla rassegna parigina, il Centro FLOG per le Tradizioni Popolari di Firenze ha promosso la prima edizione della *Rassegna del Film Etnomusicale*.¹¹⁸ Il festival verrà riproposto l’anno successivo, nel 1984, come *Festival*

¹¹⁴ Il *Margaret Mead Film & Festival*, primo festival di cinema etnografico negli Usa, si tiene annualmente all’American Museum of Natural History di New York.

¹¹⁵ Il *Bilan du Film Ethnographique* è un festival fondato da Jean Rouch nel 1982 e viene organizzato annualmente dal Comité du Film Ethnographique presso il Musée de l’Homme. Dal 2008 ha assunto il nome di *Festival International Jean Rouch* in memoria del suo fondatore.

¹¹⁶ La Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici è promossa dal 1982 dall’Istituto Superiore Etnografico della Sardegna (ISRE) e si tiene a Nuoro ogni due anni. Il festival rappresenta una delle poche occasioni in Italia nelle quali sia possibile assistere alle più significative produzioni internazionali del cinema etnografico. Di particolare interesse l’edizione del 1998 dal titolo “Musica & Riti” (il Comitato Scientifico includeva tra gli altri l’etnomusicologo Bernard Lortat-Jacob) per la consistente presenza in programma di documentari di interesse etnomusicologico e per la tavola rotonda su *Filmare la Musica e i Riti*, presieduta da Antonio Marazzi con la partecipazione di John Baily, Bernard Lortat-Jacob e Pietro Sassu (autori di alcuni saggi presenti nel catalogo del festival). Abbandonata la tradizionale caratterizzazione monotematica, la manifestazione ha assunto dal 2006 la denominazione di SIEFF – Sardinia International Ethnographic Film Festival.

¹¹⁷ Fondato nel 1959 da un gruppo di studiosi di scienze umane, antropologi, sociologi, etnologi e mass-mediologi, il *Festival dei Popoli* di Firenze è impegnato da oltre cinquanta anni nella promozione e nello studio del cinema di documentazione sociale.

¹¹⁸ Dal 1983 al 2007, il *Festival del Film Etnomusicale* è stato prodotto dal Centro F.L.O.G. (Fondazione Lavoratori Officine Galileo) di Firenze, con il supporto del Comune di Firenze e la Regione Toscana. Le prime edizioni della rassegna, dirette da Gilberto Giuntini, sono state

du *Film des Musiques du Monde* dall'Atelier's d'Ethnomusicologie di Ginevra (13 edizioni fino al 1996) e come *World Music Film Festival* dal Commonwealth Arts Centre Cinema di Londra.



Copertine degli opuscoli con il programma delle proiezioni delle prime edizioni del Festival del film etnomusicale di Parigi (1983), Firenze (1983) e Ginevra (1984).

Le tre istituzioni - Maison des Cultures du Monde, Atelier's d'Ethnomusicologie e Centro FLOG - erano già attive nella produzione e organizzazione di concerti e spettacoli su musiche e danze tradizionali di tutto il mondo. La decisione di istituire una rassegna cinematografica dedicata interamente al documentario etnomusicale si basava sulla convinzione di poter fornire agli spettatori una maggiore completezza nella conoscenza delle culture musicali. Il film, difatti, può fornire informazioni riguardanti il contesto sociale, culturale e naturale di una tradizione musicale, elementi che vengono a mancare nella trasposizione sul palcoscenico di musiche e musicisti tradizionali, con il rischio di una decontestualizzazione di musiche slegate dalla loro originaria occasione/funzione.

Nel libretto di sala della prima edizione del *Festival du Film des Musiques du Monde*, promosso dalla Maison des Cultures du Monde in collaborazione con il Dipartimento di Etnomusicologia del Musée de l'Homme, vengono esposti i propositi dell'iniziativa:

realizzate in collaborazione con la Maison des Cultures du Monde (Parigi), l'Atelier's d'Ethnomusicologie (Ginevra) e la Società Italiana di Etnomusicologia (S.I.E.). Nel 1995 la FLOG ha affidato la direzione artistica del festival a Leonardo D'Amico e dal 2008 la rassegna è prodotta dall'Associazione Multi Cult, in collaborazione con FLOG, con il nome di "*Immagini & Suoni del Mondo. Festival del Film Etnomusicale*".

- 1) fare il punto della produzione documentaristica esistente confrontando diversi approcci del fenomeno musicale tradizionale al fine di aprire un dialogo tra musicologi e cineasti;
- 2) porre la questione della ragion d'essere e della necessità di questo tipo di film;
- 3) suscitare consapevolezza nei responsabili e nei creatori dell'audiovisivo che dovrà condurre ad una nuova politica di produzione e di programmi in un campo fino adesso trascurato, al fine di aprire il campo al dialogo tra le culture.

A questa dichiarazione d'intenti espressa dagli etnomusicologi del comitato promotore del festival, si aggiunge la lista dei criteri di selezione dei filmati:

- 1) il film-documento, spesso girato dai ricercatori che considerano il film unicamente come un supporto per l'analisi musicologica, etnologica e scientifica;
- 2) il film "documentario", fondato su delle immagini, che si sviluppano spesso all'interno di un discorso generale e superficiale;
- 3) il "documentario d'autore" o "documentario di creazione", dove la parte di realizzazione, ossia il rapporto del cineasta con il proprio soggetto, appare più in evidenza.

Gli etnomusicologi francesi del comitato dichiarano la loro appartenenza allo "stile CNRS" quando affrontano la questione della soggettività/oggettività del film etnomusicologico e della "messa in scena" come elemento "fittizio" introdotto nel documentario:

Peut-on filmer, et en particulier filmer la musique sans exprimer, non seulement l'intérêt que l'on y porte, mais aussi la façon dont on peut la ressentir? Cette démarche "personnelle" n'exclut en aucune façon la vérité scientifique ni l'information que peut apporter le film. Elle les contient, mais ajoute quelque chose qui est ce pourquoi le film existe: une communication.

Faire des images en s'en tenant au contenu informatif, sans prendre en compte leurs sens ni leurs qualités émotionnelles nous semble une limitation de la vue et de l'esprit *a fortiori* pour les films musicaux. Quoi qu'on fasse, filmer est toujours mettre en scène: faire asseoir un joueur de xylophone sur une chaise et le filmer cinq minutes en

plan fixe, c'est le mettre en scène; se déplacer une caméra à la main en un plan-séquence de huit minutes à l'intérieur d'une cérémonie, c'est encore mettre en scène de même qu'utiliser quattro caméras sous différents angles pour filmer un musicista. Il y a donc toujours "mise en scène". Ce qui change, ce sont les choix del regista, sa conoscenza et sa relazione al soggetto. C'est par cela seul que nous pouvons juger, et à travers lui, appréhender ou non, ressentir ou non, s'intéresser ou non à ce qu'il nous montre.¹¹⁹

Molti sono i festival di documentari musicali sorti negli anni successivi, che includevano nella programmazione anche documentari sulle musiche tradizionali e sulla *world music*: il *MOFFOM – Music on Film, Film on Music* di Praga (tenutosi dal 2004 al 2007), il *Beefeater In-Edit* di Barcellona, il *World Music and Independent Film Festival* di Washington. Il festival di musica etnica *Suoni dal Mondo* di Bologna (promosso dall'Università di Bologna) ha incluso nella sua programmazione dal 1996 al 2003 una sezione dedicata al cinema etnomusicale. Dal 2001 al 2005 si è tenuto a Valladolid (Spagna) "Observando Culturas", rassegna di documentari etnomusicali promossa dal Centro Buendía (Universidad de Valladolid), in collaborazione con FLOG, diretta da Enrique Cámara¹²⁰ e Leonardo D'Amico. L'associazione *IMZ – International Music + Media Center*¹²¹ ha organizzato nel 2006 la rassegna di documentari etnomusicali *World Music Film Screenings*, tenutasi alla più grande fiera della *world music*, il WOMEX (World Music Expo), con cui ha promosso una rassegna itinerante di documentari sulla *world music* (*World Music Films On Tour*).¹²²

¹¹⁹ Tratto dal libretto del *1^{er} Festival du Film des Musiques du Monde 1983: orchestre, ensembles et groupes*, Maison des Cultures du Monde (Paris).

¹²⁰ Nel 2010 Enrique Cámara è stato il promotore, assieme all'équipe di ricerca *Miradas Sonoras*, di "MusiCam", il primo ciclo di conferenze sulla produzione filmica in etnomusicologia realizzata in Spagna, che si svolge annualmente presso l'Università di Valladolid. Agli incontri-conferenze di MusiCam 2010, tenutosi dal 13/01/2010 al 19/05/2010 presso l'Universidad de Valladolid, hanno partecipato i seguenti etnomusicologi: Rubén López Cano, Giovanni Giuriati, Jaume Ayats, Enrique Cámara, Grazia Tuzi, Bernard Lortat-Jacob, Nico Staiti, Leonardo D'Amico, Salvatore Rossano e Matías Isolabella.

¹²¹ L'associazione *IMZ – International Music+Media Center*, fondata nel 1961 da Wilfried Scheib, direttore della sezione Musica all'ORF (Austrian Broadcasting Corporation) sotto l'egida dell'UNESCO, ha come "mission" lo sviluppo e la diffusione attraverso il mezzo audiovisivo della musica e della danza. L'associazione agisce come una rete che mette in contatto autori, produttori, distributori di documentari musicali.

¹²² Cfr.: <http://www.worldmusicfilms.com>.

La definizione e l'uso del documentario di divulgazione scientifica non può prescindere dal concetto di divulgazione scientifica. Bienvenido León definisce la «*divulgación científica como aquella actividad comunicativa que trata de dar a conocer al público en general, determinados saberes tomados de la ciencia, a través de un nuevo discurso cuyos fines y formas no son necesariamente científicos*» (León 1999:41-42).

Una questione rilevante nel dibattito scientifico nelle scienze della comunicazione riguarda la “veridicità” del documentario divulgativo, o meglio se, e in che misura, il processo di divulgazione possa alterare i contenuti e l’attendibilità delle informazioni. Nell’ambito degli studi relativi alle comunicazioni di massa, sono stati elaborati diversi modelli di comunicazione scientifica.

Secondo il modello *dominant view* (Hilgartner 1990) o *canonical view* (Grundmann, Cavallé 2000), nella dialettica tra comunità scientifica e pubblico televisivo, il processo di popolarizzazione di contenuti scientifici attraverso il documentario divulgativo rappresenta un procedimento unidirezionale di semplificazione in cui il testo scientifico viene “degradato” e “distorto” (Hilgartner 1990:519) nella sua traduzione destinata al pubblico non specialista.

Questa prospettiva si basa su alcune asserzioni: a) la comunità scientifica costituisce l’autorità sulla materia; b) il pubblico destinatario del sapere è ignorante; c) la conoscenza attraversa un percorso univoco dal momento che viene emessa dagli scienziati e recepita dal pubblico; d) i contenuti scientifici rappresentano un corpus di informazioni contenute e trasmesse in forma scritta; e) la trasduzione dalla forma scritta a quella audiovisiva comporta necessariamente una trasformazione dei contenuti testuali che vengono semplificati e distorti.

Il modello “dominante” è stato messo in discussione da alcuni studiosi della comunicazione (Ciapuscio 1997, Moirand 1997, Gülich 2003) che hanno sottolineato l’importanza dell’interazione tra scienziati e intermediari comunicatori, che chiameremo “mediatori-divulgatori”, e dell’esistenza di un processo biunivoco o ciclico tra pubblico e scienziati. In contrapposizione al “modello dominante” si è andato configurando il “modello dialogico” (*dialogue model*) (Trench 2008) o “democratico” (*democratic model*) (Durant 1999) nel processo di trasmissione del sapere scientifico che avverrebbe

in forma simmetrica o bidirezionale tra l'accademia e la società. In questa prospettiva risulta di particolare rilievo la figura del mediatore-divulgatore o *boundary spanner* (Bucchi 1998), ossia «*un especialista que obtiene la información científica, la sintetiza y la traduce, en este caso, al lenguaje cinematográfico y televisivo*» (Salcedo in León 2010:34).

Considerando il documentario etnomusicale, la figura del “mediatore-divulgatore” può essere identificata con l'autore del documentario che attua diverse strategie per illustrarne i contenuti (voce narrante fuori campi, titoli e didascalie oppure usando solo suoni e immagini). Ma il *boundary spanner* può essere anche il presentatore di un programma televisivo o il direttore artistico di una rassegna cinematografica che intende informare il pubblico o offrire una o più chiavi di lettura dei fenomeni raccolti dalla macchina da presa.

L'esperienza pluriennale maturata come direttore artistico del *Festival del Film Etnomusicale* mi porta a considerare che i fruitori dei film etnomusicali costituiscono un pubblico composito ed eterogeneo, per genere, età, estrazione sociale, formazione culturale, gusti musicali; si tratta perlopiù di una platea di spettatori attenti e interessati che può essere considerata tutt'altro che una “massa ignorante”, ma piuttosto una “massa critica” animata da curiosità intellettuale, che dispone di un proprio bagaglio culturale non trascurabile, di senso critico nel giudicare la qualità dei documentari e di una conoscenza, profonda o superficiale a seconda dei singoli casi, della cultura musicale rappresentata sul grande schermo.

Ammesso che i recettori dell'informazione fornita dal documentario non siano privi di conoscenze e che non rivestano un ruolo meramente passivo come vuole il modello “dominante” (detto anche “deficit” in quanto considera il pubblico deficitario di conoscenza scientifica), rimane irrisolta la questione principale: il processo di semplificazione dei contenuti scientifici connessa al processo di popolarizzazione porta necessariamente ad una distorsione del messaggio? o si tratta di una “ricontestualizzazione” (Alcíbar 2004) del discorso scientifico messa in atto attraverso gli strumenti e le tecniche cinematografiche?

La collaborazione che ho attuato in qualità di consulente (e ospite del programma) con R.T.I. Mediaset per la realizzazione di alcune trasmissioni andate in onda tra il 2001 e il 2005, è stata significativa per valutare l'interesse da parte della televisione e dei telespettatori nei confronti dei documentari etno-folklorici. Il mio compito consisteva nell'individuare e selezionare alcuni documentari su manifestazioni rituali o festive di varie parti del mondo, che implicavano l'impiego della musica, destinati alla trasmissione televisiva "Gentes" andata in onda sul canale Rete 4 in maniera continuativa dal 2001 al 2008. La trasmissione su riti e feste popolari era nata come "riempitivo" del palinsesto estivo della rete, in un periodo dell'anno (luglio-agosto) in cui lo *share* televisivo scende a valori minimi e si richiedono produzioni a basso costo.

Secondo il curatore del programma Giuseppe Feyles, la scelta dei documentari doveva rispondere a precisi criteri selettivi: dovevano essere brevi e concisi, e quindi i filmati originali dovevano essere tagliati e sottoposti ad un *riediting* (ri-montaggio) della durata di 3 o 4 minuti; utilizzare un linguaggio accessibile a tutti e non specialistico, e quindi andava aggiunto uno "speaker" da sovrapporre al sonoro, che illustrasse le immagini; dovevano raggiungere un equilibrio tra il rigore scientifico dell'informazione e la presenza di elementi di spettacolarità e di intrattenimento, in modo da suscitare la curiosità e l'interesse dello spettatore medio. I filmati che avevo selezionato riguardavano occasioni festive e rituali appartenenti a diverse culture: il *sama* dei Dervisci Mevlevi, il carnevale a Trinidad, i *voladores* del Messico, il tarantismo in Puglia, ecc. In una puntata della serie televisiva dedicata agli stati alterati di coscienza è andato in onda anche un estratto del celebre film di Jean Rouch *Les maîtres fous*.

La produzione televisiva consisteva in una successione di filmati introdotti e commentati in studio da esperti appartenenti all'ambito accademico intervistati da una presentatrice. I filmati andati in onda erano perlopiù estratti da documentari e reportage, opportunamente montati per stare dentro uno standard di pochi minuti, e in alcuni casi sonorizzati in maniera inappropriata. Al di là di ogni aspettativa, il programma televisivo ebbe uno *share* talmente alto, che dopo i primi due anni di "prova" fu collocato in *prime time*.

La diffusione della conoscenza delle "musiche del mondo" attraverso il mezzo televisivo non può prescindere da un discorso più complesso sul ruolo svolto dai media

in uno scenario che Marshall MacLuhan ha definito “villaggio globale”. I mass media, e in particolare la televisione, hanno a lungo contribuito all’omologazione culturale, al rafforzamento dell’identità nazionale, all’affermazione di modelli comportamentali o di stili di vita. Ma oggi, il pluralismo dell’informazione, il travalicamento dei confini nazionali e la conseguente globalizzazione delle telecomunicazioni, la vastissima e articolata offerta di canali tematici via satellite, consentono di offrire uno spazio sempre maggiore alle specificità culturali e alla valorizzazione della diversità di contro alla standardizzazione imposta dalla globalizzazione.

Secondo Marazzi (2008), la funzione di omologazione culturale e quella di affermazione dei localismi e delle specificità culturali da parte dei media non sono autoescludenti ma sono «*aspetti contemporaneamente presenti senza escludersi a vicenda*» (Marazzi 2008:174), basti pensare alla macdonaldizzazione musicale di MTV e alla diversificazione musicale di Arté. La diffusione delle conoscenze, incluso quelle musicali, è strettamente vincolata alla funzione di *inculturazione* della televisione: «*la trama tessuta dai media occupa uno spazio sempre maggiore rispetto alle istituzioni tradizionalmente depositarie dei processi di formazione e di trasmissione culturale, cioè quelle educative, familiari, comunitarie*» (Marazzi 2008:174).

D’altro canto, però, l’informazione relativa ai fenomeni musicali che sono espressione di società di tradizione orale non è sempre accurata e scrupolosa, ma può talvolta essere equivoca e alimentare forme di neo-esotismo: «*la world music non rompe affatto con il senso che la fascinazione per l’Altro ha assunto nelle società occidentali [...] In questa prospettiva, l’esotismo consiste, da tempo, nel suggerire la critica di sé e della propria società di appartenenza, a partire da una valorizzazione dell’Altro, nell’alimentare il sogno di una società ideale costruita su una immagine romantica delle società lontane*» (Arom, Martin 2003:284).

Il rapporto tra musica etnica e mass media rimane comunque complesso e problematico. È innegabile che se la TV “generalista” prediligeva i documentari naturalistici sugli animali a scapito di quelli antropologici sugli uomini, negli ultimi anni la programmazione televisiva di documentari di interesse etnomusicale nei canali tematici (via cavo o via satellite) abbia portato ad una “democratizzazione” delle conoscenze

relative a culture musicali “altre” (che in passato avevano scarsa circolazione, limitatamente alle scarse pubblicazioni discografiche).

Fino a pochi anni fa, i concerti dei festival di “musiche del mondo” o le proiezioni di documentari dei festival di cinema etnografico erano gli unici canali per chi voleva *vedere*, oltre che *sentire*, musiche provenienti da luoghi lontani geograficamente e culturalmente. *L'hic et nunc* del festival è ben espresso dalle parole di Max Peter Baumann, quando scrive: «*the unity of the festival location increasingly becomes a diversity of intercultural spaces, the unity of festival time becomes a synchronization of different narrative traditions*» (Baumann 2001:13).

Negli ultimi trent'anni, è stata la televisione ad affermarsi come il principale vettore di diffusione di informazione etnografica ed etnomusicologica con la programmazione di documentari di carattere divulgativo. Il mercato televisivo si è cimentato nella produzione e nella distribuzione di documentari, in parte dettata dalla moltiplicazione dei canali tematici, satellitari e via cavo, e in parte incoraggiata dai finanziamenti pubblici nazionali ed europei (come il programma europeo MEDIA¹²³).

L'Inghilterra ha avuto un ruolo primario nella divulgazione del documentario etnografico attraverso il mezzo televisivo: la serie *Disappearing World* della Granada Television e la serie *Under the Sun* della BBC, realizzata negli anni '70 e '80, includeva molti documentari su popoli e culture (alcuni anche di interesse etnomusicale) frutto della collaborazione tra un etnologo, un cineasta e i soggetti filmati.

In Belgio, l'etnologo e cineasta Jean-Paul Colleyn è stato dal 1982 curatore del programma di documentari “Planète des Hommes” per la televisione belga RTBF (Radio-Télévision de la Communauté Française de Belgique). Nel 1983 ha realizzato il documentario in 16 mm *Les Chemins de Nya* (1983), sul rito di possessione di una società iniziatica maschile (*nya*) dei Minyanka del Mali, che successivamente ha pubblicato in VHS accompagnato da un saggio monografico (Colleyn 1988a), in quanto «*la formule idéale consiste à concevoir les deux opérations comme complémentaires: plusieurs lectures et plusieurs visions, avec des allers et retours entre le film et le livre*» (Colleyn 1998a:17). Nel 1986, Colleyn è tornato tra i Minyanka del Mali per girare un

¹²³ http://ec.europa.eu/culture/media/index_en.htm.

documentario in quattro parti dal titolo *Chronique d'une saison sèche* (1987-88) per la trasmissione televisiva "Planète des Hommes" (RTBF). Nel 1991, Colleyn tornerà in Mali per filmare *Même les pierres nous entendent* (*Musiciens du Mali*).

In Italia, la RAI Radiotelevisione Italiana ha prodotto tre documentari etnomusicologici di divulgazione scientifica, realizzati da Diego Carpitella, della serie *I Suoni. Ricerche sulla musica popolare italiana* (1981-83): *Sardegna: Is launeddas*; *Calabria: Zampogna e chitarra battente*; *Emilia: Brass Band della Padana*. Si tratta di mediometraggi di divulgazione scientifica centrati sugli strumenti musicali popolari italiani. A dieci anni di distanza, nel 1991, la RAI ha prodotto e mandato in onda la trasmissione televisiva "Churinga", un'antologia di documentari di antropologia visiva in 15 puntate a cura di Cecilia Pennacini.¹²⁴

Una serie di documentari etnomusicali dal titolo *Talam* (1998) è stata prodotta dalla Televisione svizzera di lingua italiana (RSI), con la regia di Roberto Minini Merot. La serie comprende 6 documentari ognuno centrato sulle tradizioni musicali di un Paese: Marocco, Sardegna, Sudafrica, Bulgaria, Vietnam, il Nord. Tra gli intervistati compaiono alcuni etnomusicologi, che hanno svolto anche il ruolo di consulenti, tra cui Andrew Tracey in *Talam Sudafrica* e Tran Van Khe in *Talam Vietnam*.

La grande espansione avvenuta negli ultimi anni di canali tematici dedicati al documentario (naturalistico, storico, scientifico, etnografico, musicale, ecc.), come National Geographic, Discovery, Arté, ha stimolato la produzione e la programmazione di documentari per la divulgazione presso un ampio pubblico televisivo. Per quanto riguarda i documentari musicali, il catalogo di Arté ne comprende alcune decine e recentemente il National Geographic ha lanciato Nat Geo Music,¹²⁵ canale satellitare su piattaforma SKY interamente dedicato alla *world music*. Inoltre, alcuni canali tematici dedicati al documentario "engaged" come l'americana LinkTV¹²⁶ dedicano una parte della programmazione a concerti, videoclip e documentari sulla *world music*.

¹²⁴ La serie includeva film etnografici di Jean Rouch, Allison Jablonko, Gregory Bateson e Margaret Mead, Alan Lomax e Forrestine Paulay, Ian Dunlop, John Marshall, Maya Deren, Timothy Asch, Diego Carpitella, Giuseppe Ferrara, Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi.

¹²⁵ <http://worldmusic.nationalgeographic.com>.

¹²⁶ Cfr.: <http://www.linktv.org>.

V. 2 Il documentario etnomusicale e il fenomeno della *world music*

Dopo il boom della *world music* nella seconda metà degli anni '80,¹²⁷ alcuni network televisivi, sia pubblici che privati, hanno ampliato la programmazione di documentari sulle “musiche del mondo” e, direttamente o indirettamente, ne hanno incentivato la produzione. Negli ultimi decenni, infatti, a causa sia dei rapidi cambiamenti sociali in senso multi-etnico e multiculturale, dovuti agli ingenti flussi migratori, sia in risposta al crescente interesse per le culture “altre”, le televisioni nord-europee hanno dato vita a un tipo di documentario etnografico-musicale destinato ad un più vasto pubblico. Sono soprattutto le TV in Francia (Arté, La Huit), Inghilterra (BBC, Channel 4) e Belgio (RTBF) ad aver prodotto documentari etnomusicali destinati alla programmazione televisiva.

È in Gran Bretagna, luogo in cui ha avuto origine il fenomeno della *world music* grazie all'intuizione di alcuni discografici e all'intraprendenza di Peter Gabriel (ex cantante dei Genesis e fondatore dell'etichetta Real World), che si è avuta la prima ondata di prodotti televisivi dedicati alla *world music* e ai suoi protagonisti, prodotti e mandati in onda da BBC e Channel 4. Tra il 1979 e il 1988, il filmmaker Jeremy Marre, fondatore della casa di produzione Harcourt Films, ha realizzato 14 documentari sulla *world music* della serie *Beats of the Heart* per Channel 4 Television. Alcuni di questi sono centrati su alcuni protagonisti delle “musiche del mondo” (Bob Marley, Fela Kuti, Gilberto Gil, Ladysmith Black Mambazo), altri trattano di alcuni generi musicali ibridi o appartenenti all'ambito della popular music (Tex-Mex, salsa, samba, reggae, ecc.) o sulla genesi musicale.¹²⁸ I documentari, della durata di 1 ora ciascuno (secondo gli standard televisivi), sono stati poi pubblicati in formato VHS/DVD assieme ad un libro (Marre, Charlton 1985).¹²⁹

¹²⁷ La *world music* come etichetta commerciale nasce negli anni '80 (1987 per la precisione) per iniziativa di un gruppo di discografici indipendenti inglesi. Il loro proposito era quello di trovare un “contenitore” che raggruppasse un insieme molto eterogeneo di musiche di origine extraeuropea, soprattutto le nuove musiche urbane dell'Africa, dell'Asia e dell'America Latina. Un “label” che fosse utile per i distributori nella promozione e per la collocazione adeguata negli scaffali dei negozi di dischi. L'impulso decisivo allo sviluppo del fenomeno sociale e musicale della *world music* fu conferito nel corso degli anni '80 da tre esponenti della musica *popular*: Peter Gabriel, Paul Simon e David Byrne.

¹²⁸ La serie *Les origines de la musique: 1. costume set sorcellier; 2. chants et symboles; 3. Mythes et réalités* (1988).

¹²⁹ Marre è autore anche di altri documentari a soggetto etnomusicale: *Left-Handed Man of Madagascar* (1991) e *Rebel Music: the Bob Marley Story* (2000).

Nel 1989 la BBC ha prodotto la serie televisiva *Under African Skies* per BBC2, costituita da cinque documentari focalizzati sul rapporto tra musica e società in Nord Africa e in Africa subsahariana (1.Mali, 2.Etiopia, 3.Algeria, 4.Zimbabwe, 5.Zaire). I più riusciti della serie sono indubbiamente quelli realizzati dal regista televisivo Mark Kidel: quello sulla musica del Mali, in cui il *griot* Kassemady Diabate conduce lo spettatore alla scoperta della tradizione dei *jalis* (nel filmato compaiono anche Tata Bambo Kouyate, Sali Sidibe, Salif Keita, Le Super Djata, Le Super Biton de Segou, Keletigui Diabate), e quello sulla musica dell'Algeria, in cui viene tracciata la storia del *rai* attraverso esibizioni *live* ed interviste ai protagonisti di questo genere musicale: protagonisti di questo genere musicale compaiono: Cheb Khaled, Cheb Mami, Chaba Fadela, Cheb Sahraoui, Cheb Tahar, Cheb Abdelhak, Messaoud Bellemou.¹³⁰

La BBC, inoltre, ha trasmesso nel 1989 la serie di programmi televisivi *Arena* e *Rhythms of the World* curati da Anthony Wall, sulla *world music* (*Van Morrison: One Irish Rover*, *Tudo da Samba*, *My Name is Celia Cruz*, *J'ai Ete au Bal*, *Tex-Mex*, *The Indestructible Beat of Soweto*, *Cuba & The Caribbean*. *The Latin Sound*, *Slim Gaillard's Civilisation*, *My Dinner with Dizzy*, *Put Me On a VHS*, *Joe Arroyo*, *Big Easy Music*, *How I'd Love to Feel Free*, *Nusrat Fateh Ali Khan*). Anche Simon Broughton, critico musicale e cineasta inglese, curatore della rivista *Songlines* e della *Rough Guide to World Music*, ha realizzato alcuni documentari televisivi per BBC2 e Channel 4: *Transylvania: The Band Plays On* (1991), *Klezmer: Fiddler on the Hoof* (1992), *Breaking the Silence: Music in Afghanistan* (2002), *Sufi Soul: The Mystic Music of Islam* (2005) e *Mariza and the Story of Fado* (2006).

Sempre negli anni '80, Channel 4 Television manda in onda una serie di 7 documentari musicali sulla storia della musica afroamericana, *Repercussion: A Celebration of African-american Music* (1984), a cura di Geoffrey Haydon e Dennis Marks: *Born Musicians*, sulla musica mandinka del Gambia; *On the Battlefield*, sulle origini del gospel in America; *Legends of Rhythm and Blues*, sulla storia del blues negli stati Uniti; *Sit Down and Listen: The Max Roach Story*, sulla storia del jazz illustrate attraverso le testimonianze del batterista Max Roach; *The Drums of Dagbon*, sui percussionisti

¹³⁰ Kidel è autore anche di altri documentari di interesse etnomusicale, tra cui: *New York: The Secret African City* (1989), *Bamako Beat: Music from Mali* (1991), *Pygmies in Paris* (1991), *Ravi Shankar: Between Two Worlds* (2001).

Dagbamba del Ghana; *Caribbean Crucible*, sulle influenze delle musiche europee e africane sulla musica giamaicana e dominicana; e *Africa Come Back*, sulla *popular music* in Africa occidentale. L'etnomusicologo John Miller Chernoff, autore del saggio *African Rhythm and African Sensibility* (1979), figura come produttore associato in due documentari della serie: *The Drums of Dagbon* e *Africa Come Back*.

Comincia in questi anni ad affermarsi uno standard televisivo per i documentari etnomusicali. La struttura è molto semplice, basata sull'alternanza di interviste e riprese di concerti dal vivo e i *topics* sono generalmente di tipo biografico (il focus del documentario è un personaggio noto nell'ambito della *world music*) o tematico (la storia o l'evoluzione di un genere musicale). Inoltre, i tempi televisivi influiscono sul tipo di montaggio e sulle durate: il più diffuso "slot" dei documentari televisivi, di qualsiasi genere, è di 52 minuti. Questo "timing" consente di aggiungervi gli spot pubblicitari per arrivare ai 60 minuti complessivi (mentre le pellicole in 35 mm destinate alla proiezione cinematografica si collocano generalmente sullo standard dei 90 minuti).

La modalità di consumo del prodotto televisivo ha modi e tempi diversi rispetto al prodotto cinematografico. Un film che viene fruito in una sala cinematografica viene visto dall'inizio alla fine, mentre la fruizione di un programma televisivo è spesso frammentata e discontinua: «la permanenza (*percentuale di minuti visti*) dell'ascolto di un prodotto televisivo medio è assai bassa. Ne consegue che la postproduzione deve favorire la possibilità di comprendere la narrazione in qualunque momento lo spettatore entri nel programma» (Feyles 2010:34). La *permanenza* influisce quindi anche sul ritmo del filmato: il prodotto destinato al cinema ha ritmi e durate più distesi rispetto al prodotto televisivo, riprese più lunghe, impiego di immagini non sonorizzate e non commentate; i silenzi sono poco tollerati nel linguaggio televisivo: «la TV resta sostanzialmente un *medium parlato*, nel quale cioè la parola ha un ruolo centrale e insostituibile [...] Una notazione particolare merita il peso del silenzio. Mentre nel film sovente ha una funzione drammatica rilevante, nei programmi televisivi è usato raramente» (Feyles 2010:72-73).

Negli anni '80 e '90, proliferano i produttori indipendenti che realizzano documentari etnomusicali destinati prevalentemente ai network televisivi, ma proiettati anche in alcune rassegne di cinema etnografico ed etnomusicologico, che cercano un

compromesso tra linguaggio cinematografico e linguaggio televisivo. Tra questi spiccano i nomi di Yves Billon e Izza Genini. Il cineasta francese Yves Billon è autore e co-autore di numerosi documentari etnomusicali prodotti attraverso la sua casa di produzione e distribuzione *Les Films du Village* (oggi *Zaradoc Films*) di Parigi. Gran parte dei documentari di interesse etnomusicale riguardano la musica tradizionale africana: *Nomad's Land* (1988), *Les gens de la parole* (1988), *Musiques du Mali* (1992), *Musiques du Centrafrique* (1988), *Musiques de Guinée* (1988) e *Mozambique, au pays des timbilas chopes* (2000) di José Baptista e Robert Genou. A questi si aggiungono alcuni ritratti di artisti maliani, come *Nahawa Doumbia* (1997) e *Ali Farka Touré* (1999), realizzati assieme all'etnomusicologo Henri Lecomte, che risentono dell'influenza dello stile "portrait film" di John Baily.

Per quanto riguarda il continente asiatico, Billon ha girato alcuni documentari sulla musica dell'India - *Bénarès. Musiques du Gange* (1992), sul grande suonatore di *shehnay* Bismillah Khan, e *Rajasthan. Musique du Desert* (1992) - del Pakistan - *Musiques du Pakistan* (1989), prodotto assieme all'etnomusicologo pakistano Adam Nayyar, in cui figura anche il grande cantore di *qawwali* Nusrat Fateh Ali Khan - e della Mongolia - *Musiques de Mongolie* (1993) realizzato con Henri Lecomte. All'area latinoamericana e caraibica è dedicata la serie di documentari sul *samba* e sulla *salsa*.

Izza Génini, cineasta franco-marocchina, è autrice di numerosi documentari sulle diverse tradizioni musicali del Marocco, prodotti dalla sua casa di produzione e distribuzione OHRA (Parigi). Nella sua filmografia figurano documentari prevalentemente di carattere "impressionistico" sul poliedrico panorama musicale in cui emergono le componenti arabe, berbere, ebraiche e nero-africane: *Des luths et des délices* (1987), *Aïta* (1988), *Rythmes de Marrakech* (1988), *Louanges* (1988), *Malhoune* (1989), *Gnaouas* (1989), *Cantiques brodés (Matruz)* (1989), *Chants pour un shabbat* (1989), *Moussem* (1991), *Airs en terre berbère* (1993), *Concerto pour 13 voix* (1995), *Voix du Maroc* (1996) *Tambours battant* (1999) e *Nûba d'or et de lumière* (2007).

L'Africa subsahariana è stata il terreno d'eccellenza della documentaristica etnomusicale, oltre che etnomusicologica. In risposta alla crescente richiesta di film documentari sulla *world music*, si sono moltiplicati i documentari centrati su singoli

artisti africani che hanno acquisito ormai fama mondiale: il cantante nigeriano Fela Kuti in *Fela Kuti: Music is the weapon* (1982) di Stéphane Tchal-Gadjieff e Jean Jacques Flori e *Suffering and Smiling* (2006) di Dan Ollman, il sassofonista camerunense Manu Dibango in *Manu Dibango, silences* (1990) di Béatrice Soulé, il cantante senegalese Youssou N'Dour in *Youssou N'Dour: l'étoile de la Medina* (1988) di Jean-Pierre Janssen, *You Africa!* (1994) di Ndiouga Moktar Ba, *Retour à Gorée* (2007) di Pierre-Yves Borgeaud e *Youssou N'Dour: I Bring What I Love* (2008) di Elizabeth Chai Vasarhelyi, il chitarrista maliano Ali Farka Touré in *Ali Farka Touré* (1999) di Yves Billon e Henri Lecomte e *Ali Farka Touré* (2001) di Marc Huraux.

L'interesse di alcuni documentari è incentrato sulla musica popolare urbana africana, come il *juju* nigeriano in *Juju Music!* di Jacques Holender (1988), la *rumba* congolese in *La rumba* di Olivier Lichen (1992) o l'*highlife* ghanese in *Evolution of Highlife Music* (1993) di Francis Sasu o, più di recente, sui processi di appropriazione "locale" di generi musicli "globali" come il *rap* nelle metropoli africane e latinoamericane, si veda ad esempio *Democracy in Dakar* (2007) di Ben Harson e Magee McIlvaine o *Havana Hip-Hop Underground* (2005) di Yves Billon.

Si affacciano sul mercato cinematografico internazionale anche i primi film di fiction che riguardano la musica pop africana: *La vie est belle (Life is Rosy)* di Benoît Lamy e Ngangura Mweze (1987) narra le avventure rocambolesche del giovane Kourou (Papa Wemba) che lascia il suo villaggio per fare il musicista a Kinshasa. Lo schema narrativo è simile a *The Harder They Come* di Perry Henzell (1973), un film di fiction- diventato un *cult movie* per tutti i cultori del reggae – in grado di fornire informazioni "realistiche" su un contesto socio-culturale e sul fenomeno musicale del reggae forse più di quanto possa aver fatto un qualsiasi documentario sullo stesso argomento. Il protagonista del film è un "vero" esponente di punta della musica reggae, Jimi Cliff, che interpreta Ivan O. Martin, un personaggio ispirato ad un "vero" fuorilegge degli anni '40 di nome Ivanhoe Martin (meglio conosciuto come Rhyging).

I documentari etnomusicali sudafricani hanno focalizzato l'attenzione sul rapporto tra musica e contesto sociale e politico, sulla segregazione razziale e sulla violazione dei diritti umani (e del diritto d'autore nella commercializzazione delle canzoni sudafricane). Alcuni documentari si sono soffermati sui canti di protesta e l'apartheid in

Sudafrica: *Songs of the Adventurers* (1985) di Gei Zantzinger, basato sulle ricerche di David Coplan, getta uno sguardo sui poemi cantati (*difela*) dei minatori originari del Lesotho migrati in Sudafrica; *A Lion's Trail* (2002) di François Verster sulla complicata vicenda dei diritti d'autore della canzone "Mbube" del musicista zulu Solomon Linda; e *Amandla! A Revolution in Four Part Harmony* (2002) di Lee Hirsch sulla canzone di protesta come forma di lotta all'apartheid.

Il film *Ilé Aiyé (The House of Life)* (1989) è uno dei molti progetti realizzati da David Byrne, ex cantante dei Talking Heads ed uno dei protagonisti assieme a Peter Gabriel e Paul Simon del fenomeno della *world music*.¹³¹ *Ilé Aiyé* è incentrato sul *candomblé*, il culto degli *orixas* (divinità del pantheon yoruba), ma l'indagine di Byrne si estende anche alla vita quotidiana del Brasile, mettendo a confronto immagini di repertorio con scene del Brasile contemporaneo. Byrne sperimenta nuovi linguaggi ispirati al videoclip musicale, caratterizzato da un montaggio dal ritmo serrato e tecniche come lo *split screen* (la divisione dello schermo con due sequenze diverse).

Un vero e proprio interesse generalizzato per il documentario etnomusicale si è manifestato con il cinema d'autore. Il *road movie* di Wim Wenders *Buena Vista Social Club* (1999) ebbe uno straordinario successo nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, sulla scia del successo di critica e di pubblico del disco omonimo (*Buena Vista Social Club*, 1997).¹³² La vicenda risale al 1996, quando il chitarrista e compositore californiano Ry Cooder arrivò a Cuba, per conto dell'etichetta *World Circuit* di Nick Gold, con il figlio percussionista Joaquim. Arrivato all'Avana, ritrovò e riunì un gruppo di musicisti cubani, popolari negli anni '50 quando si esibivano al Buena Vista Social Club. Incise con loro un disco che nel 1997 divenne il più venduto disco di *world music* al mondo (con oltre otto milioni di copie vendute), vincendo anche un Grammy (Tropical Latin).

Quando all'inizio del 1998 Cooder tornò all'Avana per registrare un album da solista con il cantante Ibrahim Ferrer, lo accompagnò Wenders che filmò il documentario sfruttando il *format* Digital Video, recentemente sviluppato, avvalendosi dell'aiuto di

¹³¹ David Byrne è il fondatore dell'etichetta discografica Luaka Bop specializzata in *world music*.

¹³² In precedenza, Wim Wenders con il film *Lisbon Story* (1994) – che inizialmente era stato concepito come un documentario – aveva contribuito alla rinascita dell'interesse per il *fado* portoghese e, per la presenza nel film dei Madreus, del movimento del *novo fado*.

Robert Müller, suo collaboratore di lungo corso. Wenders riprese le *session* degli attempati musicisti del Buena Vista Social Club nelle sale d'incisione degli studi Egrem e per le vie dell'Avana, ad Amsterdam dove tennero due concerti e a New York dove suonarono al Carnegie Hall.

Un allievo di Wim Wenders, il regista argentino German Kral, ha poi seguito le orme del maestro con due produzioni cinematografiche ispirate al Buena Vista Social Club.¹³³ *Música cubana* (2004), prodotto da Wim Wenders, viaggio musicale alla scoperta della musica cubana in compagnia di Pio Leiva, e *El ultimo aplauso* (2009), storia di un gruppo di veterani tangueros che solevano cantare nel famoso *Bar El Chino*, nel quartiere Pompeya di Buenos Aires.

Il documentario etnomusicale “d’autore” ha poi proseguito il suo corso con il progetto cinematografico di Martin Scorsese dal titolo *The Blues* (2003), che comprende sette documentari¹³⁴ ognuno realizzato da un regista diverso e con approcci diversi: alcuni registi hanno scelto la forma del documentario, altri hanno privilegiato un racconto del tipo fiction cinematografica, come per esempio Wim Wenders nel suo *L'anima di un uomo* e Charles Burnett nel suo *Warming by the Devil's Fire*. Attraverso i diversi punti di vista dei registi, questa produzione cinematografica tocca molte tematiche inerenti al blues. Probabilmente, il filmato meglio riuscito e più attinente al discorso etnomusicale è *Dal Mali al Mississippi* di Martin Scorsese, che racconta il viaggio alla ricerca delle radici del blues partendo dal Mississippi per arrivare in Mali, in compagnia del musicista Corey Harris, dove intervista Sam Carr, Outha Turner, Salif Keita e Ali Farka Touré.

Altri documentari etnomusicali d’autore sono quelli sulla musica brasiliana realizzati dal cineasta Mika Kaurismaki: *Moro no Brasil* (2002), road movie che si snoda tra Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, dove si possono apprezzare i generi più diversi: il

¹³³ È doveroso segnalare che l’anno precedente all’uscita del film di Wenders, la regista Sonia Herman Dolz aveva realizzato un documentario su La Vieja Trova Santiaguera dal titolo *Lagrimas negras* (1998) e che dopo il successo del *Buena Vista* di Wenders, altri documentari che avevano come soggetto la musica cubana sono stati realizzati ispirandosi a quel modello, come *Cuba Feliz* (2000) di Karim Dridi.

¹³⁴ *Dal Mali al Mississippi* di Martin Scorsese, *L'anima di un uomo* di Wim Wenders, *Piano blues* di Clint Eastwood, *Warming by the Devil's fire* di Charles Burnett, *The road to Memphis* di Richard Pearce, *Red, white and blues* di Mike Figgis e *Godfather and sons* di Marc Levin.

samba, l'*embolada*, il *forrò*, il *frevo* e il *maracutu*, e *Brasileirinho* (2005), che ripercorre la storia del *choro* attraverso le testimonianze e la musica del Trio Madeira Brasil. Recentemente, il regista finlandese ha realizzato un documentario sulla cantante sudafricana Miriam Makeba dal titolo *Mama Africa* (2011).

Di ottima levatura anche il film del regista Fatih Akin, *Crossing the Bridge* (2005), in cui si esplorano e si percorrono i vari generi che si suonano e si sperimentano a Istanbul, spaziando dalla musica classica turco-ottomana all'attuale sound dell'hip-hop, ma è la questione dell'identità culturale che qui assume un ruolo centrale. Un altro celebre regista, John Turturro, ha scelto di rappresentare la ricchezza e varietà del panorama musicale partenopeo, in maniera pittoresca e cartolinesca, con il docu-musical *Passione* (2010), costruito sull'alternanza di interviste e performance in stile "video-clip". Scelta diametralmente opposta quella di Bahman Giarostami (figlio del noto regista iraniano Abbas), che ha realizzato due mediometraggi di interesse antropologico-musicale: *Infidels (Koffar)* (2004), documentario sulla musica dei Godar, gli zingari del nord dell'Iran, e *Two Bows (Do Kamancheh)* (2004), ritratto di due suonatori di *kamancheh*, il "tradizionalista" Bahram Berdikor e il "modernista" Reza Derakhshani.

Il tema dell'identità si rivela centrale e attuale in un momento in cui i processi di globalizzazione e gli ingenti flussi migratori portano cambiamenti radicali nelle società occidentali. In Italia la recente tendenza a costituire le "orchestre multietniche" in varie città, in risposta al fenomeno dell'immigrazione e del multiculturalismo, prende le mosse dalla creazione dell'Orchestra di Piazza Vittorio diretta dal musicista Mario Tronco. La storia di questa orchestra multietnica (che trae il nome dalla piazza più "multietnica" di Roma) è narrata nel documentario di Agostino Ferrente *L'Orchestra di Piazza Vittorio* (2006).

All'interno del tema dell'affermazione o costruzione identitaria ma con risvolti sociali e musicali legati alla rifunzionalizzazione di pratiche musico-terapeutiche desuete si colloca il fenomeno del "neo-tarantismo".¹³⁵ Simbolo di questo "revival" del tarantismo salentino degli anni Novanta e seguenti, la cui musica (la *pizzica*) non è più associata al rito terapeutico ma viene ricontestualizzata e rivestita di significati del tutto estranei a

¹³⁵ Dal punto di vista sociologico, il "neo-tarantismo" può essere letto come una rivendicazione meridionalistica di una identità mediterranea contrapposta al fenomeno nordico del "neo-celtismo" legato ai movimenti separatisti padani.

quelli originari, è il festival “La Notte della Taranta” di Melpignano. Si tratta di una manifestazione turistico-musicale che attira annualmente migliaia di spettatori e che è stata al centro di alcuni documentari, tra cui *La notte della taranta e dintorni* (2001) di Piero Cannizzaro e *Craj (Domani)* (2005) di Davide Marengo, in cui vengono messi a confronto le vecchie generazioni di musicisti detentori del patrimonio musicale tradizionale con le nuove generazioni di musicisti che hanno scelto la via dell’ibridazione con linguaggi legati alla *popular music*.

V.3 La docu-fiction etnomusicale e l’etno-clip

Dagli inizi degli anni ’90, nella produzione documentaristica etnomusicale si presentano nuovi linguaggi che non appartengono all’antropologia visiva, né al documentario “classico” televisivo, ma si avvicinano sempre più alla tipologia della docu-fiction (o simil-fiction). Le differenze sostanziali tra i due generi cinematografici, il documentario e la docu-fiction, possono essere così riassunti in maniera schematica:

1. Il documentario è costruito prevalentemente su materiali d’archivio (foto, film, documenti scritti, ecc.) e testimonianze; la docu-fiction si orienta verso l’utilizzo di un linguaggio narrativo, talvolta poetico, centrato su storie e personaggi;
2. Nella docu-fiction, i personaggi recitano sé stessi, agendo come degli attori che seguono una parte secondo il copione loro affidato; esiste una sceneggiatura e una messa in scena, tutti elementi estranei al documentario;
3. Il documentario presenta spesso un commento alle immagini tramite una voce fuori campo oppure delle didascalie, mentre nella docu-fiction le informazioni che si vogliono trasmettere allo spettatore sono implicite nell’azione scenica;

La progressiva trasformazione del genere documentario in docu-fiction con l’acquisizione di tecniche e metodi narrativi hanno potenziato la valenza di intrattenimento. In tal modo, il documentario, inizialmente scartato dal palinsesto della

televisione generalista, trova una sua collocazione grazie ai processi di “ibridazione” dei generi.

La “fictionalizzazione” del documentario etnomusicale come ricerca di nuovi linguaggi nella rappresentazione delle musiche “altre” solleva gli stessi dubbi e questioni del documentario “classico” inerenti al rapporto tra forma e contenuti, tra osservatore e osservato, tra insider e outsider, tra prospettiva “emica” ed “etica”. Ma in questo caso, la docu-fiction pone un’altra serie di interrogativi inerenti alla “correttezza” dell’informazione, il rischio di banalizzare e di trattare in maniera superficiale le musiche “etniche”, di alimentare una forma edonistica di neo-esotismo.

D’altro canto, la tensione dialettica tra cinema di fiction e cinema etnografico è stata una costante fin dagli albori del documentario etnografico negli anni ‘20. Spesso si è parlato, a proposito del film di Robert Flaherty sugli Inuit (*Nanook of the North*, 1922), di *fiction etnografica*, per sottolineare il fatto che i suoi non sono realmente dei documentari ma piuttosto delle opere di finzione cinematografica ambientati in un contesto etnografico. Ma se il problema della “messa in scena” è il punto focale del rapporto tra i due generi cinematografici è indubbio che il cinema è *sempre* una messa in scena. La realtà catturata dalla macchina da presa non è mai oggettiva, ma frutto di un’interpretazione soggettiva sia del cineasta che dello spettatore. Difatti, come ha affermato Colin Young, «*the camera tends to lie but the audience tends to believe*» (Young [1975] 2003:100).

Documentario e docu-fiction hanno priorità diverse negli scopi che si prefiggono: nel rapporto tra informazione e intrattenimento, il documentario privilegia la componente informativa mentre dà scarso rilievo alla componente diversiva; al contrario, la docu-fiction cerca di veicolare informazioni (con qualche licenza poetica) attraverso l’intrattenimento. Il documentario “classico” si prefigge di rappresentare la realtà, mentre nella docu-fiction la realtà viene raccontata in funzione della narrazione che, a sua volta, deve adattarsi alla realtà dei fatti.

Così come nella fiction, l’aspetto importante nella docufiction è quello di suscitare un processo empatico nello spettatore. Fare in modo cioè che le emozioni dei protagonisti vengano “sentite” anche da chi guarda il film. D’altro canto il contenuto informativo deve

rimanere quello del documentario, i protagonisti devono essere reali, le cose che dicono devono essere vere, così come le situazioni in cui si muovono (Sticchi 2006).

Queste nuove forme di “etno-fiction” emerse negli ultimi anni rappresentano una nuova tendenza nella produzione filmica di interesse etnomusicale i cui protagonisti sono cineasti professionisti, che, sebbene privi di specifiche competenze etnomusicologiche, sono riusciti, grazie alla loro spiccata sensibilità umana e musicale, a penetrare a fondo nelle culture musicali “altre” con il proprio mezzo espressivo: la cinepresa. Possiamo menzionare alcuni film (girati in 35 mm) di taglio biografico, che rivelano una tendenza a costruire una storia attorno ad un personaggio, generalmente un vecchio musicista, attraverso un linguaggio narrativo tipico della fiction. Stefan Schwietert è l'autore di *El Acordeón del Diablo* (2000), una delle ultime testimonianze del leggendario fisarmonicista afrocolombiano Francisco “Pacho” Rada (1907-2003), maestro indiscusso dell'organetto diatonico (*acordeón*) e massimo esponente della “vecchia guardia” del *vallenato*; ricalcano lo stesso stile di film biografico i due film di Jacques Sarasin: *Je chanterai pour toi* (*I'll sing for you*, 2001), centrato sulla figura del chitarrista maliano Boubacar Traoré (‘Kar Kar’) e *On the Rumba River* (2007), che ruota attorno alla figura del padre della *rumba congolese* Wendo Kolosoy (‘Papa Wendo’). In questi film sono gli stessi protagonisti che si raccontano davanti alla cinepresa, che li riprende in vari momenti della loro vita quotidiana e sociale, o, nel caso di *Je chanterai pour toi*, l'autore del film riesce a far “parlare” le immagini, la musica e gli amici di “KarKar”, ma non il protagonista del film, che si limita ad esprimersi con la chitarra, senza proferire parola.

In altri casi, la docu-fiction etnomusicale è centrata su un genere musicale e la sua contestualizzazione sociale e politica: è il caso di *Rembetiko* (1983) di Costas Ferris. In Grecia, la musica *rebetika* è da sempre associata agli emarginati, ai rifugiati greci fuggiti dalla costa occidentale dell'Anatolia, costretti a vivere nelle più misere condizioni sociali. Basato sulla vera storia di Marika Ninou, indiscussa “rebetisis”, il film narra la dura vita di quanti vissero ai margini della società nei grandi centri urbani nel periodo tra l'inizio degli anni '20 e la fine dei '50, che vide l'intera Grecia devastata da guerre e instabilità sia politiche che sociali.

Alla fine degli anni '90, la casa di produzione francese Boreales di Barthélemy Fougea ha realizzato otto docu-fiction etnomusicali della serie “Kids, Music and Dance” (1998). I filmati, della durata di 28 minuti ciascuno e la cui direzione è stata affidata ad otto registi, sono ritratti di bambini musicisti di varie parti del mondo: un suonatore cinese di *lu sheng*, un chitarrista spagnolo, una suonatrice indiana di *tabla*, un suonatore bulgaro di *kaval*, un suonatore di *steel drum* di Trinidad, un suonatore cubano di *congas*, un suonatore colombiano di *acordeòn*, e un suonatore di *kora* del Mali.¹³⁶ Tutti i filmati presentano uno schema narrativo in cui emergono palesemente i rapporti del bambino con il proprio maestro e con la famiglia, l'importanza che riveste lo strumento musicale come mezzo comunicativo ed espressivo, il prestigio sociale di cui gode il musicista e la competizione con altri strumentisti. I protagonisti dei filmati sono gli stessi bambini musicisti che recitano sé stessi come dei veri attori, ma il fatto più interessante è che gli stessi bambini abbiano partecipato alla stesura della sceneggiatura assieme ai registi durante i sopralluoghi.¹³⁷



Fotogrammi tratti dagli otto docu-fiction della serie *Kids, Music & Dance* di B. Fougea.

Un caso particolare di sperimentazione di nuovi linguaggi per rappresentare la musica etnica è l'*etno-clip* ideato da Xavier Bellenger. L'antropologo francese ha realizzato due serie di dieci cortometraggi di 10 minuti ciascuno centrato su una tradizione musicale o coreutica di diverse parti del mondo. Questi moduli audiovisivi rappresentano una

¹³⁶ *Xiao Feng and his Lu Sheng* di Xiaoling Zhu, *Antonio and his Flamenco Guitar* di Jerome-Cecil Auffret, *Rimpa Siva, Princess of the Tablas* di Patrick Glaize, *Kostadin and His Kaval* di Loïc Berthezene, *Panman and His Steel Drum* di Barthelemy Fougea, *Lucumi, Rumbero in Cuba* di Tony Gatlif, *Carlito, Child King of the Vallenato* di Philippe Molins, *Niam, the Kora Jali* di Anita Bonan.

¹³⁷ Comunicazione personale di Barthélemy Fougea, fatta in occasione della presentazione dei filmati al *Festival del film etnomusicale* (2007).

sintesi tra film uniconcettuale e videoclip musicale. Come nel videoclip musicale, il montaggio è serrato, la diversificazione dei piani molto libera, il ritmo sostenuto, non c'è alcun commento parlato ma solo immagini e suoni. Le due serie di etno-clips, prodotte dal canale televisivo La Sept/ARTE e dalla casa discografica GREM (Groupe de Recherches et d'Etudes des Musiques), sotto il nome di *L'Aventure du monde par les sons* (1989), sono così composte:

Serie I:

1. *Sonneurs de Valence* (Spagna)
2. *Kora Mandingue* (Casamance, Senegal)
3. *Balafon Balante* (Gambia)
4. *Odyssi Dance* (India)
5. *Odyssi Abhinaya* (India)
6. *L'invité au mariage* (Ladakh, India)
7. *Kena-Kena* (Bolivia)
8. *Sikuri Quechua – L'appel à la pluie* (Perù)
9. *Maloya* (Ile de La Réunion, Francia)
10. *Musique de transe et de possession* (Madagascar)

Serie II:

1. *Tambours Calenda* (Aragon)
2. *Bagad d'Auray* (Bretagna, Francia)
3. *Vielle et cornemuse* (Berry)
4. *Musique de vénerie* (Sologne et Picardie)
5. *Vespa* (Provenza)
6. *Les Handbell Ringers* (Inghilterra)
7. *Guimbardes* (deserto del Gobi, Mongolia)
8. *Chant diphoniques* (Khovd, Mongolia)
9. *Steelband* (Caraibi, Trinidad e Tobago)
10. *Toupins* (Appenzel).



Fotogrammi tratti dalla prima serie di etno-clips di X. Bellenger: *Odyssi Dance*, *Sikuri Quechua: L'appel à la pluie*, *Balafon Balante* e *Musique de transe et de possession*.

Questi etno-clip, oltre ad essere di breve durata (ca. 3 minuti ciascuno), sono privi di commento e sono realizzati con un montaggio molto serrato di musica e immagini che conferisce dinamicità alle sequenze.

Infine, interessante anche il progetto sperimentale del cartone animato etnomusicale *La falsa nota di Nyambé* (2007) realizzato dagli allievi del master in Tecniche di Animazione presso l'Istituto Europeo di Design di Torino. Il cortometraggio d'animazione commissionato dall'associazione Kinkoba è ispirato alla fiaba musicale tratta da "La sanza africana" di Francis Bebey illustrata da Sara Ghirlanda con le musiche di Taté Nsongan.



Fotogrammi tratti dal cartone animato etnomusicale *La falsa nota di Nyambé*.

Concludendo, se nell'etno-fiction non si riscontra il rigore etnografico che caratterizza il film etnomusicologico, d'altro canto la rappresentazione delle musiche tradizionali si è sempre più *umanizzata*, assumendo la fisionomia di una "documentaristica dal volto umano", esprimendo una propria poetica, mostrando che è possibile rappresentare una cultura musicale raccontando una storia,¹³⁸ creando empatia con i musicisti che attraverso la loro testimonianza e la loro musica, comunicano allo spettatore la loro storia, la loro vita, le loro preoccupazioni e i loro desideri, diventando i protagonisti della narrazione. Come sosteneva il già citato Jeff Titon, è facile mostrare qualcosa imprimendolo sulla pellicola ma è più difficile *raccontarlo* con la macchina da presa (Titon 1992:91).

¹³⁸ Uno dei principali consigli che Rouch dava ai cineasti etnologi era: "raccontate una storia!" (Heider [1982] 2006:32).

V.4 Gli etnomusicologi filmati

È interessante notare che recentemente siano stati gli stessi etnomusicologi a costituire il soggetto “osservato” dai cineasti ricoprendo il ruolo di protagonisti di alcuni documentari etnomusicali di taglio biografico. Negli ultimi dieci anni sono stati realizzati documentari centrati sull’esperienza professionale di alcuni etnomusicologi, tra questi: *Chasseur de musiques* (1995) di Robert Clarke e Alain Labouze, in cui l’etnomusicologo francese Bernard Lortat-Jacob, ricercatore del CNRS, mostra il laboratorio d’analisi del suono del Musée de l’Homme e il funzionamento del sonogramma; *Polifonias. Paci è saluta, Michel Giacometti* (1997) di Pierre-Marie Goulet, documentario sull’etnomusicologo corso che da quando arrivò in Portogallo nel 1959, per trent’anni ha percorso l’intero paese raccogliendo musiche, racconti, storie e poesie; *La musique selon Deben Bhattacharya* (2002) di Stéphane Jourdain, ritratto dell’etnomusicologo e documentarista bengalese che girando per tutto il subcontinente indiano tra gli anni ‘50 e ‘70 registrò migliaia di canti e musiche strumentali e realizzò più di 100 dischi e 23 documentari; *Lomax the Songhunter* (2004) di Rogier Kappers,¹³⁹ documentario dedicato al “cacciatore di canti” americano Alan Lomax che si sviluppa come un *road movie* con un itinerario che tocca alcuni dei luoghi battuti da Lomax nelle sue ricerche (Scozia, Spagna e Italia); *Un americano tra i Bayaka* (2006) di Alberto Marchi e Marcello Aliotta, in cui l’etnomusicologo americano Louis Sarno, autore di una pubblicazione discografica sulla musica pigmea¹⁴⁰ e del celebre libro *Il canto della foresta* (1995), racconta della sua vita con i Pigmei Bayaka della foresta centrafricana.

Altri documentari, non di taglio biografico, sono centrati sulle esperienze di ricerca di alcuni etnomusicologi. Nel 1989, Simha Arom intraprende una missione etnografica tra i Manza della Repubblica Centrafricana assieme ad un’équipe di ricercatori composta da Vincent Dehoux, Susanne Fürniss e Frédéric Voisin. Scopo dell’indagine era «*l’étude des échelles musicales, dans le but de comprendre comment différentes communautés ethniques les conçoivent*» (Arom 2009:141). Al fine di studiare il sistema d’intonazione dello strumento musicale più diffuso nella regione, lo xilofono, i ricercatori portano con sé un sintetizzatore Yamaha DX7 ed un computer, strumenti capaci di effettuare una misurazione oggettiva delle altezze dei suoni. Gli xilofoni dei Manza, infatti, sono

¹³⁹ Dello stesso regista olandese è in via di realizzazione *Tracey the Songhunter*, documentario sulla figura dell’etnomusicologo sudafricano Hugh Tracey.

¹⁴⁰ *Bayaka: The Extraordinary Music of the BaBenzele Pygmies* (Ellipsis Arts CD3490 1995).

accordati secondo una scala pentatonica anemitonica i cui suoni variano nella loro altezza a seconda del gruppo etnico. Il procedimento interattivo messo a punto dall'équipe di Arom consisteva nel proporre al suonatore la scelta di alcuni modelli scalari predeterminati e di offrirgli l'opportunità di accettare, rifiutare o modificare tali suoni. L'esperienza di ricerca, i cui risultati sono stati illustrati in alcuni articoli (Arom 1989; 1991; 2004; 2009), è stata filmata ed è stato pubblicato un cortometraggio dal titolo *Un synthétiseur dans la brousse* (1996) di Frédéric Voisin e André Gaultier.¹⁴¹

Alcuni documentari trattano dell'incontro con culture musicali "altre" rispetto alla civiltà musicale occidentale il cui canovaccio è imperniato sulla presentazione al pubblico europeo di musiche tradizionali di popoli extraeuropei (soprattutto africani). Uno di questi è *Pygmées à Paris* (1991) di Mark Kidel, realizzato in occasione della presentazione nel 1991 al teatro de La Villette a Parigi di uno spettacolo basato sulle tradizioni musicali di un gruppo di Pigmei Bayaka accompagnati da Louis Sarno.



Foto di scena del documentario *Ango, une leçon de musique africain* di S. Arom, con Simha Arom e la formazione di trombe *ongo* dei Banda-Linda.

Alcuni anni dopo, nel dicembre 1995, Arom presenta alla Maison des Cultures du Monde di Parigi,¹⁴² l'esibizione di un gruppo di suonatori di trombe lunghe *ongo* dell'etnia Banda Linda (Repubblica Centrafricana). In tale occasione venne realizzato il documentario *Ango, une leçon de musique africain* (1997)¹⁴³ di Simha Arom, in cui l'etnomusicologo francese spiega in un seminario all'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales il sistema musicale dell'ensemble di corni *ongo* dei Banda-Linda. L'orchestra comprende 18 trombe traverse (a imboccatura laterale), le più corte ricavate dalle corna di antilope e le più lunghe dalle radici di un albero. Ciascun corno è accordato su un grado della scala

¹⁴¹ Cfr: <http://www.fredvoisin.com>.

¹⁴² Lo spettacolo, che includeva le performance di musiche e danze dei Banda Linda, Gbaya, Nhbaka e Pigmei Aka, è stato presentato nel 1997 anche al festival "Settembre Musica" di Torino e anche in quell'occasione venne realizzato un video con la partecipazione di Simha Arom e Luciano Berio.

¹⁴³ È possibile visionare il filmato in streaming sul sito del CNRS Images (<http://videotheque.cnrs.fr>).

pentatonica e nel complesso l'orchestra copre un registro di tre ottave e mezzo. L'esecuzione della polifonia strumentale si basa sulla tecnica dell'"hoquet", che consiste nell'alternanza e sovrapposizione di brevi frammenti melo-ritmici da parte di ciascun esecutore. Il repertorio tradizionale, costituito da una quindicina di brani, viene eseguito in occasione del rito d'iniziazione maschile.

Sulla falsariga del precedente documentario, *Entre nous* (1999) di Stéphane Jourdain narra dell'esperienza dell'etnomusicologa francese Emmanuelle Olivier tra i Boscimani Ju/'hoansi del Kalahari e del tentativo di presentare la loro musica al pubblico europeo. Il filmato mostra la ricercatrice mentre registra i canti polifonici boscimani e coordina le prove di cinque musicisti del villaggio Auru in Namibia in vista di un'esibizione che sarà tenuta alla Maison des Cultures du Monde di Parigi.¹⁴⁴

Desert Songs (2004) di Gilles Santantonio traccia un profilo di Monique Brandily, etnomusicologa francese del CNRS che ha studiato per quarant'anni, dalla sua prima ricerca sul campo in Africa nel 1961, le musiche di alcuni popoli del Ciad, Libia, Niger e Camerun ed è anche autrice del documentario *Le luth et la vièle des Teda du Tibesti* (1978).¹⁴⁵ *Desert Songs* è il racconto di un viaggio, il cui pretesto è quello di ritrovare un canto registrato quarant'anni prima dall'etnomusicologa francese, per documentare le tradizioni musicali di alcuni popoli nomadi sahariani: Peul, Tuareg e Tubu.

Molto interessante anche l'esperienza collaborativa dell'etnomusicologa Virginia Danielson e della cineasta Michal Goldman che ha portato al connubio tra la pubblicazione di uno studio monografico su Oum Kulthum (Danielson 1997) e la realizzazione di un documentario sulla cantante egiziana: *Umm Kulthum. A Voice Like Egypt* di Michael Goldman (1996). Il film è basato in parte sul libro dell'etnomusicologa americana che ha rivestito il ruolo di consulente e che interviene durante alcune scene del film per descrivere la complessa personalità, la carriera e la vicenda umana di Umm Kulthum.

¹⁴⁴ Le registrazioni delle musiche dei Boscimani sono state poi pubblicate su due CD dall'etichetta Ocora: *Namibie. Chants des Bushmen Ju'hoansi* (CD Ocora-Radio France, C560117, 1997) e *Namibie. Bushmen Jul'hoansi. Musiques instrumentales* (CD Ocora-Radio France, C560179/HM 79, 2003).

¹⁴⁵ Quindici anni prima, il fotografo e cineasta Max-Yves Brandily aveva realizzato negli stessi luoghi il documentario *Tibesti* (1963).

Resumen Cap. V.

El interés de la televisión y del cine por el documental etnomusical, su divulgación a través de los festivales de cine documental y de los canales televisivos y la experimentación de nuevos lenguajes video/cinematográficos es el argumento sobre el cual versa el quinto capítulo.

La difusión de los conocimientos de una particular cultura musical, así como de un específico género musical, hacia el gran público es uno de los retos de la “etnomusicología aplicada”. A este propósito, la televisión y el cine constituyen los canales privilegiados para la difusión de los documentales en general y del documental que tiene por sujeto las músicas tradicionales en particular. Durante los años Ochenta nacieron los primeros festivales de cine etnomusical en París, Florencia y Ginebra. La divulgación científica a través del documental presenta su problematicidad expresada a través de dos modelos “dominante” (Hilgartner 1990) y “democrático” (Durant 1999) que representan dos modelos diferentes de transmisión de conocimientos científicos, el primero “uni-direccional” y el segundo “bi-direccional” en la relación entre mundo científico y público de televidentes.

El incremento de interés por la “músicas del mundo” por parte de una franja de público cada vez más amplia y la aceleración de los procesos de hibridación musical, bajo el impulso del fenómeno de la world music, han incentivado la producción de documentales sobre músicas tradicionales y world music, destinados principalmente a la programación televisiva. La experimentación de nuevos lenguajes audiovisuales para representar mundos musicales diferentes y lejanos de “nuestro” mundo, ha llevado a una convergencia estilística entre el documental y la ficción, que se ha concretado en forma de “docu-ficción” (que, en el ámbito etnomusicológico, se vuelve “etno-ficción”).

La parte final del capítulo lanza una mirada hacia los documentales que tienen como sujeto los etnomusicólogos y su trabajo de investigación y de difusión del patrimonio musical tradicional.

VI. ANALISI DELLA DOCUMENTAZIONE AUDIOVISIVA ETNOMUSICALE

VI.1 La visualizzazione della musica

Tra gli strumenti metodologici adottati in etnomusicologia, la trascrizione e l'analisi del fenomeno musicale occupano una posizione centrale, anche se assumono un'importanza diversa a seconda della prospettiva teorica adottata. La trascrizione consiste nel "visualizzare" un documento sonoro rappresentando i suoni mediante simboli grafici (la notazione musicale), con tutti i nodi problematici inerenti alla soggettività, l'attendibilità e l'insufficienza rappresentativa noti fin dagli albori della "musicologia comparata" (Abraham, Hornbostel [1909] 1994).

In etnomusicologia, la trascrizione (sia aurale-manuale che elettronica con sonagramma) riguarda documenti sonori appartenenti a culture di tradizione orale ed è proprio in questo punto critico che «*emerge esplicitamente una fondamentale contraddizione per cui una cultura a tradizione prevalentemente scritta studia ed analizza culture di tradizione orale*» (Giuriati 1991:243). Anche Arom, nonostante consideri la trascrizione e l'analisi musicale un prerequisito metodologico indispensabile nella ricerca etnomusicologica, sottolinea la criticità del processo di "traduzione" dall'oralità alla scrittura:

L'oralità è la manifestazione della vita mentre la scrittura non ne è che un pallido riflesso. Il passaggio *dalla scrittura all'oralità*, che costituisce l'atto interpretativo, appare, nella pratica musicale occidentale, come una "resurrezione": l'interprete fa rivivere la musica, cristallizzata fino a quel momento nella notazione. Al contrario, nel passaggio *dall'oralità alla scrittura*, che costituiscono l'atto del trascrivere, l'etnomusicologo si dedica a una "autopsia" (Arom 2002:73).

Nel suo studio sulla ritmica africana, partendo dal caso specifico della musica degli Ewe del Ghana, Kofi Agawu rifiuta l'uso dei sistemi di notazione per rappresentare le "esperienze musicali" africane, tanto da affermare che «*none of these modes of representation – verbal or graphic – can hope to convey the musical experiences in all its manifold details*» (Agawu 1995:186). Secondo l'etnomusicologo africano, la "rigidità" del sistema di notazione occidentale, con tutte le convenzioni che esso

implica, distorce la “flessibilità” della pratica musicale africana. Alla critica dell’insufficienza della semiografia musicale, però, non vengono offerte ricette alternative.

Per questa difficoltà nel descrivere e analizzare musiche appartenenti al mondo dell’oralità, nel corso della storia dell’etnomusicologia si è presentata una molteplicità di approcci analitici e una ricorrente proposta di strumenti grafici per l’integrazione del discorso verbale. Negli studi monografici di alcuni “antropologi della musica”, come ad esempio quelli di Zemp (1971) sulla musica dei Dan e di Feld (1982) sulla musica dei Kaluli, non viene riportata alcuna trascrizione delle musiche studiate. Anche il metodo dell’indagine statistica proposto da Lomax in *Cantometrics* (Lomax 1968b) comporta un’analisi descrittiva secondo determinati parametri (37), ricorrendo alle parole per analizzare il materiale sonoro, evitando così l’impiego della trascrizione musicale nello studio degli stili vocali. Gli studi di alcuni “etnomusicologi formalisti”, invece, adottano il metodo di analisi strutturalista proposto da Ruwet e Nattiez, applicato in ambito etnomusicologico da Arom sulle musiche centrafricane (Arom 1969; 1985), che comporta l’uso di un sistema di trascrizione basato sulla paradigmatica.¹⁴⁶

Il metodo strutturalista, impiegato in molti studi etnomusicologici negli anni ‘80, venne progressivamente abbandonato per adottare nuove pratiche analitiche sensibili al contesto. Se l’oggetto di studio dell’etnomusicologia non è la musica come “materiale sonoro” (Arom) ma come “fatto musicale totale” (Molino 1975), allora l’analisi della struttura sonora non è più sufficiente. Nell’esperienza musicale come *evento*, entrano in gioco molti fattori implicati nel “fare musica” e le dinamiche che si instaurano tra esecutori e pubblico che possono incidere su forme e comportamenti musicali.

L’uso della macchina da presa cinematografica o della videocamera in etnomusicologia non si limita alla documentazione degli aspetti “visivi” contestuali all’esecuzione musicale, elementi che un registratore non può cogliere, ma può anche costituire un supporto valido per la trascrizione e l’analisi di musiche strumentali particolarmente complesse o come strumento di analisi per la *performance* in cui l’interazione tra musicisti e pubblico incide sulla forma musicale.

¹⁴⁶ La trascrizione paradigmatica, basata sulla segmentazione delle unità melodiche poste in posizione verticale le une sotto le altre, corrisponde alla notazione sinottica proposta da Brailoiu.

L'etnomusicologo in genere pone al centro della sua indagine il materiale sonoro fissato su nastro magnetico (oggi più spesso su supporto digitale) che costituisce la sua fonte analitica (con la stessa funzione che ha la partitura per il musicologo). Ma anche la documentazione audiovisiva, al pari di quella sonora, può costituire un "testo" utile per la trascrizione e l'analisi etnomusicologica.

Nella prima parte di questo capitolo intendo illustrare tre diversi modelli analitici proposti in etnomusicologia che prevedono l'impiego della documentazione audiovisiva e che rappresentano tre diversi modi di lavorare sull'*immagine sonora*. Il mezzo audiovisivo ha costituito in alcuni casi uno strumento indispensabile nell'analisi delle strutture poliritmiche africane in relazione al comportamento motorio dei percussionisti. Gerhard Kubik (1972) ha adottato la tecnica dell'analisi "fotogramma per fotogramma" per lo studio della musica degli xilofoni del Mozambico e del Malawi, utilizzando la ripresa cinematografica per visualizzare i gesti dei percussionisti e pervenire ad un'analisi dettagliata del rapporto suono-movimento. Il metodo videografico di Regula Burckardt Qureshi (1986) tende ad analizzare l'azione musicale attraverso lo studio visivo, oltre che sonoro, dell'interazione tra musicisti e ascoltatori che si sviluppa nel corso della *performance*, utilizzando la ripresa video-cinematografica. Hugo Zemp (1989b; 1990b) ha optato per l'uso dell'animazione nella realizzazione di alcuni suoi documentari di divulgazione scientifica come modello di visualizzazione grafica dell'analisi musicale applicata a forme strumentali e tecniche vocali.

Nella seconda parte del capitolo, propongo un metodo di trascrizione videografica applicata alla documentazione audiovisiva, ispirato a quelli in uso in antropologia visiva, che permetta di analizzare sia il documentario etnomusicale ed etnomusicologico sia la documentazione filmica di ricerca. Questo procedimento mi permetterà di elaborare un discorso attorno ai vantaggi (e ai limiti) che comporta la rappresentazione audiovisiva attraverso il mezzo filmico in tre ambiti: nello studio degli strumenti musicali etnici e popolari, nei processi d'interazione musicale e nella trasmissione del sapere musicale nelle società tradizionali.

VI.1.1 Kubik e la trascrizione “frame-by-frame”

Gerhard Kubik, etnomusicologo, antropologo culturale e psicanalista, ha iniziato le ricerche sul campo in Africa subsahariana dal 1959. Arrivato in Uganda, divenne allievo del musicista di corte Evorista Muyinda, suonatore di xilofono. Ha poi compiuto il dottorato di ricerca all’Università di Vienna con una tesi sull’iniziazione maschile *mukanda*, basandosi su ricerche sul campo effettuate in Angola nel 1965. L’etnomusicologo austriaco ha realizzato diversi film di ricerca di



Gerhard Kubik registrando Raimon Campo con il suo banjo (Mozambico, 2006).

interesse etnomusicologico in Zambia, Malawi, Namibia, Uganda, Tanzania, Mozambico, Angola, Sudafrica e Camerun nell’arco di un trentennio (dagli anni ’60 ai ’90).

Kubik cominciò fin dagli anni ’60 ad usare una cinepresa 8 mm priva del sonoro nelle sue ricerche sul campo effettuate in solitaria in Africa orientale. La sua prima applicazione della registrazione audiovisiva nella ricerca etnomusicologica risale al 1962, quando si recò nel nord del Mozambico, e studiò l’esecuzione dei brani per xilofono su tronchi *mangwilo*. Kubik ha così sviluppato una specifica tecnica di trascrizione della musica africana (nello specifico la pratica xilofonica) da film muti attraverso l’analisi di ogni singolo fotogramma.

Le musiche xilofoniche venivano registrate simultaneamente su nastro magnetico con un registratore a bobina, così come l’intonazione dello strumento, anche se le registrazioni audio non venivano utilizzate per la trascrizione. Questo espediente portò Kubik (1972) ad utilizzare il film muto per l’analisi “frame-by-frame” (fotogramma per fotogramma) per la trascrizione di moduli melo-ritmici della musica per xilofono, prima su pentagramma poi con un sistema d’intavolatura.

Secondo Gerhard Kubik, il film in etnomusicologia deve essere finalizzato principalmente alla ricerca. Kubik è autore di numerosi filmati di ricerca (“research footage”) finalizzati all’analisi etnomusicologica (“analysis-oriented films”) attraverso

il comportamento motorio dei musicisti. Le performance musicali devono essere riprese integralmente con un unico piano-sequenza, senza montaggio finale, ma con una sorta di montaggio fatto nel momento in cui si gira, è la tecnica del “montaggio in macchina” (“editing-in-camera”).¹⁴⁷ I suoi film di ricerca assolvono quattro funzioni principali che definiscono anche una tipologia (Baily 1988:194):

a) trascrizione. In questo caso il film è utilizzato dal ricercatore per raccogliere dati utili alla soluzione di alcuni problemi di trascrizione su pentagramma, risolvibili attraverso l’analisi di movimenti.

b) taccuino etnografico. Il film è utilizzato in questo caso come un taccuino d’immagini e suoni per registrare eventi, quali riti e cerimonie, in cui la dimensione spazio-temporale e gestuale non può essere colta appieno dalla descrizione letteraria.

c) feed-back. In questo caso il film è proiettato all’interno della comunità oggetto di studio per ottenere ulteriori informazioni che gli astanti possono fornire commentando le immagini osservate.

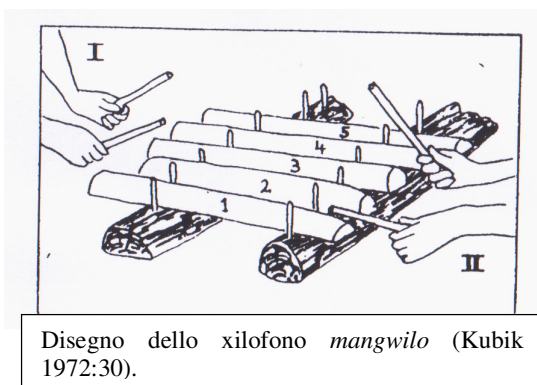
d) percezione interculturale. Il filmato viene mostrato a membri di altre società per investigare aspetti della percezione e interpretazione interculturale (come, ad esempio la diversa percezione ritmica tra Africani ed Europei).

Nella letteratura etnomusicologica africanista è molto ricorrente la questione della difficoltà di trascrivere la musica africana a partire dalle registrazioni sonore. Non solo per la limitatezza della trascrizione attraverso la notazione occidentale, ma anche per una questione di percezione musicale, che rende problematica soprattutto l’analisi della musica africana a parti multiple (poliritmiche/polifoniche). Hornbostel (1928) sottolineava la diversa percezione ritmica che l’Africano ha rispetto all’Europeo, avanzando una teoria psicomotoria del ritmo. Il musicologo tedesco negava l’esistenza del sincopato nella musica africana riconducendolo al movimento ritmico (*motor behaviour*), ossia alla successione delle tensioni e dei rilassamenti muscolari nei suonatori di tamburi:

¹⁴⁷ Nella tecnica cinematografica del “montaggio in macchina” o “montaggio interno” consiste semplicemente nell’utilizzo di un piano-sequenza per riprendere relazioni spazio-temporali tra soggetti attraverso i movimenti di camera e gli zoom.

African rhythm is ultimately founded on drumming. Drumming can be replaced by handclapping or the xylophone; what really matters is the act of beating; and only from this point can African rhythms be understood. Each single beating movement is again twofold: the muscles are strained and released, the hand is lifted and dropped. Only the second phase is stressed acoustically; but the first inaudible one has the motor accent, as it were, which consists in the straining of the muscles. This implies an essential contrast between our rhythmic conception and the African's; we proceed from hearing, they from motion; we separate the two phases by a bar line, and commence the metrical unity, the bar, with the acoustically stressed time-unit; to them, the beginning of the movement, the arsis, is at the same time the beginning of the rhythmical figure; up-beats are unknown to them (Hornbostel 1928:52).

Cercando di investigare la stretta relazione tra immagine motoria e immagine acustica, Kubik inizia a utilizzare il film come strumento metodologico per la trascrizione e l'analisi musicale, portando con sé una cinepresa 8 mm senza sonoro nelle sue missioni etnomusicologiche in solitario effettuate nel nord del Mozambico nel 1962, dove s'interessò agli strumenti musicali, in particolare agli xilofoni.



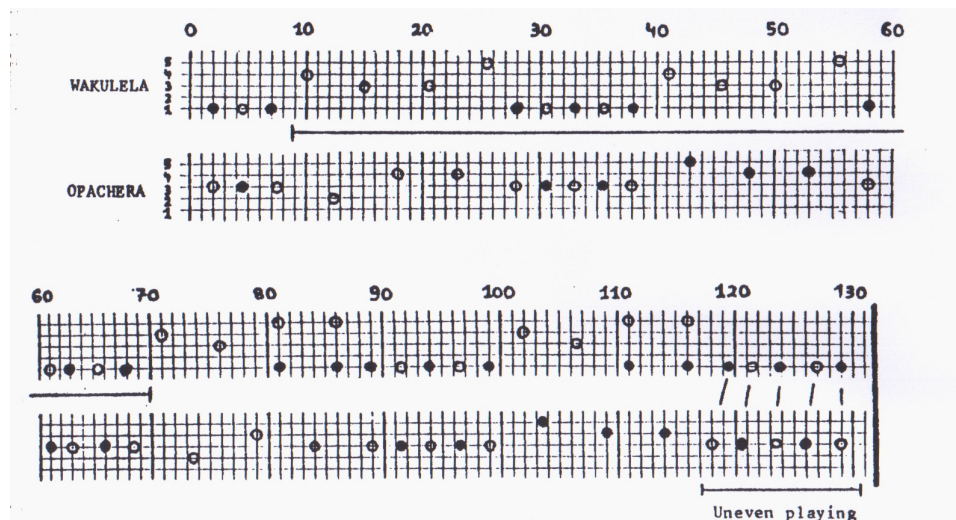
È stato durante questa esperienza che ha intuito l'importanza della videoregistrazione per l'analisi musicale elaborando il sistema di analisi "frame-by-frame" (fotogramma per fotogramma) della pellicola privo di sonoro (24 fotogrammi al secondo). Un metodo analitico che si rivelava utile nel caso

dello xilofono *mangwilo*, la cui musica era caratterizzata da un'esecuzione a intreccio (*interlocking*) molto veloce a "quattro mani", fatta da due esecutori posti uno di fronte all'altro. La complessità dell'esecuzione musicale rendeva molto difficoltosa, se non impossibile, una trascrizione per mezzo auditivo. Kubik espose questo nuovo metodo analitico visivo nell'articolo "Transcription of Mangwilo xylophone music from film strips" (Kubik 1965).

Le musiche xilofoniche erano registrate contemporaneamente su nastro magnetico con un registratore a bobine, ma le registrazioni non sono state utilizzate per la trascrizione, bensì per selezionare una porzione dell'esecuzione che fosse rappresentativa dell'intero brano. Questo espediente portò Kubik (1972), attraverso un'analisi "frame-by-frame" della pellicola, a risalire alla successione temporale dei colpi partendo dall'analisi "visuale" dei movimenti del suonatore. Allo scopo di trascrivere i moduli melo-ritmici della musica xilofonica, Kubik utilizzò un sistema di intavolatura.

Questo sistema d'intavolatura, denominato da Kubik "impact notation", consiste in un sistema di notazione formato da cinque linee orizzontali che corrispondono alle cinque barre dello xilofono - avendo precedentemente identificato l'intonazione di ciascuna barra - e i cerchi (bianchi e neri), trasferiti su carta millimetrata, corrispondono ai punti esatti in cui si percuote lo xilofono: i cerchi indicano i colpi con la mano destra (cerchi bianchi) e con la mano sinistra (cerchi neri).

La seguente trascrizione si riferisce ad un'esecuzione su uno xilofono *mangwilo* (xilofono con 5 assicelle poggiate su tronchi di banana), suonato da due esecutori (denominati *wakulela* e *opachera*). Le linee verticali del grafico rappresentano i fotogrammi consecutivi della pellicola.



Notazione della musica xilofonica. L'intonazione delle cinque barre è: N.1-512 Hz; N.2-850; N.3-752; N.4-626; N.5-579 (Kubik 1972:31).

Il metodo “frame-by-frame” permette al ricercatore di individuare ad ogni istante quale suonatore sta percuotendo una specifica barra dello xilofono (e con quale mano). Successivamente, queste trascrizioni sono state sottoposte all’elaborazione tramite computer che ha permesso di “ricostruire” l’esecuzione originaria (Wegner 1993).

Il metodo di trascrizione “frame-by-frame” ha portato Kubik (1960; 1962a; 1972) a formulare una teoria percettiva della ritmica africana (derivata dalla psicologia della *gestalt*), espressa nel concetto di “*inherent patterns*” come «*rhythm patterns which automatically emerge from the total musical complex, delighting the ears of both listeners and players, but which are not being played as such*» (Kubik 1962a:33). La questione degli *inherent rhythms* riguarda quelle formule ritmiche che «*may appear to be heard by the listener but are not played as such by any of the performers*» (Kubik 1962b:117). Secondo Kubik, le complesse strutture poliritmiche africane, rilevate nella musica xilofonica, nascondono «*a conflict of other rhythms, which are not played as such but arise in his imagination*» (Kubik 1962a:33), in altre parole questi “*patterns* intrinseci” sorgerebbero dalla combinazione dei movimenti delle mani del musicista (l’immagine motoria) e i moduli ritmici che emergono dall’esecuzione (l’immagine acustica). Il problema della percezione musicale riguarda quindi la distinzione tra ciò che il musicista suona e ciò che i nostri orecchi percepiscono, in quanto nella musica strumentale africana, «*the image as it is heard and the image as it is played are often different from each other*» (Kubik 1962a:33).

Si tratterebbe, quindi, di moduli ritmici impliciti che sono noti ai suonatori ma che non vengono suonati:

La característica más importante de los citados *patrones inherentes* es que no son jamás tocados como tales por ninguno de los músicos participantes, pero están contenidos en la estructura total de la composición. En lugar de percibir separadamente las diferentes voces o partes de un toque instrumental o bien la suma de estas voces o partes, simplemente el oyente toma repentinamente conciencia de la presencia de una serie de patrones rítmicos-melódicos *intrusos* a diferentes niveles de frecuencia de sonido (Kubik [1972] 1981/82:9-10)

Un altro fenomeno messo in luce dagli studi di Kubik è l’esistenza di una struttura profonda (*deep structure*) che mette in relazione il comportamento motorio con la percezione musicale:

En el palroteo de mujeres de la etnia Wagogo en Tanzania Central, y también en los patrones rítmicos del tambor llamado *nankasa* de los Gaganda de Uganda fuí impresionado por la observación de que existen fases “vacías” en el movimiento total; estas fases eran partes sin sonido pero muchas veces acentuadas fuertemente, por ejemplo, batiendo en el aire. Estos acentos al aire (*air beats*) y otras formas de gestos vacios pueden ser tan importantes en el comportamiento motor de algunos músicos africanos que sería imposible comprender la música a través de una notación de los aspectos auditivos solamente (Kubik [1972] 1981/82:10)

Nel 1965 Kubik intraprese un lavoro sul campo di sei mesi sul rito d’iniziazione maschile *mukanda* con maschere *makishi* degli Mbwela nell’Angola sud-orientale. In tale occasione effettuò delle riprese filmiche per fini analitici sulle percussioni:

Cultures are to a large extent characterized and distinguished from one another by the movement patterns which are usually found in them (in this connection compare the works of Alan Lomax and his choreometrics project). Even a single stroke can possess a different inner organization in different cultures. I first of all discovered this to my amazement in 1965 in southeastern Angola. By the film evaluation of a recording of a bast beating in a *mukanda* initiation school among the Mbwela it was possible to see that each stroke possessed from the motional point of view a tripartite organization. The low point (impact of the hammer on the bast) was reached on the first elementary pulse, and the high point (highest position of the raised hammer) was reached on the third elementary pulse of a fundamental nominal value pulsation. The action of the first elementary pulse was sonic, that on the third was silent. An individual stroke can thus possess a pattern structure. Similarly, the striking of xylophone slats or the bars of a *likembe*, and so on, in African music, is often internally structured (Kubik 1979:230-1).

Negli anni successivi, Kubik sperimentò altri usi della cinepresa, non più a fini analitici. Il suo approccio alla documentazione audiovisiva nella ricerca etnomusicologica ha preso una svolta diversa, sviluppando ciò che lui ora chiama una tecnica “fluttuante” (*floating*) di ripresa filmica, che consiste nell’osservare lasciando “fluire” l’esecuzione musicale così come si sta svolgendo davanti all’obiettivo della cinepresa, senza intervenire: «*there is no intervention on my side; things go on as they go [...] I’m simply on stand by like someone watching a natural event that proceeds; I call this*

*technique, which I also employ generally in my fieldwork, “floating”; it derives from Sigmund Freud theory of associations».*¹⁴⁸

A proposito di un filmato di ricerca da lui girato in Uganda nel 2000 in cui compaiono tre musicisti (un flautista, un arpista e un suonatore di liuto ad arco), Kubik chiarisce qual è il suo nuovo approccio al film etnomusicologico: *«the idea was that I would learn something about the musical structures in that particular culture area for that particular instrument. The idea was not to transmit any kind of feelings or any kind of impression upon audience. So these films I made was not meant for audiences but for scientific purposes [...] If you look at these films from Uganda, you may think this is a documentary, but it’s both: it’s a documentation and in the same time you get close-ups, the intent to show some technique and it is also an analytical film [...]. Regarding the thought that is behind all that: of course it is a capture of a musical group from inside, from my own understanding of that culture; I’ve learned to play music there... so if I do a close-up, for example, with just one camera it is a response to what the main musician once told me: “on the flute my fingers dance”. So that gave me the idea: I go close and see how the fingers dance. So, there is a kind of interaction between subject and object... I mean these musicians are not objects for me, but there is a kind of interpersonal interaction and we are both different subjects and we react to each other [...]».*¹⁴⁹

Durante le conferenze, Gerhard Kubik mostra i suoi film di ricerca nella loro versione originale, non avendo tagliato una sola sequenza in studio.¹⁵⁰ La tecnica adottata è quella già menzionata del “montaggio in macchina”, che consiste nel realizzare gli stacchi in fase di ripresa, bloccando la macchina laddove s’intende inserire il taglio. La cronologia originale del girato è preservata attentamente, e tutti i film sono

¹⁴⁸ Comunicazione fatta da G. Kubik durante il convegno ICTM di Firenze (2004).

¹⁴⁹ Comunicazione fatta da G. Kubik durante il convegno ICTM di Firenze (2004).

¹⁵⁰ Durante la conferenza “Video in ethnomusicology as an instrument of research and as a data base”, tenuta in occasione del convegno ICTM di Firenze (2004), Kubik ha presentato i seguenti filmati di ricerca: *Mangolongongo (log xylophone)*, esecuzione di un musicista Yao, Chidyaonga, filmato nel villaggio Singano/Chileka, Malawi meridionale (1993); *Namibia* (1991) contenente: a) Performance di Dena Pikenien del popolo !Ko (di lingua khoisan) su di un pluriarco artigianale (liuto arcuato); b) Performance della danza *oucina* e poesia d’elogio in una comunità Mbanderu (Herero) ad Epukiro, Namibia; *Makisi* (1987), performance con maschere al villaggio Sangombe, Kabompo District, Zambia nordoccidentale, 19 settembre; *The Kachamba Brother’s Band* (1967), performance della composizione jazz-*kwela* “Where Can I get Emery” di Daniel Kachamba.

accompagnati da una dettagliata documentazione scritta. L'intenzione di Kubik è quella di costituire un database audiovisivo costituito dai suoi film di ricerca realizzati nell'arco di quarant'anni in molti paesi e specialmente in Uganda, Tanzania, Malawi, Mozambico, Zambia, Angola, Namibia, Sud Africa, Camerun, Brasile, Stati Uniti d'America, Centro Europa. Questa documentazione di ricerca non è stata pubblicata.

L'unico filmato pubblicato di Kubik è il video documentario *African Guitar*¹⁵¹ sul *fingerstyle* chitarristico africano, in cui viene presentata una sequenza di filmati (registrati fra il 1966 e il 1993) che riprendono compositori e performers di Congo/Zaire, Uganda, Repubblica Centrafricana, Malawi, Namibia e Zambia.

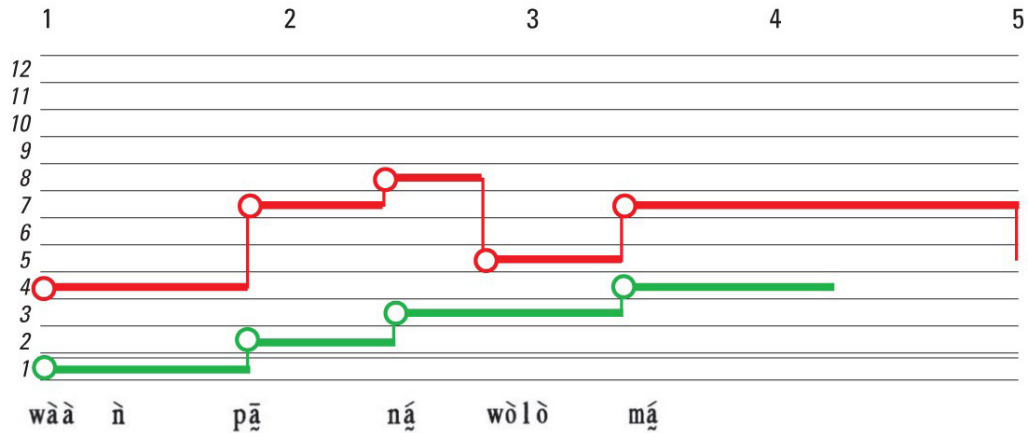


Il maestro balafonista Nahoua Silué con a fianco il mediatore culturale Sikaman Soro. Fotogramma tratto da *Les Maîtres du balafon: Fêtes funéraires* (2001).

Recentemente, Hugo Zemp ha ripreso la tecnica dell'analisi "frame-by-frame", utilizzando il girato per la serie di documentari *Masters of Balafon* (2001/2002), per uno studio sul linguaggio del *balafon* dei Senoufo, strumento in grado di "parlare" per imitazione delle inflessioni fonetiche del linguaggio tonale (Zemp 2010). Ogni brano eseguito sullo xilofono è infatti chiamato "canzone" ("ñúgō")

proprio in virtù della sua capacità di comunicare un testo di senso compiuto attraverso i suoni. Zemp parte da una frase pronunciata dal maestro balafonista Nahoua Silué («wàà n pā ná wòlò má»: "Eccolo uno di loro appena arrivato tra noi"), generalmente usata per annunciare la morte di qualcuno, di cui riporta il sonagramma. Fa poi ripetere la stessa frase per tre volte, questa volta eseguendola sul *balafon*, in modo da effettuarne la trascrizione cifrata:

¹⁵¹ *African Guitar: Solo Fingerstyle Guitar Music from Uganda, Congo/Zaire, Central African Republic, Malawi, Namibia and Zambia, Audio-visual Field Recordings 1966-1993* by G. Kubik. Cambridge, MA: Vestapol Productions/Rounder Records, 1995.



Trascrizione grafica della prima versione della frase “Eccolo uno di loro appena arrivato tra noi” suonata sul *balafon* da Nahoua Silué (Zemp 2010:8).

Questa rappresentazione grafica consiste nel riportare 12 spazi numerati corrispondenti alle 12 barre dello xilofono, dal più grave (n.1) al più acuto (n.12), mentre le due linee corrispondono alle due mani: la linea verde indica la parte della mano sinistra, la linea rossa la parte della mano destra.

Watching and listening to the video shots at slow speed, frame by frame, with synch sound thanks to the Final Cut Pro editing software, I was able to ascribe each stroke to the left or the right hand with certainty (Zemp 2010:9-10)

I cerchietti indicano i colpi dei martelletti, la sottile linea orizzontale rappresenta la risonanza e i valori di durata sono espressi attraverso la linea temporale (espressa in secondi) posta sopra il rigo musicale.

La trascrizione “fotogramma per fotogramma” si rivela molto utile nell’analisi della musica strumentale africana, in particolar modo per xilofoni e lamellofoni. La scarsa utilità del suo impiego si manifesta invece per lo studio degli strumenti a corda e a fiato, ossia in tutti quegli strumenti in cui la produzione del suono non dipende strettamente dal movimento delle mani o delle dita (Arom 1985).

VI.1.2 Qureshi e il metodo videografico

L'utilizzo del mezzo filmico per la trascrizione e l'analisi delle pratiche musicali ha trovato nuove soluzioni con il metodo videografico ideato da Regula Burckhardt Qureshi, che ha analizzato la tradizione musicale dei sufi dell'India e del Pakistan nel volume *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in "Qawwali"* (1986). Il *qawwali* è un genere di musica devozionale delle confraternite sufi (adepti del misticismo islamico) del Pakistan e dell'India del Nord in cui un cantante solista dirige un piccolo gruppo vocale composto da musicisti professionisti. Il canto di poemi mistici, eseguito in forma responsoriale, è accompagnato dall'armonium, una coppia di tamburi *tabla* e il battimani. L'occasione esecutiva del *qawwali* è una cerimonia sufi che avviene sotto la guida del capo spirituale (*sheikh*) che culmina con il raggiungimento di uno stato estatico da parte degli adepti al culto.

Il *qawwali* è una pratica che, pur basandosi su schemi melodici definiti e testi verbali pre-composti, lascia ampio spazio all'elaborazione creativa del musicista (ad esempio, sotto forma di variazioni, abbellimenti, ripetizioni di versi o inserimento di brani estranei al testo cantato).

La novità del sistema di analisi della Qureshi consiste nell'evidenziare le dinamiche del processo d'interazione fra i singoli ascoltatori e i musicisti che si sviluppa nel corso della *performance*: ad esempio, il leader può ripetere un verso che sembra piacere particolarmente ad un ascoltatore che occupa una posizione importante nella gerarchia del tempo; oppure può inserire versi insoliti che pensa possano risultare graditi ad un ascoltatore erudito che prende parte alla cerimonia; ancora, può attendere che un devoto abbia terminato la sua offerta di denaro prima di passare ad una nuova sezione musicale.

Il *qawwali*, essendo un tipo di musica sensibile al contesto, induce l'autrice ad individuare una metodologia di documentazione ed analisi della *performance* in grado di evidenziare ed interpretare la relazione dinamica fra contesto ed elaborazione sonora, che viene individuata nella videoregistrazione degli eventi cerimoniali e musicali, e nella trascrizione e analisi dei dati attraverso il videografico. Il metodo videografico fornisce una puntuale trascrizione dei comportamenti del pubblico nel corso dell'esecuzione, mentre la mappa visiva (*video-chart*) descrive l'interazione fra le

decisioni del musicista e le risposte del pubblico. In tal modo, l'analisi pone in evidenza il rapporto tra esecuzione musicale e contesto.

Qureshi procede quindi all'identificazione di quelle variabili inerenti all'identità degli ascoltatori (lo status e l'identità spirituale), alla loro condizione nel corso della *performance* (lo stato di eccitazione) e al rapporto che nella *performance* s'instaura fra musicista e pubblico (focalizzazione selettiva sul pubblico da parte dell'interprete) che sono in grado di influenzare il comportamento dei musicisti, configurandosi come elementi del contesto in grado di determinare il processo delle scelte musicali (sia a livello dei testi verbali dei canti e del loro linguaggio che dei contenuti sonori), operate sulla base delle possibilità rese disponibili dal sistema musicale, così come esso è teorizzato e verbalizzato dai musicisti. In conclusione, il lavoro permette di:

Verificare in modo adeguato l'ipotesi secondo la quale il suono musicale varia con il variare del contesto esecutivo. Il risultato dell'applicazione convalida in modo sostanziale tale ipotesi. La convalida poggia sulla conclusione che le variabili contestuali sono identificate ed espresse attraverso significative variabili musicali. Sulla base di queste scoperte diventa possibile interpretare il processo esecutivo riguardante un particolare evento *qawwali* e, di conseguenza, decodificare il messaggio musicale per quanto riguarda il suo significato sociale e contestuale – come l'interprete fa uso del suo linguaggio musicale nella *performance*, quello che dice, e il perché lo dice (Qureshi 1995:239-43).

Il metodo videografico elaborato dalla Qureshi rappresenta un interessante tentativo di conciliare l'approccio antropologico-musicale con l'approccio musicologico-formalista, tenendo in considerazione gli elementi contestuali e i processi di produzione e trasformazione musicale.

La “visualizzazione della musica”, però, rimane ancorata alla rappresentazione grafica dei suoni come ausilio della trascrizione musicale (Kubik) o come integrazione della descrizione verbale di ciò che accade durante la *performance* (Qureshi). L'uso del mezzo audiovisivo è quindi, in questi casi, limitato alla funzione di supporto alla trascrizione su carta, come un qualsiasi filmato di ricerca. La presupposta superiorità del piano sonoro rispetto a quello visivo è dimostrata dal fatto che al libro della Qureshi (1986) è allegato un CD con le registrazioni sonore (e non video) delle performance analizzate nel testo.

♩ = 184

ESECUTORI:
Voce principale
con accompagnamento
Raccogliitore di offerte

ASCOLTATORI:

Diwan di Ajmer	Z	H↑	si alza	H↑K	s'inginocchia per fare un'offerta a K	H↑	si alza, tocca il muro	
Gaddinashin, Ajmer	H	K	CAPO dell'assemblea	K(H)	s'inginocchia davanti a H	hbK↑	porge le offerte di H e B a H	
Fratello maggiore del capo	K	P	Fratello minore del capo	M	si alza con l'offerta di L	IMZ	porge l'offerta di L a Z	
Poeta sufi	A	M	Discendente, Kachocha	S	LM	porge un'offerta a M	oLA	porge l'offerta di O ad A
Ricco discepolo di Bombay	L	T	Discepolo di Bombay	T	IMZ	porge l'offerta di L a Z	Aα	chiede ad α di cambiare del denaro
Sostenitore canadese	Q	Y	Fedele del Kashmir	Y	B↑	si alza, cammina	BK	porge un'offerta a L
Fedele di Bombay	B	E	Fedele di Delhi	E	O↑	si alza, cammina	OL	porge un'offerta a L
Fedele di Delhi	E	F	Sufi americano	F				
Discepolo, uomo d'affari	G	O	Compagno del discepolo	O				
Fedele anziano	C	U	Discepolo di Kanpur	U	U ^v U ^s	continua a dondolare, grida, parla, dondola a tratti		
Fedele molto anziano	V	J	Giovane fedele	J				

Inno sufi in esecuzione (*Masnavi*): trascrizione videografica (Qureshi 2005:763).

Verso 2 (continua)

Seconda frase (A)

3×A1 Aspetta a sviluppare questa frase per permetterne la comprensione completa. → D si muove con intensità crescente.

1/2×A2 Interrompe A2 per introdurre un verso farsi come *gīrab* con lo scopo di accentuare il significato della frase e colpire gli ascoltatori raffinati. → D improvvisamente diventa immobile.

Inserto, frase 1

(1×)I Inizia una *gīrab* con una esposizione a voce sola. → ✓ S segnala immediatamente agli esecutori d'interrompere l'inserto e continuare a ripetere A2, dando la priorità allo stato di elevazione di D.

Seconda frase

(3×)A2 Ubbedisce subito a S e ricomincia a ripetere A2. → D inizia a girare intorno agli esecutori e scoppia in lacrime.

(3×)A1 Torna alla frase iniziale per mantenerne intatto il messaggio. → ✓ D, scuotendo la testa, cerca nella tasca, si alza con un grido e porge un'offerta a L con un inchino profondo.

(3×)A2 Attende di ricevere l'offerta ripetendo A2. → L passa un'offerta a S che a sua volta la porge agli esecutori. D nel frattempo si alza in piedi, innalza le braccia e grida ripetutamente iniziando a ruotare su se stesso, dopo aver raggiunto lo stato di estasi. L e S si alzano in segno di riconoscimento dello stato di D.

Quando tutti si sono alzati conclude A2. → ✓ Tutti si alzano imitando L.

D discepolo anziano
S sufi del luogo
L capogruppo sufi

Il *qawali* e lo stato estatico: trascrizione alla *videochart* (Qureshi 2005:765).

VI.1.3 Hugo Zemp e le tecniche di animazione

Le tecniche di animazione in etnomusicologia visiva hanno avuto scarsa applicazione, nonostante il loro uso diffuso nei documentari televisivi di divulgazione scientifica. Alcuni film etnomusicologici, comunque, ne hanno fatto uso per mostrare e analizzare strutture musicali particolarmente complesse o per illustrare analisi organologiche. Zemp considera la tecnica dell'animazione, seppur inconsueta, uno strumento utile a scopo esplicativo, dotato di maggior efficacia rispetto al girato:

Despite the possibilities animation has to express through visual means complex structures or processes which are difficult or impossible to show with footage shot on location or to explain with narration alone, it has not yet been widely used in ethnographic and ethnomusicological films (Zemp 1990b:65).

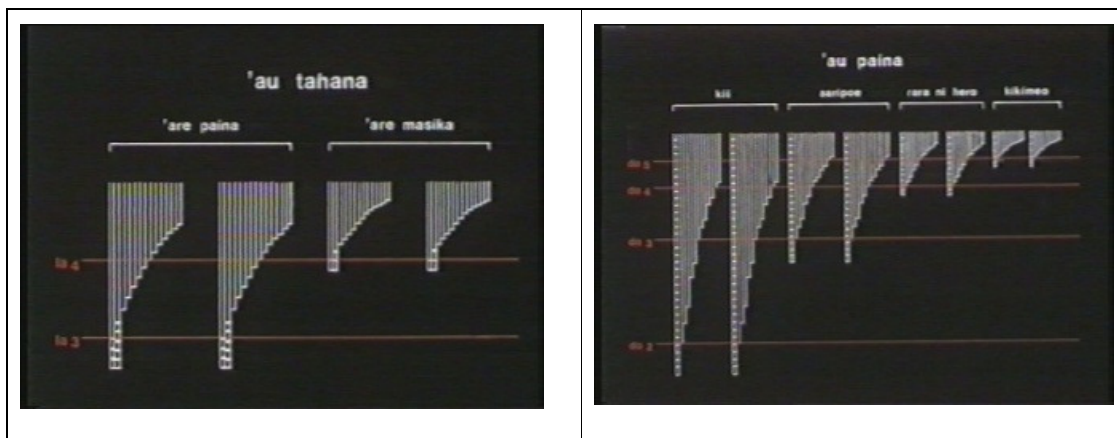
La tecnica dell'animazione di diagrammi nei film etnomusicologici è stata usata per la prima volta per illustrare le tecniche costruttive degli strumenti musicali nel film *Le Mvet* (1972): il cineasta africano Moïse Zé Lecourt alterna il girato a diagrammi animati per mostrare la costruzione e l'accordatura dell'arpa-cetra *mvét*,¹⁵² suonata da Ebo Obian.

Il cineasta Guy Zantzinger ha poi realizzato, assieme all'etnomusicologo sudafricano Andrew Tracey e il musicista Venancio Mbande, una serie di documentari centrati sul lamellofono *mbira* (la serie *Mbira Dza Vadzimu*, 1976-78), strumento rituale dei MaShona dello Zimbabwe. Nel film *Mbira: The Technique of the Mbira dza Vadzimu* (1976), girato da Les Blank, vengono utilizzate varie tecniche di animazione e didascalie in sovraimpressione per illustrare i modelli ritmici e armonici eseguiti dal lamellofono *mbira*.

Hugo Zemp, come è stato menzionato in precedenza, ha utilizzato le tecniche di animazione in *Tailler le bambou* (1979), in cui due sequenze di animazione rendono visibile l'intonazione per ottave dei flauti di pan delle Isole Salomone nelle loro

¹⁵² Arpa-cetra costituita da un palo di rafia su cui sono tese cinque corde metalliche tenute sollevate da un ponte piazzato nel mezzo del bastone e dotato di tre risonatori di zucca. Lo stesso termine *mvét* è passato a designare anche il genere di letteratura orale associato ad esso, per cui *mvét* significa anche "epopea".

differenti proporzioni. In un diagramma viene illustrata l'intonazione dei flauti di pan 'are paina e 'are masika usati in coppia, che conformano il gruppo 'au tahana. Le due coppie di flauti sono intonati a distanza di una ottava secondo una scala equi-eptatonica (la misurazione delle canne avviene per mezzo di uno spago). In un'altra sequenza viene illustrato un diagramma con la formazione di flauti di pan 'au paina, formata da quattro coppie di flauti di pan di diversa dimensione (*kií, aaripoe, rara ni hero, kikimeo*). I musicisti eseguono una polifonia strumentale a due parti a distanza di un'ottava.



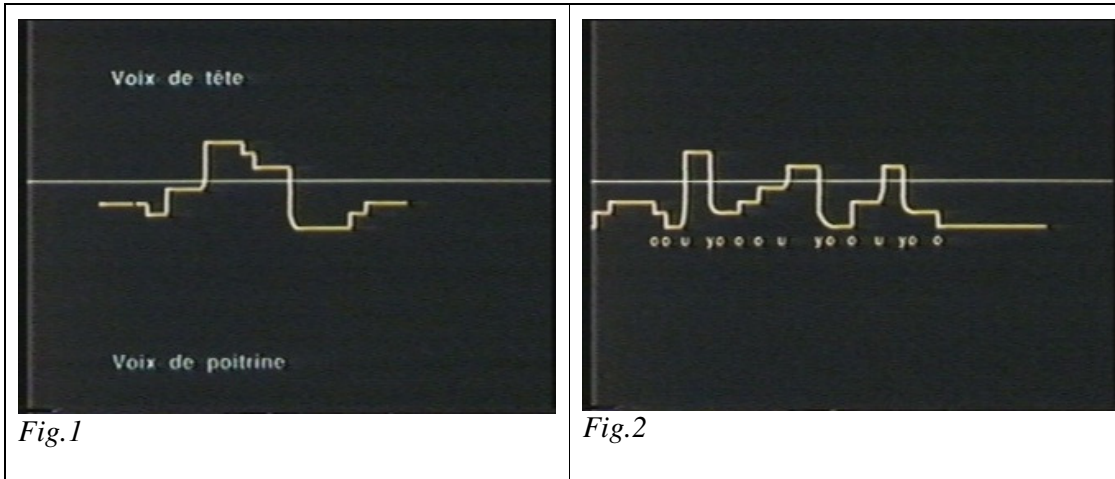
Diagrammi relativi all'intonazione dei flauti di pan degli 'Are 'are. Fotogrammi tratti da *Shaping Bamboo* di H. Zemp.

In *Head Voice, Chest Voice* (1987), Zemp intende mostrare i principi strutturali che stanno alla base della tecnica dello *yodel*, con intento didattico-divulgativo, rivolgendosi non ad una ristretta cerchia di etnomusicologi ma ad un più vasto pubblico privo di competenze musicologiche:

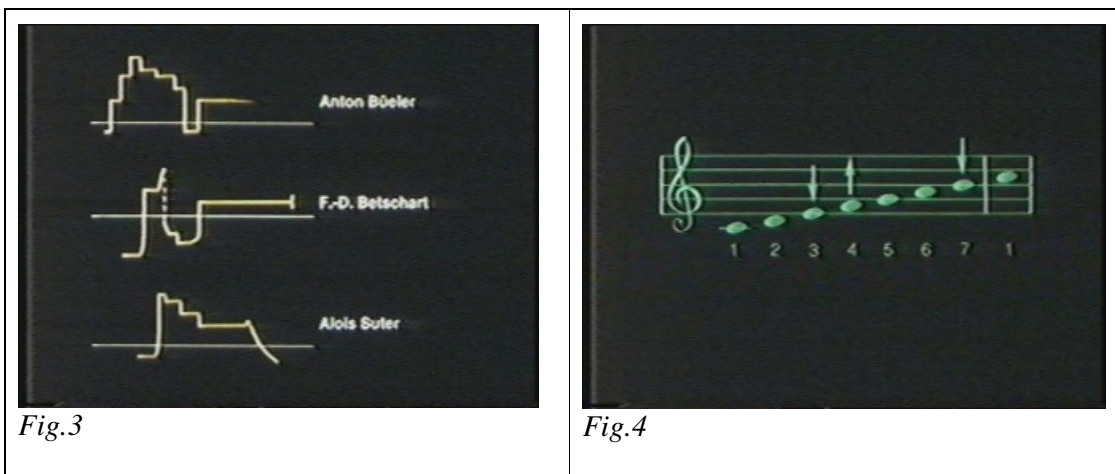
In my latest film *Head Voice, Chest Voice*, my aim was to visualize characteristic musical features in such a way that an audience without extensive training in Western classical music theory could also follow and understand the principles of structure and performing of a kind of music characterized by a specific voice technique: the yodelling of an Alpine region (Zemp 1990b:66).

Nel diagramma è rappresentata un'animazione in notazione lineare, eseguita in tempo reale, che traccia l'andamento della linea melodica, con i relativi salti ascendenti e

discendenti, attraversata da una linea orizzontale che separa l'esecuzione con la voce "di testa" (parte superiore) da quella con la voce "di petto" (parte inferiore) (fig.1). Sotto la linea melodica sono indicate le vocali tradizionalmente cantate nello *yodel*: "U" per la voce di testa e "O" per la voce di petto (fig.2).



Il canto a voce tesa dei cantori tradizionali termina con un colpo di glottide o con un glissando, mentre il canto a voce distesa dei cantori scolarizzati termina sfumando (fig.3). In un altro diagramma è mostrata la scala su cui si basa il canto, corrispondente alla scala diatonica con il terzo e settimo grado naturali, mentre il quarto grado è crescente ed è chiamato "Alphorn-fa" in quanto corrisponde all'undicesimo armonico della scala naturale (considerando il do come fondamentale) impiegata dal corno alpino (fig.4).



Attraverso la combinazione della notazione lineare con la notazione cifrata, l'animazione successiva permette di seguire in tempo reale la linea melodica disegnata dal cantore con l'aggiunta della numerazione dei gradi della scala (fig.5). Il filmato mostra poi la forma del brano, costituito da due frasi melodiche ripetute secondo lo schema AABB (fig.6).

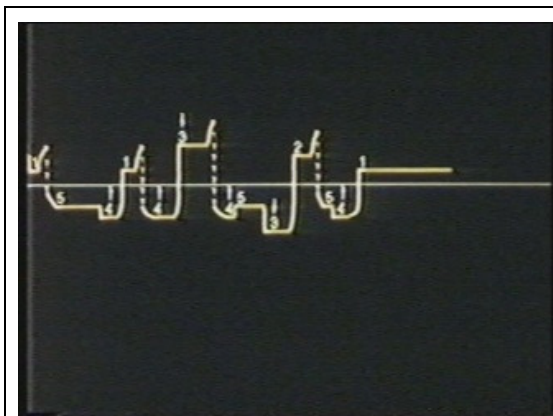


Fig.5

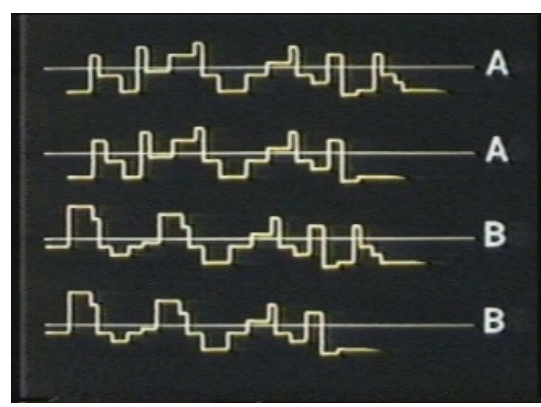


Fig.6

In un'altra sequenza viene mostrata la trascrizione cifrata, con un'animazione in tempo reale durante l'esecuzione di uno *yodel*, con l'indicazione dei gradi della scala e della frase musicale A o B (fig.7-8).



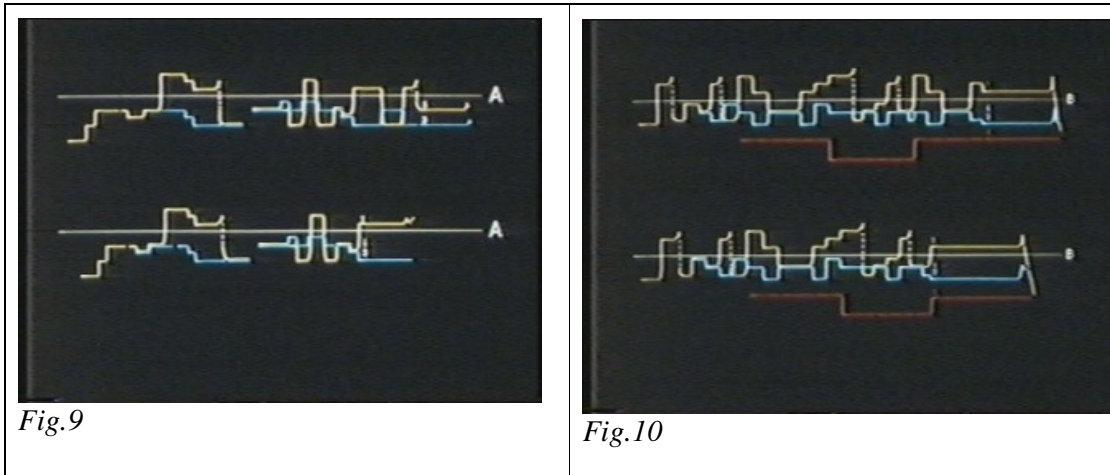
Fig.7



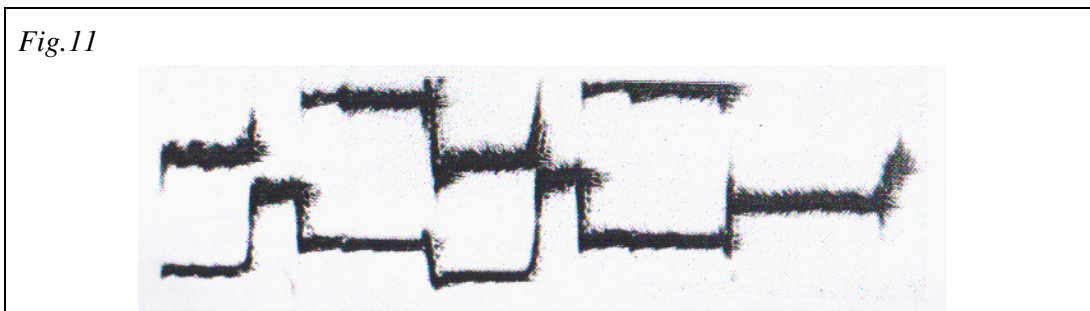
Fig.8

La rappresentazione grafica di uno *yodel* polifonico a due voci, permette di seguire perfettamente l'andamento delle due parti (linea gialla e linea blu) e i momenti in cui queste procedono all'unisono e quando si separano per seguire un andamento per terze parallele (fig.9). Negli *yodel* polifonici a tre voci (tre parti fisiche e tre parti strutturali),

la seconda voce (linea blu) talvolta si intreccia con la prima voce (linea gialla) nel registro acuto, mentre la terza voce (linea rossa) rimane nel registro basso alternando due toni corrispondenti alla tonica e alla dominante (fig.10).



L'animazione grafica è avvenuta sulla base dell'elaborazione computerizzata del sonogramma¹⁵³ che permette l'analisi spettrale del suono [fig.11].



Riproduzione computerizzata, inclusa nel film di H. Zemp *Head Voice, Chest Voice*, usata per animare un grafico manuale disegnato in base al sonogramma (al lato) che raffigura una parte di *jodler* (ca. 4.8 sec.) eseguito da un cantore tradizionale (Franz-Dominik Betschart) (Zemp 1989:40).

A differenza di Kubik e di Qureshi, che impiegano i filmati di ricerca come supporto alla trascrizione e all'analisi, Zemp usa il film, nella forma del documentario, come un vero e proprio "testo" multimediale autonomo (non vincolato ad un testo scritto).

¹⁵³ Il sonogramma è un modo di rappresentazione del suono elaborato al computer che privilegia l'evidenziazione delle sue componenti frequenziali e il loro evolversi nel tempo.

VI.2 Un procedimento analitico mediante la trascrizione audiovisiva

La questione che si pone in questo contesto è se il testo audiovisivo di argomento etnomusicale possa essere soggetto al processo di trascrizione ed analisi al pari della documentazione sonora e se questo procedimento possa essere utile o necessario per una conoscenza più approfondita del *fenomeno* musicale.

L'analisi pretende di elaborare un discorso "scientifico" sul documentario etnomusicale ed etnomusicologico a partire dalla trascrizione e dall'analisi. La trascrizione del testo audiovisivo interviene inquadratura per inquadratura, cioè attraverso un lavoro di dissezione del "corpo" filmico; il procedimento *frame by frame* implica l'arresto ripetuto delle immagini che, se in passato era realizzato con la moviola per il film e con il videoregistratore per il nastro magnetico, oggi è facilitato dai software di editing.

Dal momento che il documentario è il prodotto finale di un lavoro di montaggio delle sequenze, il processo di trascrizione e analisi si presenta come il procedimento inverso di "smontaggio" delle immagini, una interruzione dello scorrimento filmico per fissarne le sue unità elementari (le inquadrature): «*il movimento dei fotogrammi in rapida successione fra loro riproduce la vita, la trascrizione blocca il movimento, fissa i singoli istanti*» (Aroldi, Mosconi, Rivoltella 1998:42).

È opportuno sottolineare che il prodotto della trascrizione videografica è distinto dalla sceneggiatura (*script*), essendo quest'ultima una scrittura *a priori* mentre la trascrizione è una scrittura *a posteriori* del film. Possiamo prendere come paragone la distinzione fatta da Seeger (1958), in ambito (etno)musicologico, tra scrittura musicale *prescrittiva*, destinata all'esecuzione (la notazione) e scrittura musicale *descrittiva*, finalizzata alla descrizione del documento sonoro (la trascrizione).

Prima di procedere alla trascrizione e analisi del "testo" audiovisivo, è necessario un chiarimento su termini e concetti impiegati, riferiti all'inquadratura, alla tipologia dei campi e dei piani e ai movimenti di macchina. L'unità minima di analisi è l'*inquadratura*, ossia «*un segmento di pellicola girato in continuità; a livello di ripresa*

esso è delimitato da due arresti di motore della macchina da presa,¹⁵⁴ e a livello di montaggio da due tagli di forbice» (Casetti, Chio 1990:30).

L'inquadratura è bidimensionale in quanto ha una dimensione temporale, corrispondente alla *durata* del frammento ininterrotto di azione filmica che si trova compreso fra uno stacco e l'altro, e una dimensione spaziale, lo spazio che la cinepresa/videocamera delimita con la *messa in quadro*; l'analista dovrà quindi individuare i margini temporali dell'inquadratura, ossia l'inizio e la fine di quel segmento di testo generato da una ripresa continua, e descrivere la porzione di spazio rappresentato in essa.

Nell'inquadratura si sovrappongono due piani: quello *visivo* e quello *sonoro*. Questi elementi possono essere scomposti: sul piano *visivo* possono comparire *immagini* di persone, ambienti, oggetti o *tracce grafiche*, quali *didascalie*, *titoli* o *sottotitoli*; il piano sonoro può comprendere *voci*, *rumori* o *musica*, distinguendo tra voci, rumori e musiche *in* quando questi sono generati all'interno del contesto inquadrato (suono/voce diegetico in campo), *off* quando la loro fonte è estranea all'inquadratura (suono/voce diegetico fuori campo), e *over* se la fonte è estranea alla vicenda narrata (suono/voce extradiegetico fuori campo).

Nel libro *Les chemins de Nya* (1988a), l'antropologo visivo Jean-Paul Colleyn dedica una parte del testo alla trascrizione del film omonimo (1983) che ritrae un culto di possessione dei Minyanka del Mali. L'autore colloca in due colonne la descrizione del filmato: una relativa alle "Immagini", suddivisa in una serie progressiva di sequenze, e l'altra relativa al "Commento", che include la voce fuori campo (*voice off*). La successione di immagini e commenti viene saltuariamente interrotta e intercalata dalle interviste del ricercatore agli "informatori" (Colleyn 1988a).

¹⁵⁴ Lo stesso concetto vale per le riprese video e in digitale con telecamera.

Estratto dalla trascrizione del film "Les Chemins de Nya" (Colleyn 1988a:41-3).

<i>Image</i>	<i>Commentaire</i>
<p><i>Séquence 13. Danse des femmes</i></p> <p>Gros plan du bouffon. Plan large. Femmes dansant et franchissant une porte, certaines avec un bébé sur le dos.</p> <p>Femme dansant avec un bébé sur le dos. Cercle de danse, avec les musiciens au milieu.</p> <p><i>Séquence 14. Possession</i></p> <p>Les possédés discutent entre eux, dansent. Nyantigi, de Kachyarla, parle à Bankaraba qui crie, bâton à la main.</p>	<p>Les femmes participent à la fête mais elle ne font partie de la société de Nya. Les société d'initiation, exclusivement masculines, admirent les femmes pour leur pouvoir créateur mais éprouvant à leur égard, en raison même de ce pouvoir, une certaine méfiance.</p> <p>Hommes et femmes ont chacun leur sphère d'influence. Ils sont conçus non comme semblables, mais comme différents et complémentaires. Les femmes ne disent pas leurs secrets aux hommes et les hommes ne disent pas leurs secrets aux femmes.</p> <p>En principe lors de la fête, la possession peut toucher n'importe qui n'importe quand. La musique est souvent, mais pas toujours le déclencheur. Dans un village, Nya a ses possédés attirés, souvent choisis dès leur plus jeune âge.</p>
<p><i>Séquence 15. Bankaraba, face à la caméra</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Entretien 9 (en français)</i></p> <p>-Bon, et comment est-ce que Nya choisit ses possédés ? «Ses possédés ? Parce que le Nya, je te l'ai déjà dit, il se promène aussi la nuit. Il est dans la chambre, ce sont des gri-gri, mais tu vois, tu peux voir des oiseaux qui sortent comme ça, se promener, en tout cas, c'est lui».</p> <p>-Des oiseaux ? «Oui».</p> <p>-Nya travaille par les oiseaux ? «Oui, oui, il travaille par les oiseaux; il travaille par les mouches, par les... Tu vois, même les fourmis là, les moustiques qui tournent sur toi là, même maintenant, peut-être qu'il est là, et entend tout ce qu'on dit».</p> <p>-Ils viennent te piquer alors ? «Ils viennent tomber sur toi; alors il machine ton sang et puis il s'en va».</p> <p>-C'est par le sang que tu es possédé ? «Oui».</p> <p>-Cela vient quand tu es petit ou quand tu es grand ?</p>	

<p>«Hein?».</p> <p>-Cela vient quand tu es petit ou quand tu es grand ?</p> <p>«Heu, le Nya?».</p> <p>-Oui!</p> <p>«Heu, depuis que moi je suis né... J'étais comme cela, il m'a commencé comme cela, mais les autres, il peut te prendre. Même toi, s'il te veut, même dans... si la fête de Nya est arrivée, il a besoin de toi, il te prend. Oui. Il va te bouleverser partout».</p> <p>-Et toi, tu étais à l'école quand tu étais petit ?</p> <p>«J'étais à l'école oui, il me prend. Même, j'étais à l'école aussi. Oui, il m'a pris depuis que je suis petit».</p> <p>-Dans la classe ?</p> <p>«Oui, depuis que je suis petit, demandez, depuis que je suis petit».</p> <p>-Comment a-t-on su que c'était ça?</p> <p>«Hein?».</p> <p>-Comment on sait que...</p> <p>«Alors, il te prend, il part avec toi jusqu'au sanctuaire. Il part avec toi là-bas. Alors maintenant on sait».</p> <p>-Ce n'est pas une maladie ?</p> <p>«Ce n'est pas une maladie. S'il t'attaque, c'est fini, mais s'il est sorti de ton corps, tu es tranquille».</p> <p>-Cela ne fait pas souffrir, quoi ?</p> <p>«Rien, rien, rien, j'ai toujours ma liberté».</p>	
Crise de possession violente, de nuit.	
Entretien (face à la caméra)	
<p>«Celui qui est très agité, Nya l'a pris récemment (parce que maintenant) si tu es entré en classe, il y a des gens qui sont en première, en deuxième ou en quatrième. Alors celui qui est en première, il est plus fort que l'autre. C'est pas cela ?».</p> <p>-Oui.</p> <p>«Alors voilà, toutes les choses c'est pareil. Il se trouve que lui, il est depuis longtemps là-dedans, alors tout le corps de lui, alors, lui il sait maintenant, alors même s'il l'attaque, il ne sent rien. Mais l'autre là, s'il l'attaque, il sent. Il sent que lui, il n'est pas tranquille; il veut courir quoi, mais il n'y a pas moyen, c'est pourquoi il secoue comme cela. L'autre veut foutre le camp, mais il n'y a pas moyen».</p>	

Il resto del libro comprende una descrizione dell'organizzazione sociale, seguita da una dettagliata descrizione del culto di Nya dei Minyanka e delle loro concezioni religiose. Il testo fornisce esaurienti informazioni etnografiche che offrono al lettore una chiave di lettura del culto di possessione di Nya; una mole di dati che evidentemente non è stato possibile includere nel documentario e che di fatto rendono il testo scritto complementare al testo audiovisivo.

Lo schema per la trascrizione proposto da Colleyn appare però incompleto se si intende adottarlo come modello per la trascrizione e l'analisi del documentario etnomusicologico. Il modello analitico che intendo proporre include i seguenti parametri:

- 1) Timing: tempo di scorrimento delle sequenze.
- 2) Immagini: descrizione delle sequenze numerate con i fotogrammi più significativi.
- 3) Testo parlato/cantato: voce *in*, voce *off* o voce *over*.
- 4) Testo scritto: le scritte riportate sui fotogrammi in forma di titoli, sottotitoli o didascalie.
- 5) Audio (suono/rumore): descrizione (con o senza trascrizione musicale) della colonna sonora.



Cercherò di applicare questo schema alla trascrizione videografica del filmato *Disoumba, Liturgie musicale des mitsogho du Gabon central* (1969) di Pierre Sallée. Il documentario intende rappresentare la cerimonia rituale della società iniziatica maschile Bwété presso i Mitsogho del Gabon. Per gli adepti del Bwété, l'universo si presenta come un corpo umano e il tempio dove si svolgono le cerimonie della confraternita ne è la rappresentazione architettonica. All'interno di questo corpo cosmico, rappresentato anche dal mitico fiume Mobogwé, l'iniziato farà due "viaggi" rituali che corrispondono rispettivamente alla sua morte e alla sua simbolica rinascita. Nell'intervallo tra i due "viaggi", rappresentati dalle prove d'iniziazione, il nuovo adepto rimane nell'aldilà, dove è assalito da molte visioni, prima di rinascere simbolicamente ai piedi di un albero sacro in mezzo alla foresta. Gli strumenti musicali impiegati hanno una forte connotazione simbolica: l'arpa antropomorfa *ngombi* costituisce il mezzo di comunicazione tra il mondo dei vivi e quello degli antenati (Sallée 1978).¹⁵⁵ A differenza di *Les Chemins de Nya* di Colleyn e Péché, *Disoumba* non presenta alcun commento di una voce fuori campo, ma vengono utilizzate didascalie e sottititoli.

¹⁵⁵ Per una lettura dei significati rituali associati all'arpa *ngombi* cfr. Sue Carole DeVale, "African Harps: Construction, Decoration, and Sound", in Marie-Thérèse Brincard (ed), *Sounding Forms: African Musical Instruments*, The American Federation of Arts, New York, 1989, pp. 53-61.





Scheda filmica





<i>Titolo</i>	Disoumba
<i>Sottotitolo</i>	Liturgie musicale des mitsogho du Gabon central
<i>Anno di prod.</i>	1969
<i>Durata:</i>	52 min.
<i>Caratteristiche tecniche:</i>	16 mm, b/n, banda magnetica
<i>Autore-realizzatore:</i>	Pierre Sallée (ORSTOM)
<i>Montaggio:</i>	Juliette Bort, Jean-Christian Nicaise
<i>Produzione:</i>	SERDDAV (CNRS), Musée des Artes et Traditions du Gabon
<i>Versione:</i>	francese
<i>Luogo del girato:</i>	Gabon
<i>Soggetto:</i>	Quando la confraternita Bweté pratica la cerimonia d'iniziazione, i Mitsogho del Gabon cantano i miti cosmogonici accompagnandosi dall'arpa, l'arco musicale e i tamburi.
<i>Procedimenti audiovisivi:</i>	Girato in bianco e nero; utilizzo di didascalie; preponderanza sullo schermo di musicisti e danzatori. Canti e interventi in presa diretta, in lingua originale con sottotitoli;
<i>Annotazioni:</i>	Arpista: Jean-Claude Ndjodi


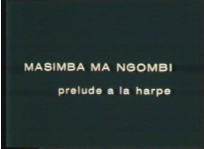

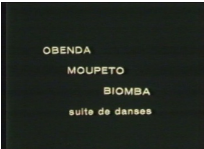

Trascrizione videografica del film “Disoumba”.¹⁵⁶






Timing	Immagini	Testo (parlato/ cantato)	Testo scritto Didascalie/sottotitoli	Audio
00:00			Le Centre national de la recherche scientifique C.N.R.S. présente Une production du service audio-visuel du C.N.R.S. (SERDDAV)	
00:08	<p>Sequenza 1.</p> <p>Il musicista esegue un canto accompagnandosi con l'arpa <i>ngombi</i></p> 		<p><i>Le harpiste est solitaire, tel une liane qui ne croît qu'isolée au pied de l'arbre de vie j'ai vu la lumière de la lune et des étoiles.</i></p>	Canto accompagnato dal suono dell'arpa
02:01	<p>Sequenza 2.</p> <p>Inquadratura dell'albero da cui vengono ricavate le liane</p> 		<p>Le pygmée Bousengue était parti en forêt pour y cueillir des fruits sauvages et il grimpa sur un arbre qui pousse dans des endroits humides. Il fit une chute, ses pieds restèrent accrochés dans une branche fourchue; ses intestins se répandirent jusqu'au sol pénétrant dans la terre;</p> <p>C'est là l'origine des Mindouma, ces racines aériennes dont on fait les cordes de la harpe rituelle. Elles pénètrent au plus profond de la terre où elles enlacent les maxillaires des cadavres.</p>	suono dell'arco musicale




¹⁵⁶ Nota alla trascrizione videografica: la colonna “Commento” rimane vuota in quanto il documentario è privo di commento della voce fuori campo, mentre nella colonna “Didascalie/sottotitoli” ho differenziato la sottotitolazione relativa alla traduzione in francese del canto (riportata in corsivo), dalla didascalia esplicativa dell'autore del documentario (riportata in carattere normale).





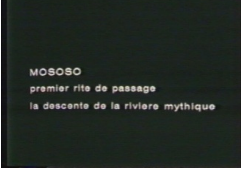

05:46	<p><i>Sequenza 5.</i></p> <p>Statua in legno posizionata in mezzo al tempio</p> 		<p>Aux origines une corde est descendue du ciel de chez notre père Nzambé.</p> <p>La terre reçut les bénédictions rituelles, les pluies qui font danser le sol,</p> <p>Disoumba, Disoumba</p> <p>Tu es le début et la fin, tu es le pieu fiché en terre, le poteau qui soutient l'édifice et la pirogue de la vie.</p>	Canto accompagnato dal suono dell'arpa
06:03	<p><i>Sequenza 6.</i></p> <p>Inquadratura dell'arpa poggiata alla parete</p> 		<p>O harpe tu pleures la souche et le tronc amputés l'un à l'autre, la souche et le tronc de l'arbre qui t'a engendrée.</p> <p>Ils pourissent à présent au sol et s'enfoncent dans la terre où ils rejoignent les maxillaires des cadavres.</p>	
06:17	<p><i>Sequenza 7.</i></p> <p>Inquadratura del tempio</p> 		<p>O père Nzambé, j'ai peur de l'initiation car le coeur de nouvel initié est plein d'amertume et celui de l'Ancien plein de visions de l'Au delà.</p>	
06:22	<p><i>Sequenza 8.</i></p> <p>Particolare della testina scolpita sul manico dell'arpa</p> 		<p>Derrière le joueur de harpe nul ne peut passer si ce n'est le vieil ancêtre qui lui a donné la parole.</p>	




06:35	<p><i>Sequenza 9.</i></p> <p>Foto della maschera Nzambé Kana</p> 		<p>MITOMBO MIO OKABA</p> <p>Chant initiatique</p> <p><i>Au début était Nzambé Kana l'ancêtre fondateur du premier village. Son ventre a gonflé, gonflé et il a ressenti une vive douleur.</i></p>	
06:45	<p><i>Sequenza 10.</i></p> <p>Accordatura dell'arco musicale</p> 		<p><i>Mougongo, arc musical, vieux mâle solitaire. L'ancêtre des Bapindji a tendu ta corde unique sur une branche courbée comme la colonne vertébrale, comme la trajectoire du soleil.</i></p>	
07:05	<p><i>Sequenza 11.</i></p> <p>Esecuzione sull'arco musicale mentre un iniziato recita di formule rituali squotendo un sonaglio</p>  		<p>Lorsque l'initié a absorbé l'<i>eboga</i>, la racine amère qui fait voir les choses de l'Au delà, il se trouve subitement dans la rivière Mobogwé il entend alors une grande vibration au plus profond de la rivière, pareille au tressaillement de la vie dans le sein maternel. Il voit alors le crabe qui fait résonner la harpe avec ses doigts crevassés.</p> <p><i>Ngombi Koungaka harpe vibre! Voici la harpe. Elle vibre comme tressaille le crabe ou la tortue qui fouille le sable du trou profond de la rivière. Harpe voici ton géniteur. C'est l'arc à corde unique, l'arc qui a transmis sa vibration à tes cordes multiples. Initiés descendez au plus profond de la rivière, descendez dans les viscères.</i></p>	






08:41	<p><i>Sequenza 12.</i></p> <p>Un altro iniziato recita formule rituali squatendo un sonaglio, accompagnato dal suono dell'arpa</p> 		<p><i>C'est là que pénètre le vieux mâle du sanglier C'est l'arc à la corde unique tendue vers le ciel. Vous qui voulez entendre comprenez bien la signification de cet arc des origines et de ce qui se dit à l'endroit confidentiel où se réunissent les initiés. C'est là que tressaille la harpe, à l'Aval là-bas. Disoumba, Disoumba début et fin de toutes choses...</i></p>	
09:44			<p>MASIMBA MA NGOMBI</p> <p>Prélude à la harpe</p>	MA NGOMBI
10:00	<p><i>Sequenza 13.</i></p> <p>Esecuzione solistica del suonatore di arpa</p>		<p>La vie se dessine au travers du tâtonnement musical</p>	
11:47	 		<p>OBENDA MOUPETO BIOMBA.</p> <p>Suite de danses</p>	
11:52	<p><i>Sequenza 14.</i></p> <p>Percussione di una barra metallica</p> 		<p>Le rythme des poutrelles percutées puis des tambours insuffle la force vitale à la forme musicale</p>	




13:12	<p><i>Sequenza 15.</i></p> <p>Panoramica sui partecipanti al rito. Annuncio dell'inizio delle danze col suono di un corno.</p> 		<p><i>Nous allons nous envoler comme des oiseaux lumineux vers les villages de l'au-delà. Sortilèges, sortilèges, sachons ne pas nous égarer au carrefour dangereux.</i></p>	
14:36	<p><i>Sequenza 16.</i></p> <p>Danze rituali e canti collettivi in forma responsoriale.</p> 		<p>Les revenants apparaissent pour se mêler aux visions des initiés.</p>	
19:23	<p><i>Sequenza 17.</i></p> <p>Danza con maschere</p>   		<p>Le lendemain matin les rites nocturnes s'achèvent et se muent en</p>	

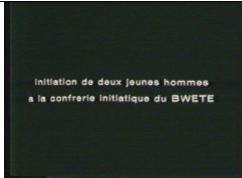



<p>21:12</p>	 <p><i>Sequenza 18.</i> Piano largo sul paesaggio</p>		<p>divertissements carnavalesques auxquels le village entier est convié.</p>	
<p>22:42</p>	<p><i>Sequenza 19.</i> Canto collettivo in forma responsoriale accompagnat o da tre tamburi</p>			
<p>23:01</p>	 <p><i>Sequenza 20.</i> Danze acrobatiche maschili accompagnat e dal canto collettivo femminile e dai tamburi</p>			
<p>24:39</p>	 <p><i>Sequenza 21</i> Danze con maschere con canti e</p>			



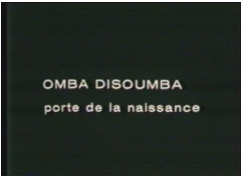


<p>26:30</p>	<p>percussioni</p>   <p><i>Sequenza 22.</i></p> <p>Danza grottesca accompagnata da canti e percussioni</p>		<p><i>Nos anciens ennemis qui nous ont précédés dans ce pays n'ont jamais rien compris à nos rites. Voici le Yamango, quel bouffon grotesque et libidineux.</i></p> <p>Le Mbomo, l'homme qui est passé sous terre rappelle les mystères des rites nocturnes.</p>	
<p>27:23</p>	<p><i>Sequenza 23</i></p> <p>Danza di Mbomo</p>  		<p>Initiation de deux jeunes hommes à la confrérie initiatique du Bwete</p>	
<p>27:37</p>	<p><i>Sequenza 24</i></p> <p>Campane rituali</p>  		<p>MOSOSO, premier rite de passage</p> <p>La descente de la rivière mythique.</p> <p>Les talismans de protection sont dans les cloches rituelles</p>	

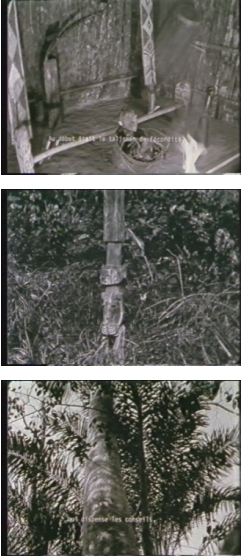

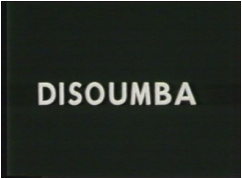
27:50	<p><i>Sequenza 25.</i></p> <p>Danza collettiva in cerchio</p> 			
28:21	<p><i>Sequenza 26.</i></p> <p>Il suono del corno annuncia l'inizio del rito</p> 		<p>Soleil, lune vous êtes la lumière de la torche qui précède la procession. Le Bwete est pur comme l'enfant dans le ventre de sa mère. Navez crainte. Il n'y a pas de malédiction. Les paroles du Bwete vont de l'est d'où vient le soleil jusqu'à l'ouest pays des ténèbres, du lit de naissance jusqu'au lit de mort. Ne refusez pas la lumière. Vous allez bientôt voir le Bwete. Vous êtes sur la bonne pente. Ne trébuchez pas. Le moment est venue où il vous faudra descendre la rivière.</p>	
29:00	<p><i>Sequenza 27.</i></p> <p>L'iniziato viene portato fuori dalla capanna e portato in processione al suono di campane e sonagli</p> 		<p>La torche est allumée devant nous. Les instruments de musique sont derrière.</p> <p>A l'amont, derrière vous, il y a la source, le pays en pente; à l'aval, il y a le repaire des crabes où s'agite la tortue. Le sein où tressaille l'enfant. Famille du Bwete, que les visions arrivent vite! Ne craigniez rien, les "talismans" de protection sont à l'abri, dans les cloches rituelles et les arbres sacrés.</p>	
28:45	<p><i>Sequenza 28.</i></p> <p>Vengono ricavate dal banano fibre vegetali che vengono poste attorno al collo dell'iniziato, mentre vengono suonate le</p>			

	<p>campane rituali</p>   			
30:07	<p><i>Sequenza 29.</i> Con una foglia di banano viene costruita una piroga in miniatura su cui vengono messe offerte rituali</p> 		<p>Toi pirogue de la vie tu as été taillée par le grand payeur de la rivière Mobogwé. Va jusqu'à l'ouest au pays des richesses et de la fécondité de l'autre côté de l'Océan. Au pays des morts et des blancs, là où le soleil rejoint les ténèbres.</p> <p>Nouveaux initiés vous êtes sur la bonne voie, celle de l'eau pure et courante. Mais vous verrez par vous-même et raconterez ce que vous aurez vu.</p>	
31:32	<p><i>Sequenza 30.</i> La cinepresa segue il tragitto della piroga fino allo sbocco in mare</p> 		<p>O serpent arc-en-ciel, ô étoiles, ô lune, ô soleil montrez leur la lumière; nous avons levé les interdits de la terre qui avale et vomit.</p> <p>N'ayez crainte c'est la bonne route, salut, salut</p> <p><i>Dibadi</i>, c'est le cri de terreur qui nous vient de l'ancien village où s'est redressé pour la première fois l'arbre rouge du</p>	

<p>32:26</p>	<p><i>Sequenza 31.</i> Inquadratura dell'interno del tempio, particolare della piroga posta nel soffitto</p> 		<p>premier sacrifice.</p> <p>Les initiés s'enfonceront bientôt dans le repaire du caïman, dans le sein de la terre mère, prisonniers des lianes qui s'enroulent l'arbuste (le nouvel initié) remerciera le plantoir de l'avoir déraciné car l'outil qui sert à planter sert également à creuser la tombe, le caïman avalera les enfants d'homme. O mère de tous les arbres c'est au pied de l'arbre de vie que vibrera l'enfant qui va renaître.</p>	
<p>32:39</p>	<p><i>Sequenza 32.</i> L'iniziato esce dalla foresta assieme ad un gruppo di uomini che sorreggono l'arbusto intonando un canto responsoriale.</p> 		<p>L'initié comprendra comment bientôt il devra ramper sur les traces du python.</p>	
<p>32:49</p>	<p><i>Sequenza 33.</i> L'iniziato danza strisciando attorno al palo</p> 			

<p>34:20</p>	 <p><i>Sequenza 34.</i> L'iniziato canta accompagnan dosi con l'arpa mentre gli altri uomini danzano</p> 		<p>Initiation de deux jeunes hommes à la confrérie initiatique du Bwete Motombi, deuxième rite de passage</p> <p>Séjour dans les limbres et renaissance au pied de l'arbre de vie</p> <p><i>La harpe a été sculptée avec le machette puis façonnée par l'herminette. Elles est arrivé au village pour vivre longtemps et se perpétuer jusqu'au village des étoiles.</i></p> <p><i>Caméléon, lézard rouge, notre procession est pareille à vos taches de couleur.</i></p>	
<p>35:35</p>	<p><i>Sequenza 35.</i> Processione notturna con torce attorno al palo intonando un canto</p> 			
<p>37:40</p>	<p><i>Sequenza 36.</i> La torcia viene portata all'interno della capanna. Seguono danze col fuoco.</p> 			

38:41	 <p>Sequenza 37. Danze con maschere</p>  		<p><i>Mère Kwaké, tu bondis comme une balle de caoutchouc vers le ciel</i></p> <p><i>Nous pleurons Mbidi, mais voyez ses mouvements de gaieté</i></p> <p><i>O chimpanzé, monstre aux sourcils avancés</i></p> <p><i>Voici l'arrivée du soleil au débarcadère du monde.</i></p> <p><i>O périple caché du soleil.</i></p> <p>OMBA DISOUMBA</p> <p>Porte de la naissance</p> <p>En rampant dans l'obscurité entre les jambes des anciens, l'initié se glisse dans la trace souterraine du python. Il entendra la voix suraigue du spectre de la jeune fille morte et saura sa renaissance prochaine à la clarté aveuglante de l'arbre de vie.</p>	
41:41	<p>Sequenza 38. Danza con torce dell'iniziato</p> 		<p>MOTOMBI, l'arbre de vie</p> <p>Au début était le talisman de fécondité, c'est le ventre qui a mis au monde Disoumba, début et fin de toutes choses. Aujourd'hui c'est la remontée vers l'amont, vers l'être qui s'agite tel un grelot ou tel l'oiseau bavard qui saute</p>	
45:07	 <p>Sequenza 39. Interno del tempio con offerte votive, il feticcio, l'albero</p>			

<p>45:48</p>	 <p><i>Sequenza 40.</i> Offerte rituali alla terra; gli iniziati escono dal foro praticato nel terreno</p>		<p>sans cesse.</p> <p>C'est la vieil ancêtre qui dispense les conseils, c'est la langue qui saute entre les dents et qui ramasse le choses de la rivière profonde. Voici le soleil qui apparaît à l'est, amorçant sa courbe pareille à celle du plantoir forgé pareille au dos voûté des vieilles personnes et de l'enfant prêt à naître.</p> <p>Disoumba, que l'on descende ou que l'on remonte la rivière, l'homme ne change pas de forme, aussi petit qu'une aiguille, il remonte le cours de la rivière et commence à bouger dans le pays des nombreuses racines. C'est alors qu'il reçoit l'enseignement dans l'encein te secrète. Puis il arrive au pied de l'arbre rouge et commence à sortir la tête, le corps et les membres que l'on dénombre comme les cordes de la harpe et il aperçoit la lumière jaune du soleil, la lumière blanche de la lune, la boule rouge de la vie, le bracelet noir des ténèbres et le grand désert qui terrifie.</p>	
<p>46:30</p>				
<p>48:08</p>			<p>DISOUMBA Un film de Pierre Sallée Jean Claude Ndjodi à la harpe Montage: Juliette Bort Jean-Christian Nicaise</p>	

48:35			<p>Réalisé dans le cadre des travaux d'ethnomusicologie de l'ORSTOM et de Musée des arts et traditions du Gabon</p> <p>Avec le concours de l'équipe de recherche n.165 du centre national de la recherche scientifique</p> <p><i>Mayounga le harpiste est solitaire tel une liane qui ne croît qu'isolée.</i></p>	
-------	--	--	---	--

VI.3 Filmare gli strumenti musicali: uno studio comparativo etno-organologico

Gli strumenti musicali fanno parte della cultura materiale di un gruppo sociale, ma allo stesso tempo, per la loro capacità di esprimere valori culturali, rivelano un'appartenenza anche alla cultura non materiale (Stockmann 1984; Guizzi 2003). Nelle culture tradizionali, lo strumento musicale non è soltanto un *oggetto sonoro*, produttore di suoni, ma anche un *oggetto simbolico*, veicolo di significati socio-culturali. La musica prodotta dagli strumenti musicali, spesso vincolata a particolari riti e cerimonie, credenze e tabù, miti e leggende, è associata a particolari occasioni e funzioni che le conferiscono un significato. André Schaeffner scriveva nel saggio *Origine degli strumenti musicali* (1936):

Innanzitutto costituiscono dei segni: la loro materia, la forma esterna, anche il fatto che “racchiudono” dei suoni, o potrebbero racchiuderne (strumenti votivi), tutto ciò è legato ad un insieme di credenze, abitudini e bisogni umani, che essi traducono eloquentemente. Si collocano all'incrocio multiplo di tecniche, arti, riti... In secondo luogo, per la loro successione storica e distribuzione geografica, gli strumenti rappresentano uno degli aspetti essenziali per una storia generale della musica (Schaeffner [1936] 1987:334).

Secondo Schaeffner - la cui concezione dello strumento musicale è ispirata al concetto di “fatto sociale totale” di Marcel Mauss - lo studio degli strumenti musicali non deve limitarsi all'oggetto in sé (classificazione, costruzione, descrizione della forma e delle tecniche esecutive) ma deve comprendere anche la pratica strumentale e i dati che riguardano l'uso dello strumento, il contesto socio-culturale, i riti e le credenze associate al suo impiego, lo status sociale del musicista, lo studio del simbolismo e dell'estetica. Questa dicotomia tra l'analisi degli aspetti esteriori e interpretazione degli aspetti simbolici dell'oggetto produttore di suoni, dà luogo a due tipi di approccio allo studio dello strumento musicale, quello “organologico” e quello “olistico” o “globale” (Guizzi 2003).

La rappresentazione audiovisiva delle musiche tradizionali permette di rivelare le relazioni che legano tra loro i gesti dello strumentista, l'oggetto produttore di suoni e la produzione musicale. La telecamera è in grado di catturare la dimensione spaziotemporale del *processo* musicale (più che il *prodotto* musicale in sé) che coinvolge il

suonatore e il suo strumento musicale. Filmare uno strumento musicale appartenente a società di tradizione orale impone delle scelte metodologiche da parte del cineasta-etnomusicologo, scelte che sottintendono propositi e strategie di informazione talvolta molto diverse tra loro, subordinate all'interesse primario dell'autore del filmato.

Alcuni cineasti etnomusicologi hanno fatto una "scelta di campo" concentrandosi sulla prassi esecutiva, esaltando le sonorità e le caratteristiche timbriche dello strumento, soffermandosi su alcuni dettagli morfologici, illustrando i modelli scalari attraverso cartelli e didascalie. I già citati *Gagaku "Etenraku"* (1972) di Koizumi e Okada, dedicato agli strumenti musicali dell'orchestra di corte *gagaku* e *Musique 'Are 'are* (1979) di Zemp, sullo strumentario della popolazione melanesiana delle Isole Salomone, rappresentano due modi diversi di filmare gli strumenti, riferibili rispettivamente allo "stile IWF" e allo "stile CNRS".

Altri documentari etnomusicologici si presentano come degli studi monografici di etno-organologia orientati all'analisi dei processi tecnologici ed ergologici che sono alla base della costruzione degli strumenti musicali. È il caso di *Le luth et la vièle chez les Teda du Tibesti* (1978) di Monique Brandily (girato da Max-Yves Brandily con la presa del suono di Monique Brandily), che ha per oggetto la fabbricazione del liuto *keleli* e della viella ad archetto *kiiki* tra i Teda del Ciad. Presso i Teda, durante il ritiro che segue alla circoncisione, i ragazzi ricevono per la prima volta un liuto *keleli* e imparano a suonarlo. L'accesso a questo strumento segna quindi la fine dell'infanzia e l'ingresso nel mondo degli adulti, come il rituale che ne è strettamente collegato. La viella ad archetto (*kiiki*) viene ottenuta con una semplice modifica del liuto: sostituendo le due o tre corde di budello del liuto con una corda di crine che viene messa in vibrazione da un archetto.¹⁵⁷

¹⁵⁷ «Luths et vièles diffèrent donc par la nature des corde set le mode de mise en vibration, mais les corps des deux types instrumentaux sont semblables, voir interchangeable. Chez les Teda, les Daza et leurs voisins (entre Soudan, Tchad, Libye et Niger), le même corps d'instrument change d'usage et de nom selon le genre de cordes dont il est équipé» (Brandily 1997:54-55).



Costruzione del liuto *keleli* e della sua trasformazione nella viella ad archetto *kiiki* tra i Teda del Tibesti (Ciad). Fotogrammi tratti da *Le luth et la vielle chez les Teda du Tibesti* di M. Brandily.

Lo xilofono africano, a lungo al centro del dibattito scientifico tra i sostenitori della teoria monogenetica diffusionista e della teoria poligenetica evuzionista, è stato uno dei soggetti preferiti dei primi film etnomusicologici di taglio “organologico”. *Le balafon* (1969) di Bernard Surugue traccia il processo di fabbricazione dello xilofono bambarà a 14 barre, chiamato *bala* (o *balafon*). Lo strumento è fabbricato da Kone Moussa, un musicista bambara di origine voltaica del Niger. La voce fuori campo descrive le fasi di fabbricazione: la limatura delle barre, la costruzione dell’intelaiatura, il posizionamento delle barre e delle sottostanti zucche con la funzione di risuonatore. Moussa, alla fine, suona lo xilofono assieme ad un’orchestra di percussionisti, accompagnando il canto e la danza in una occasione festiva.



Alcune fasi della costruzione dello xilofono (*balafon*). Fotogrammi tratti dal *Le balafon* di B. Surugue.

Numerosi documentari etnomusicologici di argomento arganologico hanno avuto come oggetto di osservazione scientifica lo xilofono africano nella sua ampia tipologia: *The Chopi Timbila Dance* (1980) di Andrew Tracey e *Chopi Music of Mozambique* (1987) di Ron e Ophera Hallis sugli xilofoni *timbila* dei Chopi del Mozambico, *Medzang beti* (1981) di Pie-Claude N'gumu sullo xilofono *medzang* dei Beti del Camerun, *La voix des génies* (1992) di Christophe Cognet e Stéphane Jourdain, sul potere soprannaturale dello xilofono *gyl* dei Lobi del Burkina Faso, *De l'arbre au xylophone* (1997) di Sylvie Le Bomin e Laurent Venot, sullo xilofono *ayan* dei Banda Gbambiya della Repubblica Centrafricana, fino alla serie *Les Maîtres du balafon (Masters of Balafon)* (2002) di Hugo Zemp, costituita da quattro film sullo xilofono *balafon* dei Senufo della Costa D'Avorio.

Le mvet (1972)¹⁵⁸ del camerunense Moïse Zé Lecourt è considerato da Feld «*il primo film sulla musica africana realizzato da un cineasta professionista africano*» (1975:513; 1976:298). L'autore ribadisce la propria posizione di *insider* rifiutando di definire il suo lavoro come cinema "etnografico" in quanto quest'ultimo comunica in terza persona e le persone a cui si riferisce sono indicate come "loro" e "queste genti". La risposta africana a questa pratica convenzionale dovrebbe essere un nuovo cinema di ricerca in prima persona, un cinema dell'"io" (Feld 1975b:513).

Il filmato è stato realizzato tra i Fang del sud del Camerun, detentori di un ricco repertorio di canti epici di tradizione orale. Il cantore si accompagna con il *mvét*, arpa-cetra costituita da un palo di rafia su cui sono tese cinque corde metalliche (*nkol*) tenute sollevate da un ponte (*éngo*) piazzato nel mezzo del bastone e dotato di tre risonatori di zucca. L'accordatura è pentatonica e le corde vengono accordate spostando i ponticelli mobili (*ékat*) in fibra di rafia. Lo stesso termine *mvét* è passato a designare anche il genere di letteratura orale associato ad esso, per cui *mvét* significa anche "epopea" (Eno Belinga 1965). Il film presenta tre tipi di informazione: la costruzione dello strumento, il suo contesto geo-culturale e alcune sequenze sulla sua esecuzione da parte di alcuni riconosciuti maestri, come il *mbon-mvét* Ebo Obian e Osomo Mv'aa e il suo gruppo. Nel filmato, girato in 16 mm, viene utilizzata l'animazione per presentare le mappe sulla distribuzione dello strumento.

Altri cineasti africani, che potremmo definire "cineasti-griot" (per la loro appartenenza alla casta dei *djéli* mande), hanno realizzato documentari su strumenti musicali africani: il burkinabé Issiaka Konaté, autore di *Yiri kan: la voix du bois* (1989), una docu-fiction in cui il musicista burkinabé Mahama Konaté insegna al figlio Foko la costruzione e l'uso del *balafon*; il cineasta ivoriano Idrissa Diabaté, autore di *Tam Tam*, che descrive le varie fasi della costruzione del *djembé*, il tamburo mande di origine guineana diffuso in pressoché tutta l'Africa occidentale, e di *N'gonifolà* (1998), che descrive le varie fasi della costruzione di un *n'goni*, un liuto a quattro corde con la cassa di risonanza coperta di pelle, dei cacciatori Dozo, che abitano al confine tra il nord della Costa d'Avorio e il sud del Mali.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Vincitore nel 1973 del primo premio all'African Film Festival di Cartagine nella categoria dei film di ricerca.

¹⁵⁹ L'ultimo film di Idrissa Diabaté, *Le Do qui danse* (2001), è un documentario sul musicista ivoriano Cheikh Smith.

Yiri kan: la voix du bois è una docu-fiction in cui è allestita una messa in scena e il protagonista, un “vero” *griot*, recita la parte di sé stesso come un attore seguendo un copione affidatogli dal regista. Il film, al pari di un documentario, riesce a veicolare informazioni etnomusicologiche utilizzando una forma narrativa. Il DVD include un’interessante intervista al regista Issiaka Konaté sulla realizzazione di *Yiri Kan*, nella quale interviene a proposito del rapporto tra documentario e fiction:

Moi je voulais que ce film essaie d’avoir plusieurs niveaux, d’abord la dimension de recherche, une recherche, je dirais même scientifique, musicologique à la base pour essayer de mieux cerner toujours; parce que souvent on se dit que même si on baigne dans une culture comme ça, c’est n’est pas aussi facile, ou bien c’est n’est pas évident qu’on ait accès à toutes les strates. Donc, c’est encore mieux quand on essaye de voir comment d’autres civilisations vont aborder la question pour essayer d’enrichir. En faite c’était ça ma démarche de recherche d’abord et d’enquête pour avoir le maximum d’information.[...]

Documentaire classique comme ça avec une voix off qui explique tout, moi j’en ai vu ; mais je voulais faire quelque chose d’autre mais vraiment pas ça ; c’est là où l’histoire de la fiction e le petit, le fils est apparu, parce que ... par le truchement de ses questions qu’il pose à son père ça permet vraiment de délivrer ces informations au publique. Tout fait que le film c’est comme un reportage mais c’est pas un reportage, c’est du documentaire mais aussi il ya une fiction.... Souvent c’est difficile de faire un équilibre entre documentaire, fiction, reportage, et là où on arrive encore à 24, 25 minutes à faire ça... Vraiment je crois certain arrive... J’ai été le plus sincère possible.

Il pretesto narrativo scelto dal regista per mostrare le tecniche di costruzione del *balafon* è la trasmissione di queste conoscenze e pratiche tradizionali da maestro/padre ad allievo/figlio. Vengono mostrate, in una sequenza di 7 minuti, tutte le fasi salienti del processo costruttivo dello xilofono: il taglio del tronco d’albero da cui si ricaveranno le barre [fig.1], la loro rifinitura [fig.2] e la messa nel forno (affinché perdano l’umidità, come spiega il padre al figlio) [fig.3], la costruzione dell’intelaiatura [fig.4-6], la disposizione delle barre sull’intelaiatura [fig.7], l’intonazione delle barre servendosi di un altro xilofono come modello (dotato dei toni “madre” che serviranno per creare i toni “figlie”) [fig.8-9], lo svuotamento delle zucche essiccate [fig.10], la foratura delle zucche e l’applicazione di un bozzolo di ragno sul foro per creare l’effetto mirliton [fig.11-12], la collocazione delle zucche sotto le barre con funzione di risonatore [fig.13], la disposizione e l’allacciatura delle barre sul telaio [fig.14] e la prova finale dello strumento [fig.15].



Il maestro balafonista Mahama Konaté mentre insegna la figlio Foko la costruzione del *balafon*. Fotogrammi tratti dal film *Yiri kan: la voix du bois* di I. Konaté

È interessante anche la distinzione di genere tra strumenti musicali appartenenti alla sfera maschile e alla sfera femminile che viene attuata nelle società mande e di cui il film ci offre testimonianza. In una sequenza del film, infatti, sono inquadrati un gruppo di bambine e ragazze [fig.16] che suonano due strumenti associati tradizionalmente alla sfera femminile: un sonaglio (*flé*) costituito da una zucca emisferica a cui sono applicate i cauri, che viene fatto roteare verso l'alto [fig.17] e il tamburo ad acqua (*dji dunun*), ricavato da una zucca tagliata a metà che fluttua capovolta in una grande ciotola di zucca piena d'acqua, percossa con i mestoli [fig.18]. Il bambino (Foko) assiste al momento ludico delle ragazze e per questo viene richiamato dal padre (Mahama Konaté) che gli dice: «*Fako! Vieni qui! Quello non è un gioco per maschi*» e gli insegna a costruire il *balafon* (strumento esclusivamente maschile).



Attività ludica di ragazze che accompagnano il canto con il battimani (fig.16), il sonaglio *flé* e il tamburo ad acqua *dji dunun*. Fotogrammi tratti dal film *Yiri kan: la voix du bois* di I. Konaté

Nella seconda parte del filmato il regista intende gettare uno sguardo sul percorso iniziatico del giovane Foko, i miti sull'origine soprannaturale del *balafon*, i riti propiziatori per ingraziarsi i genii che daranno “voce” allo xilofono (letteralmente, “balafon” significa “far parlare lo xilofono” nella lingua malinké), una voce che, come afferma il maestro Mahama, «tutti possono sentire, ma la sua voce parla solo agli iniziati».

De l'arbre au xylophone di Sylvie Le Bomin e Laurent Venot è invece un filmato che si colloca a metà strada tra il film di ricerca e il documentario espositivo, privo di interviste e con sporadici interventi di una voce fuori campo che accompagna le immagini relative alla costruzione e alla pratica esecutiva dello xilofono portativo a

risuonatori multipli (*mbaza*) presso i Banda Gbambiya del villaggio di Bakaba, nella Repubblica Centrafricana.

La voce fuori campo ci informa che i Gbambiya possiedono un'orchestra di quattro xilofoni portativi, ognuno con nomi e funzioni diverse (anche se non vengono menzionati i nomi locali dei differenti tipi di xilofono), che le orchestre xilofoniche vengono usate sia per le cerimonie rituali che per l'intrattenimento e che le conoscenze relative alla costruzione dello xilofono vengono trasmesse di padre in figlio attraverso l'osservazione e l'imitazione. Il filmato espone il processo costruttivo in maniera dettagliata, ma non fornisce informazioni sullo xilofono dei Gbambiya tanto esaurienti quanto l'articolo scritto da Sylvie Le Bomin sul gesto musicale nella musica xilofonica centrafricana (Le Bomin 2001), che mette in relazione la disposizione delle lame dello xilofono con i movimenti dello strumentista e con le regole del sistema musicale gbambiya (senza avvalersi dell'analisi filmica).

Un elemento che potrebbe avvicinare la docu-fiction *Yiri Kan* al documentario *De l'arbre au xylophone* è l'espedito dell'insegnamento da maestro ad allievo. Il costruttore dello xilofono, Joseph Yadéré, trasmette il suo sapere musicale al nipote Raymond, nei suoi aspetti tecnologici: dalla selezione dei materiali all'assemblaggio dello strumento. Le differenti fasi della costruzione sono molto dettagliate: taglio delle barre, intonazione, realizzazione del supporto, costruzione delle bacchette, scelta delle zucche come risuonatori, preparazione dei mirliton per le zucche con dei bozzoli di ragno. Ma il silenzio prolungato dei soggetti ripresi rende il filmato freddo e impersonale. Anche *De l'arbre au xylophone* presenta una contrazione nel tempo nel documentare le diverse fasi di un processo costruttivo che di per sé richiede molte ore, ma non è così consistente come in *Yiri Kan*: la contrazione temporale del processo di costruzione dello xilofono in *Yiri Kan* è di 7 minuti, mentre in *De l'arbre au xylophone* è di ca. 40 minuti.

I due filmati, pur appartenendo a due generi cinematografici diversi (docu-fiction e documentario) e realizzati da prospettive diverse (quella dell'*insider* e dell'*outsider* rispetto alla cultura musicale investigata), trattano, seppur in maniera diversa, lo stesso soggetto e forniscono comunque informazioni "corrette" dal punto di vista etnomusicologico; i due filmati tendono quindi a differenziarsi non tanto per

l'*attendibilità* delle informazioni veicolate, quanto per la quantità e per la *densità* delle informazioni fornite allo spettatore.



Alcune fasi della costruzione dello xilofono *mbaza* dei Banda Gbambiya. Fotogrammi tratti dal documentario *De l'arbre au xylophone* di S. Le Bomin e L. Venot

L'*immagine sonora* può fornire informazioni basilari sulla postura del suonatore e la tecnica esecutiva, elementi che né la descrizione verbale né la registrazione sonora possono cogliere a pieno. Ad esempio, mettendo a confronto le immagini di un suonatore di *balafon* malinké e di un suonatore di *balafon* senoufo, è evidente che il suonatore di xilofono malinké suona seduto, mentre il suonatore di xilofono senoufo suona stando in piedi e muovendosi con lo strumento a tracolla.



Suonatore malinké di *balafon*. Fotogramma tratto da *Musiques du Mali. Les gens de la parole* di J.-F. Schiano e D. Maiga.



Suonatore senoufo di *balafon*. Fotogramma tratto da *Masters of Balafon* di H. Zemp.

La scelta del posizionamento dello strumento non è fatta in base alle dimensioni e al peso dello xilofono, se così fosse sarebbe l'inverso, dal momento che il *balafon* malinké è più piccolo e leggero rispetto al *balafon* senoufo. Viene però fatto un uso diverso dei due xilofoni: i balafonisti malinké fanno un uso "statico" dello strumento, essendo usato principalmente per accompagnare il canto di un *djeli* (o *griot*) o una *djeli mouso* (o *griotte*) presso la dimora di un *horon* (nobile), mentre i balafonisti senoufo ne fanno un uso "dinamico", essendo utilizzati spesso in maniera processionale durante i riti funebri

e lo xilofono “portativo” permette loro di camminare e muoversi suonando. Un altro aspetto interessante che emerge dalle sequenze girate da Zemp nella serie di documentari *Masters of Balafon*, il balafonista senoufo si muove in avanti e indietro, piega il busto in avanti, abbassando la parte frontale dello strumento, «*in a plodding rhythm that is a slow dance in itself*» (Knight 2003:152). Questo movimento ritmico che appare come un modo di “danzare” col proprio strumento, esprime un sentimento di gioia, come afferma il maestro balafonista Sikaman Soro: «*When I play, there is an inner joy that is expressed by movements of the body or cries of joy*» (Zemp 2006b:6).

Alcuni documentari etno-organologici di taglio monografico hanno rivolto l’obiettivo della macchina da presa su un altro strumento musicale africano: l’arco sonoro. È il caso, ad esempio, di *L’arc musical Ngbaka* (1970) di Simha Arom e *Diro and His Talking Musical Bow* (1980) di Jim Rosellini.

Il documentario *L’arc musical Ngbaka* (1970) di Simha Arom descrive le varie fasi della fabbricazione dell’arco musicale, suonato dai cacciatori Ngbaka della foresta centrafricana, per incantare i geni della foresta affinché possano distrarsi e far cadere la selvaggina nella rete. Il suonatore ngbaka dell’arco musicale *mbela*, Nicolas Masémokobo, venne “scoperto” nel villaggio di Lilando da Arom durante una spedizione nella Repubblica centrafricana nel 1963 e alcuni anni dopo, nel 1967, divenne l’informatore di una ricerca più approfondita sullo strumento (Arom 2009). In quell’occasione venne realizzato il cortometraggio *L’arc musical Ngbaka*, girato in 16 mm b/n da Robert Seve con la presa del suono di Simha Arom.

Lo strumento è costituito da una liana tesa tra le due estremità di un ramo arcuato. L’arco è posizionato sulle ginocchia dell’esecutore, mentre la mano sinistra sorregge il ramo e l’altra impugna una bacchetta che percuote la corda. La tecnica d’esecuzione è particolarmente interessante per l’impiego della cavità orale del musicista come cassa di risonanza variabile: modificando la posizione delle labbra e il volume della cavità orale è possibile variare l’altezza e l’intensità degli armonici prodotti dai due suoni fondamentali. L’alternanza dei due suoni costituisce un *ostinato* melo-ritmico in cui gli armonici partecipano alla configurazione del profilo melodico. La bocca del suonatore riveste una doppia funzione, la funzione di emissione del canto e la funzione di risuonatore.



Foto dell'arco musicale *mbela* degli Ngbaka suonato da N. Masémokobo tratte da *L'arc musical Ngbaka* di S. Arom.

Nel filmato sono inserite alcune foto raffiguranti il posizionamento dello strumento, la postura dell'esecutore e dettagli sulla bocca del suonatore dell'arco musicale al fine di evidenziare le modalità di variazione del suono. Un *ralenti* simultaneo del suono e dell'immagine evidenzia il ruolo della cavità orale nella produzione sonora. La voce fuori campo illustra le fasi della costruzione dello strumento e la tecnica esecutiva, mentre non compare alcuna intervista al suonatore.

Nel cortometraggio non si fa alcun accenno all'occasione-funzione dell'arco *mbela* e del suo valore simbolico, elementi invece evidenziati nel documentario *Musiques de Centrafrique* di Jean-François Schiano (1988), quando viene ripreso un suonatore ngbaka nell'atto di suonare l'arco musicale *mbela*. Tra gli Ngbaka, difatti, l'arco monocorde *mbela* è suonato dai musicisti-cacciatori in occasione dei riti di caccia con le trappole: la musica suonata con l'arco (*simbela*) è destinata ad incantare i geni della foresta (*mimbo*), protettori degli animali, distraendoli dalla loro azione di allontanamento della preda dalle trappole tese dal cacciatore (Arom, Thomas 1974; Arom 2009).



Foto del suonatore di arco musicale *kankarma* dei Lobi suonato da D. Dah tratta da *Diro and His Talking Musical Bow* di J. Rosellini.

Il documentario *Diro and His Talking Musical Bow* di Jim Rosellini (1980) è un cortometraggio anch'esso centrato su un arco musicale africano, ma mostra un taglio differente rispetto al precedente. Il film è il ritratto di un musicista, Diro Dah, appartenente

all'etnia dei Lobi del Burkina Faso, suonatore dell'arco a bocca *kankarma*. Inizialmente, la voce narrante fuori campo presenta Diro Dah, coltivatore e suonatore di arco musicale. Il filmato si sofferma sulle tecniche costruttive ed esecutive dello strumento che viene suonato in posizione eretta, impugnando con la mano sinistra il ramo di legno e con la destra la bacchetta che percuote la corda. La cavità orale, in prossimità del punto in cui viene percossa la corda, ha la funzione di amplificatore e di modulatore dei suoni.

A differenza del cortometraggio di Simha Arom in cui è prevalente l'interesse per le tecniche costruttive ed esecutive dell'arco musicale, l'intenzione primaria di Rosellini è quella di mostrare che l'arco *kankarma* è in grado di "parlare", in quanto capace di imitare le inflessioni tonali ascendenti e discendenti della lingua Lobi che è una lingua a toni. Il repertorio dell'arco musicale è narrativo in quanto racconta delle storie, ma è anche impiegato in un gioco infantile: un bambino deve andare alla ricerca di un oggetto nascosto seguendo le indicazioni della musica suonata dall'arco musicale. L'arco musicale non è l'unico strumento dei Lobi con cui è possibile riprodurre la lingua tonale; nella scena finale del documentario *La voix des génies* di Christophe Cognet e Stéphane Jourdain viene mostrato il suonatore di xilofono *gyil* Tioionté Palé, il quale spiega che lo xilofono può dire qualsiasi cosa accada nel paese dei Lobi e, come esempio, canta una frase di senso compiuto la cui linea melodica viene ripetuta sullo strumento.

Il documentario di Zemp *Tailler le bambou* è un film sulla fabbricazione dei flauti di pan presso gli 'Arè-arè di Malaita, girato da Zemp tra il 1975 e il 1977 nelle Isole Salomone:

A la fin de mon séjour à Malaita, il me restait un petit bout de pellicule non exposée que je pensais utiliser pour filmer le procédé employé pour ligaturer une flûte de Pan, comme aide-mémoire pour une description écrite. 'Irisipau a ramassé quelques tuyaux de bambou et les a taillés en souriant, prenant des mesures sur son corps. J'en étais soufflé, puisque je cherchais depuis ma première mission quelqu'un sachant fabriquer des flûtes de Pan selon cette technique. Mais tous les facteurs prenaient les mesures sur d'anciens instruments, ce qui n'expliquait pas comment l'échelle équiheptaphonique caractéristique de l'ensemble de flûtes de Pan 'au *tahana* était produite. 'Irisipau m'avait caché son savoir. Evidemment, je lui ai aussitôt dit que je souhaitais filmer tout le procédé de fabrication lors de ma prochaine

mission. Il était d'accord et c'est ce que nous avons fait dans le film *Tailler le bambou* (Zemp in Borel 1996:296).

Il filmato inizia con la ricerca e il taglio delle canne di bambù, materiale con cui sono costruiti tutti gli strumenti musicali, tanto che nella lingua 'are 'are, il termine 'au (bambù) significa “flauto di pan”, “strumento musicale”, ecc. 'Irisipau mostra la costruzione, prendendo come unità di misura il “cubito” (la lunghezza dal pollice al gomito) per il taglio delle canne, intonate secondo il sistema equi-eptatonico. Attraverso un'animazione viene rappresentato l'intero ensemble di flauti di pan secondo la loro intonazione.

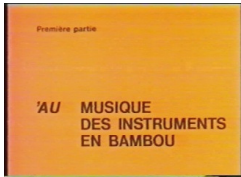




Fotogrammi della costruzione del flauto di pan tratte da *Shaping Bamboo* di H. Zemp.






A differenza dei precedenti documentari di tipo “espositivo”, *Musique 'Are 'are* di Zemp è rivelatore dell'approccio “etnoscientifico” adottato dall'autore, che si traduce nell'individuazione di *etnoteorie*, veri e propri trattati musicali impliciti che vengono esplicitati attraverso l'analisi linguistica del vocabolario e della semantica musicale dei nativi. L'approccio “emico” consente in tal modo di far emergere le categorie di pensiero dei nativi esponendo il “loro” punto di vista. Nel filmato, l'informatore e






musicista 'Irisipau espone di fronte alla telecamera un complesso di conoscenze relative alle caratteristiche e alla tassonomia degli strumenti musicali indigeni.


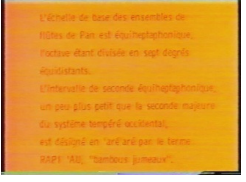
Trascrizione videografica parziale di 'Are 'are Music di H. Zemp.¹⁶⁰

<i>Timing</i>	<i>Immagini</i>	<i>Commento</i>	<i>Didascalie/sottotitoli</i>	<i>Audio</i>
10:20	<p><i>Sequenza 37.</i></p> 		<p>Première partie</p> <p>“AU MUSIQUE DES INSTRUMENTS”</p> <p>Music for bamboo instruments</p>	
11:07	<p><i>Sequenza 38.</i></p> <p>Irisipau spiega le caratteristiche degli strumenti</p> 		<p><i>Each piece of instrumental music has a title. The title of certain pieces created in the past is not known anymore; nor is the name of the composer. Certain pieces are composed based on all kinds of sounds: a bird calling, a woman lamenting a death, people working, the sounds of the forest. Other pieces are named according to the way they are played. We have to types of bamboo instruments: blown bamboos and beaten bamboos. Slit drums are also beaten. Among the blown bamboos, there are two types: solo instruments and ensemble instruments.</i></p>	
11:28	<p><i>Sequenza 39.</i></p> 		<p>Bambous soufflés en ensemble</p> <p>Bamboos blown in ensembles</p>	

¹⁶⁰ Nota alla trascrizione videografica: la colonna “Commento” rimane vuota in quanto il documentario è privo di commento della voce fuori campo, mentre nella colonna “Didascalie/sottotitoli” è riportata in corsivo la sottotitolazione con la traduzione in francese del parlato del protagonista.

11:32	<p>Sequenza 40.</p> <p>'Irisipau continua la sua spiegazione.</p> 		<p><i>Panpipe ensembles do not play at odd moments, but only at feasts when many people gather together.</i></p>	
11:37	<p>Sequenza 41.</p> <p>Ospiti alla festa.</p> 		<p><i>The people who come to the feast put on their ornaments,</i></p>	
11:44	<p>Sequenza 42.</p> <p>Due donne con collana di conchiglie.</p> 		<p><i>the women,</i></p>	
11:50	<p>Sequenza 43.</p> <p>Un uomo con un diadema di conchiglie.</p> 		<p><i>the men too,</i></p>	
11:53	<p>Sequenza 44.</p> <p>Donne che portano monete di conchiglie.</p> 		<p><i>and they offer shell money.</i></p>	

11:56	<p>Sequenza 45. Il cibo.</p> 		<p><i>We prepare food for everyone, and after the meal, the musicians begin to play.</i></p>	
12:03	<p>Sequenza 46. Uomini di fronte alla piattaforma.</p> 		<p><i>People watch and listen and are pleased with the music,</i></p>	
12:10	<p>Sequenza 47. Un'anziana con ornamenti al naso e alle orecchie.</p> 		<p><i>which is the ornament of the feast.</i></p>	
12:17	<p>Sequenza 48. 'Irisipau continua la spiegazione.</p> 		<p><i>The music strikes directly to people's hearts. There are four kinds of panpipe ensembles: 'au tahana, 'au paina, 'au keto, 'au taka'iori.</i></p>	
12:27	<p>Sequenza 49.</p> 		<p>Ensemble de 4 flûtes de Pan 'au tahana Ensemble of 4 panpipes 'au tahana</p>	

12:31	<p>Sequenza 50.</p> <p>‘Irisipau illustra un flauto di pan dell’ensemble ‘au tahana.</p> 		<p>The ‘au tahana is the oldest of our panpipe ensembles. Each instrument has 14 tubes. Their lower ends are closed. These two ends, extending beyond the node, protect the instrument. All intervals are equal. They are called rapi ‘au [=“twin bamboos”]</p>	
13:05	<p>Sequenza 51.</p> 		<p>The basic scale of panpipe is equiheptaphonic, the octave being divided into 7 equidistant pitches. The equiheptaphonic second, which is slightly smaller than the major second of the Western tempered scale, is called in ‘Are ‘are: rapi ‘au (“twin bamboo”).</p>	

L’intervista esplicativa è inframezzata dall’esecuzione di alcuni brani strumentali ripresi interamente dall’inizio alla fine, senza interruzione, con dei primi piani sui flautisti. Vengono riprese le esecuzioni dei quattro tipi di formazione di flauti di pan (‘au tahana, ‘au keto, ‘au taka’iori, ‘au paina), i flauti di bambù suonati da soli (‘au porare, ‘au waa, ‘au ware, ‘au ni aau), i bambù percossi (la cetra a bocca ‘au pasiawa, i tubi percuotenti ‘au ni mako), i tamburi a fessura (‘o‘o) e i canti (nuuha) maschili e femminili.

In tutti i casi sopra citati, la documentazione filmica, oltre ad offrire indubbi vantaggi rispetto alla documentazione scritta e sonora, presenta anche dei limiti. Il documentario, sia per i limiti di tempo che per il tipo di linguaggio prevalentemente visivo, si rivela non abbastanza esaustivo nel soddisfare tutti i requisiti che si richiedono ad una trattazione etnomusicologica. Per maggior completezza si richiederebbe uno studio monografico complementare al film per integrare il testo audiovisivo con altri dati che richiedono una trattazione più distesa ed articolata che riguardi il contesto socio-culturale, il sistema scalare su cui è basato lo strumento, la struttura dei brani eseguiti, i repertori, la sistematica organologica, ecc.

L'articolo "Are 'are Classification of Musical Types and Instruments" (Zemp 1978), consente di approfondire l'analisi etnomusicologica della concezione musicale 'are 'are partendo dall'etno-classificazione degli strumenti musicali. Per gli 'Are 'are delle Isole Salomone il termine 'au significa "bambù" e dato che tutti i loro strumenti sono ricavati dal bambù, il termine 'au significa anche "strumento musicale" e più estensivamente "musica" (strumentale), in quanto producono melodie. Il vocabolo 'au indica anche la formazione strumentale composta da flauti di pan e quindi la musica suonata dall'ensemble di flauti di pan.

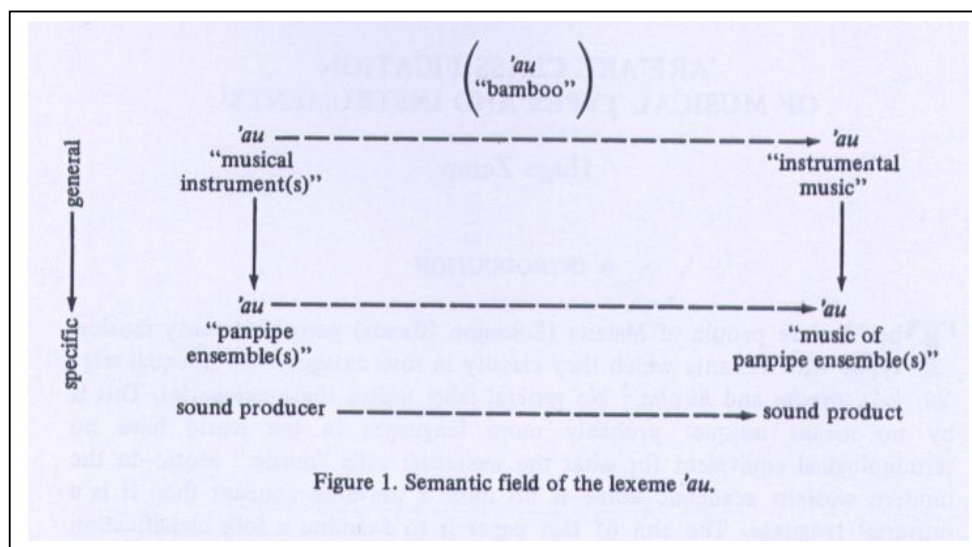


Tabella relativa al concetto di "musica" e di "strumento musicale" presso gli 'Are 'are (Zemp 1978:38).

Gli strumenti musicali ('au) sono classificati in base alla loro modalità d'uso, in "bambù soffiati" ('au kia ka uuhi) e "bambù percossi" ('au kia ka 'ui), che a loro volta si distinguono tra gli strumenti suonati a solo ('au ta'a mane) e in gruppo ('au rokoroko), con ulteriori distinzioni.

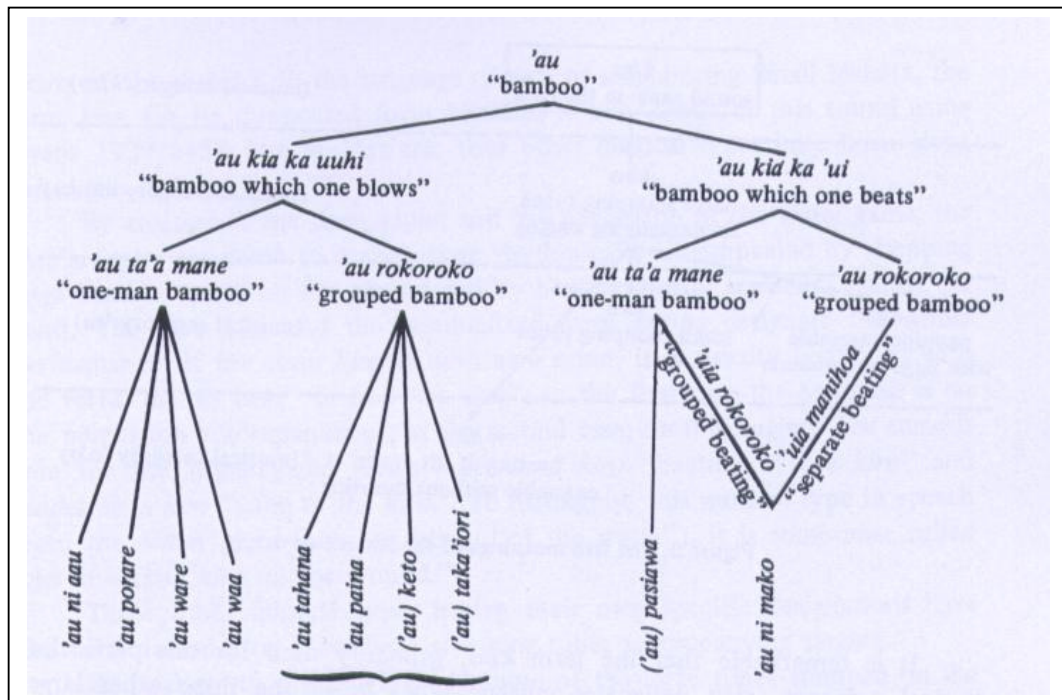


Tabella relativa alla sistematica degli strumenti musicali degli 'Are 'are (Zemp 1978:42).

Diverse quindi appaiono le modalità di rappresentare filmicamente uno strumento: accanto al documentario etno-organologico di tipo “espositivo”, con il commento esplicativo della voce fuori campo (come ne *L'arc musical ngbaka* di Arom, *Diro and His Talking Musical Bow* di Jim Rosellini e *Tailler le bambou* di Zemp), troviamo un documentario che rivela una tendenza a privilegiare la prospettiva “emica”, lasciando che sia il musicista in prima persona ad illustrare le modalità d’uso e le caratteristiche del proprio strumento, senza alcun intervento del cineasta/etnomusicologo (come in *Musique 'are 'are* di Zemp).

L’intervista al musicista in qualità di “portatore di cultura” o “informatore”, effettuata direttamente dal ricercatore o per interposta persona attraverso un “mediatore culturale” (o mediatore linguistico), costituisce uno dei presupposti metodologici essenziali nella ricerca sul campo. Il vantaggio del film, rispetto al saggio scritto, è una maggior “fedeltà” nel riportare il pensiero dell’intervistato. Infatti, mentre nel saggio scritto è l’autore che *trascrive* le parole dell’intervistato, nella registrazione audiovisiva è riportata l’esperienza diretta dell’intervista, in cui è il soggetto in persona ad esprimere il proprio sapere musicale davanti alla telecamera.










Nel documentario di Hugo Zemp *Les Maîtres du balafon: Funeral Festivities*, il maestro balafonista Nahoua, attraverso il dialogo con il mediatore culturale Sikaman, spiega i meccanismi che stanno alla base del sistema musicale senoufo, in particolare la stretta relazione esistente tra il linguaggio verbale e la musica¹⁶¹ del *balafon*. L'impiego dei sottotitoli durante l'esecuzione strumentale, permette di “tradurre” quello che il *balafon* sta dicendo; lo xilofono, difatti, al pari dei cosiddetti “tamburi parlanti”, può “parlare” in virtù della sua capacità imitativa della lingua a toni dei Senoufo (il senari): «*A piece of jegele is first of all some words translated into music on the instrument; there aren't any pieces of music like that without texts*» (Zemp 2006a:5). Alcune sequenze del film, ad esempio, mostrano un rito funebre a Kolokaha: durante le cerimonie funebri nel villaggio di Kolokaha, il giorno successivo alla sepoltura, quattro gruppi di xilofoni (*kpōyē*)¹⁶² marciano in processione lungo il sentiero che il defunto percorreva per raggiungere i campi.


Trascrizione videografica parziale *Les Maîtres du balafon: Funeral Festivities* di H. Zemp.

<i>Timing</i>	<i>Immagini</i>	<i>Commento</i>	<i>Didascalie o sottotitoli</i>	<i>Audio</i>
01:10:41	<p>Quattro gruppi di xilofoni sfilano uno dietro l'altro, ognuno suonando un pezzo diverso; solo il primo esegue un brano correlato con il funerale.</p>		<p>LA CEREMONIE “CHEMIN-DU-CHAMP”</p>	<p>Musica dei gruppi di balafonisti</p>

¹⁶¹ «*Among the Kafibele Senoufo – as in most African society – activities that would be characterized in the West as “musical” are not designed by an equivalent expression which occupies the same semantic field. One word often used in reference to balafon performances is kó’òrì (definite singular), which includes such Western ideas as “amusement”, “game”, “music”, “dance”, whose verbal form is kó’ó*» (Zemp 2006b:1).

¹⁶² «*Kpōyē: the ensemble type considered the oldest and most prestigious, comprised of two to four balafons and two or three timpani with wooden cases*» (Zemp 2006a:4).

01:10:41	 <p>Kolokaha 29 janvier 1999</p>		Kolokaha 29 janvier 1999	
01:10:46	 <p>Les musiciens défilent jusqu'à l'entrée du village, rappelant ainsi le chemin emprunté par le défunt pour se rendre aux champs. Chaque orchestre joue un air différent.</p>		Les musiciens défilent jusqu'à l'entrée du village rappelant ainsi le chemin emprunté par le défunt pour se rendre aux champs. Chaque orchestre joue un air différent.	
01:10:58	 <p>Le premier l'ensemble du village hôte, Kolokaha.</p>		En première l'ensemble du village hôte, Kolokaha.	
01:11:20	 <p>Si tu vois un vieux derrière les balafons, c'est qu'il y a une raison. [les funérailles]</p>		Si tu vois un vieux derrière les balafons, c'est qu'il y a une raison. [les funérailles]	
01:11:25	 <p>Le Club Chigata de Sirasso</p>		Le Club Chigata de Sirasso	
01:11:36	 <p>Aucun cultivateur étranger ne peut surpasser Kalfa ! (Kalfa était un champion de labour)</p>		Aucun cultivateur étranger ne peut surpasser Kalfa! [Kalfa était un champion de labour]	
01:11:40	 <p>L'ensemble de Gbatosso</p>		L'ensemble de Gbatosso	
01:11:53	 <p>Sorciers, déposez vos affaires ! Ouf ! C'est toi qui veux nous sauver ?</p>		Sorciers, déposez vos affaires! Ouf! C'est toi qui veux nous sauver?	
01:11:53	 <p>L'ensemble de Kiéré</p>		L'ensemble de Kiéré	

01:12:25			<i>Je t'ai vu à Kanoroba, je ne vais plus te quitter.</i>	
01:12:33				

Dal 2010, un'équipe di ricercatori (di cui faccio parte) dell'Università di Valladolid, guidata dal Prof. Enrique Camara, sta svolgendo un progetto di ricerca¹⁶³ sulle musiche di frontiera nella zona tra Zamora (Spagna) e Trás-os-Montes (Portogallo). Il gruppo di ricerca costituito da due ricercatori alle videocamere (Mattias Isolabella e Leonardo D'Amico) e un ricercatore alla presa del suono e fotografia (Salvatore Rossano) ha già svolto alcune spedizioni nella regione di Trás-os-Montes con un'intensa ricerca sul campo volta alla documentazione audiovisiva delle tecniche costruttive ed esecutive degli strumenti musicali tradizionali e dei repertori vocali e strumentali tradizionali della zona.

Attraverso la preziosa collaborazione del mediatore culturale Mario Correa, ricercatore che da molti anni svolge attività di documentazione sonora delle tradizioni musicali locali, abbiamo potuto contattare e filmare alcuni musicisti popolari e costruttori di strumenti musicali: Angelo Arribas (suonatore di *gaita*, *frita* e *tamboril*) [fig.1] e Aureliano Ribeiro (esecutore e costruttore di *frita* e *tamboril*) [fig.2], anziani depositari del patrimonio musicale tradizionale mirandese, e Celio Pires (esecutore e costruttore di *gaita*, *frita* e *zamphona*) [fig.3] e Paulo Meirinhos (esecutore e costruttore di *rabel* e *pandeiros*) [fig.4], nuove generazioni di musicisti e costruttori professionisti che svolgono attività di rivitalizzazione dei repertori e degli strumenti musicali regionali.

¹⁶³ Progetto di ricerca "Músicas tradicionales y populares de Zamora y Miranda do Douro: documentación, estudio, interpretación" (Ref. VA023A10-1).



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

Musicisti e costruttori di strumenti musicali tradizionali della provincia di Miranda do Douro (Portogallo): Angelo Arribas (fig.1), Aureliano Ribeiro (fig.2), Celio Pires (fig.3) e Paulo Meirinhos (fig.4).

Lo studio interculturale di interesse etno-organologico intende documentare sia le prassi esecutive sia l'intero processo di fabbricazione degli strumenti musicali usati nella zona di frontiera tra la provincia di Zamora e quella di Miranda. A tale scopo abbiamo ripreso con 2 telecamere, una fissa (piano totale) e una mobile (dettagli), sia la costruzione di una *gaita* mirandese (cornamusa) realizzata da due suonatori-costruttori che usano tecniche e utensili diversi, sia la costruzione di un *rabel* (viella ad archetto). Inoltre sono state condotte interviste ai suonatori-costruttori su stili, repertori, generi, occasioni esecutive, sistemi di intonazione e metodi costruttivi degli strumenti. Allo stato attuale l'investigazione non si è ancora conclusa e il materiale girato verrà editato in forma di documentario.

VI.4 Filmare la *performance* musicale: i processi di interazione musicale

Se il concetto di “musica” varia a seconda del significato ad essa attribuito da ogni cultura (Giannattasio 1992), in molte società tradizionali ci troviamo di fronte ad un concetto “olistico” della musica, in cui la distinzione tra musica, danza, teatro, gestualità, recitazione non è così netta, anzi spesso il confine tra di esse è molto labile. Talvolta, uno stesso termine sta indicare sia la musica che la danza, come nel caso della *tarantella* nel Meridione italiano o come nel caso del termine *ngoma* indicante un tamburo a membrana dell’area congo-angolana ma che è anche usato più estensivamente per indicare la musica e la danza in gran parte dell’Africa Bantu. In India, la musica è definita *sangita* (o *sangeet*), ma è un termine con una vasta accezione che può includere il canto, la danza e il suonare uno strumento. Anche nell’antica Grecia, il termine *mousikè* o *mousikè teknè* (“l’arte delle Muse”), era un concetto che includeva il canto, la danza, la poesia e la pratica strumentale (così come il concetto di *ars musica* dei Romani). In molte culture tradizionali, musica, danza, teatro non sono categorie distinte ma integrate in una sorta di “opera d’arte totale”.

Fare musica è innanzitutto un processo performativo in cui entrano in gioco comportamenti motorii inerenti all’azione musicale. È nella convergenza tra antropologia della *performance* ed etnomusicologia che la documentazione audiovisiva diventa sempre più un requisito indispensabile della ricerca antropologico-musicale. La pratica strumentale, ad esempio, è necessariamente associata ai movimenti dello strumentista, tanto che in molti casi lo strumento musicale è considerato un prolungamento del corpo del musicista: «*A musical instrument is a type of transducer, converting patterns of body movement into patterns of sound*» (Baily 1992:149).

Baily ha condotto uno studio comparativo su due cordofoni afgani, il *dutâr* e il *rubâb*, il cui intento principale era l’individuazione della correlazione esistente tra la loro struttura fisica e la struttura musicale, concentrandosi sui *patterns* motori eseguiti nella pratica strumentale. Avvalendosi dell’uso della telecamere per riprendere i movimenti dei musicisti, l’etnomusicologo inglese si prefisse di investigare tre parametri interrelati: (a) la morfologia dello strumento, (b) i movimenti implicati nella pratica strumentale, e (c) le norme che stanno alla base della struttura musicale:

The Afghan instrument selected for this research, the Herati *dutâr*, had undergone a dramatic transformation between 1950 and 1965, changing from a two stringed instrument of rural amateur music making, to a much larger 14 stringed instrument now played by urban professionals. My task was to investigate these changes in terms of the three parameters mentioned above: morphology, movement, and music. My research was systematic, if not scientific. Having done some preliminary work and learning to play the *dutâr* a bit myself, I set up a "Main Sample" of 15 *dutâr* players, consisting of 5 groups with three men in each group. Groups (1) and (2) were learners and performers of the 3 stringed *dutâr*; Groups (3) and (4) were learners and performers of the 14 stringed *dutâr*; while Group (5) consisted of outstanding players of the 14 stringed *dutâr*. I identified (perhaps *constructed* would be a better term) a standard repertoire of 5 *dutâr* tunes, which were recorded from all 15 players, and their hand movements were also filmed for movement analysis. Two men from each group also submitted to lengthy recorded interviews exploring their social background, how they had learned to play, and some of their ideas about the music and how they played it. In the analysis of the data, back in Belfast, the long necked *dutâr* was compared with another Afghan instrument, the *rubâb*, which I also studied in this period, though it was not part of the original research proposal. This allowed a very revealing comparison to be made between two kinds of spatial layout of note positions: the linear array of the *dutâr*, on which only the top string is actually fingered, and the tiered array of the *rubâb*, with its three melody strings. This comparison showed how the different 'musics' traditionally played on these two instruments were adapted to the morphologies of the two instruments. Learning to play these instruments myself was an important source of insight into these matters (Baily 2009a:84).

Nel caso di *performance* musicali apparentemente statiche, come le esecuzioni vocali che prevedono la partecipazione di più cantori, si creano delle interazioni tra i singoli cantori o tra questi e il pubblico che tendono a influenzare, talvolta a determinare, lo svolgimento della *performance*. Zemp, a proposito del coro Sacco di Ceriana ritratto nel documentario *Polyphony of Ceriana*, rileva l'importanza del linguaggio del corpo nell'esecuzione polivocale:

In the editing process, during the lengthy viewing of the rushes, some features catch the eye which might get unnoticed or might be less obvious while attending a concert or witnessing informal singing with friends. It concerns glances, attitudes, gestures, body postures and movements, non-verbal communication (Zemp 2010c:7).

Sono molto interessanti le osservazioni di Zemp sui gesti e i movimenti che compiono i solisti del coro come forma comunicativa non verbale, accentuata dal fatto che nel coro della Compagnia Sacco non esista un direttore del coro:

Right at the beginning of the film, one can see the intense concentration of the lead singers. Giovanni Martini starts with the second voice. He puts his right hand to his ear [fig.1] in a gesture very common in European traditional collective singing (and even in Africa where I photographed the same gesture among the Dan people of Côte d'Ivoire). When Mirco Soldano joins in to repeat the first line with the name of *Donna Lombarda*, Giovanni turns towards him and gives him a look [fig.2]. Giovanni makes a slight downward then upward movement with his upper body, which gives the beat for the entree of the bass of the choir [fig.3], and he then looks at those of the choir who are on his left. When it is time for the first voice to come in, he turns to look at Demo Martini on his right. In later stanzas, he does not feel it necessary to give these cues to the singers on his left, so he only interacts with the first voice singer on his right.



Giovanni Martini e Mirco Soldano della compagnia Sacco di Ceriana mentre eseguono “Donna Lombarda”. Fotogrammi tratti da *Polyphony of Ceriana* di H. Zemp.

[...] At concerts, Demo Martini, the singer of the top voice frequently changes his weight from his left to his right foot which is set at a slight distance apart, giving his body a gentle movement, a kind of slow irregular rhythmic swaying to and from towards the middle voice singer, often but not systematically at the end and/or at the beginning of a verse, or at another moment of accentuation [fig.4-6]. Furthermore, soloists also frequently flex their knees, going down for a moment and then stand up straight again (Zemp 2010c:7).



Un caso in cui non solo l'interazione tra cantori, ma anche l'interazione tra cantori e pubblico diventa parte integrante della *performance* musicale è il canto improvvisato dei poeti in ottava rima. L'*ottava rima* è una forma di poesia estemporanea cantata di tradizione orale appartenente alla cultura agro-pastorale dell'Italia centrale (anche se oggi, le nuove generazioni di poeti in ottava rima provengono anche dall'ambito cittadino). Il cantar le ottave dei *poeti a braccio* è una pratica diffusa soprattutto in Toscana e nell'Alto Lazio che ha resistito secondo modalità praticamente immutate per sette secoli, dal Medio Evo ad oggi.¹⁶⁴ Dell'ottava letteraria, l'ottava popolare conserva inalterata la struttura metrico ritmica: l'*ottava rima* si configura come una successione di 8 versi endecasillabi, disposti in una strofa, con 3 distici a rima "alternata" e 1 distico a rima "baciata" disposti secondo lo schema AB AB AB CC.

L'ottava popolare, sempre cantata, si presenta sotto due forme: a) l'ottava *narrativa*, eseguita da un solo poeta, è centrata su una storia o un poema epico, e presenta una fissità del testo declamato su una formula melodica fissa; b) l'ottava *improvvisata*, eseguita da due o più poeti nella forma del "contrasto" (gara poetica), in cui la versificazione è estemporanea su una formula melodica fissa. La lingua utilizzata è il dialetto toscano misto di termini aulici desunti dall'epica cavalleresca.

Le occasioni in cui tradizionalmente si cantavano le ottave erano i momenti festivi e calendariali come il *maggio*, le *befanate* o il *bruscello*, in cui i canti venivano eseguiti all'aperto, davanti alla casa della famiglia ospitante per chiedere il "permesso" di poter

¹⁶⁴ Le prime testimonianze dell'uso della metrica in ottava rima risalgono al Boccaccio (*Filostrato*) e ai *cantari* popolareschi di piazza del Trecento, quando le ottave venivano impiegate dai cantambanchi e cantastorie girovaghi.

entrare e cantare, oppure durante le *veglie*, ritrovi serali nei casolari di campagna, o nelle osterie o durante i pranzi di matrimonio. Oggi, che sono venute meno le occasioni tradizionali, le occasioni esecutive sono soprattutto festival e rassegne in cui i poeti in ottava rima si esibiscono su un palcoscenico di fronte a un pubblico di spettatori (ma anche in questo caso è d'obbligo la presenza del vino, che, come all'osteria, costituisce il "carburante" che alimenta l'inventiva dei poeti estemporanei).

Prenderò in esame la forma del *contrasto* in ottava rima come modello performativo estemporaneo, in quanto l'oggetto d'analisi non sarà tanto il "testo" cantato quanto il "con-testo" con tutti gli elementi che compartecipano alla *performance* poetica. Esaminare il *contrasto* non come forma poetico-musicale improvvisata ma come *performance* estemporanea significa prendere in considerazione le azioni e le interazioni dei soggetti coinvolti: i poeti e il pubblico. L'interazione tra i due poeti (il proponente e l'opponente) e tra i poeti e il pubblico degli ascoltatori è di fondamentale importanza per capire le dinamiche che s'instaurano tra di essi. La tensione dialettica tra i poeti improvvisatori può essere letta come una sorta di «*cooperazione antagonista*» (Agamennone 2002:200) all'interno di una sfera di complicità con il pubblico che non ha un ruolo passivo, ma partecipa attivamente all'esecuzione e ne determina gli esiti.

L'abilità dei poeti in ottava rima è duplice: (a) rispettare la regola formale delle *ottave incatenate*: ogni improvvisatore deve utilizzare come prima rima della propria ottava quella del distico finale di chi lo precede (lo schema sarà quindi ABABABCC; CDCDCDEE) e (b) controbattere all'avversario sostenendo le proprie argomentazioni sul tema assegnato.


Ribolla, un piccolo paesino nel Comune di Roccastrada, in provincia di Grosseto, nel cuore della Maremma toscana, è il luogo di ritrovo annuale dei più acclamati poeti in ottava rima toscani e laziali. Gli *Incontri di poesia estemporanea* sono organizzati dall'Associazione culturale "Sergio Lampis – Improvisar cantando" di Ribolla. Ho avuto l'opportunità di assistere alla 19a edizione degli Incontri di poesia estemporanea, tenutasi il 10 aprile 2011 presso il Circolo Culturale ARCI Sergio Lampis di Ribolla.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Precedentemente a questa esperienza, ho avuto modo di assistere al convegno "Maggio, ottava e cultura italiana", tenutosi a Buti (Pisa, 16-18/5/2009), in cui avevo effettuato delle riprese video dei "contrastisti" di alcuni dei poeti in ottava rima presenti a Ribolla e che si sono

I partecipanti erano alcuni dei piú rinomati poeti in ottava rima toscani e laziali, di diversa età, genere ed estrazione sociale.¹⁶⁶ In quell'occasione, ho effettuato alcune riprese video utilizzando 2 telecamere, una posizionata centralmente in fondo alla sala per le riprese frontali degli esecutori, l'altra collocata sul palco, alle spalle dei poeti improvvisatori, rivolta verso il pubblico.

La presenza del palco rialzato su cui si esibiscono i poeti a braccio impone una separazione fisica molto netta tra gli esecutori e il pubblico presente in sala. Ogni gara poetica inizia con alcune procedure cerimoniali obbligate, tra cui le "ottave di saluto" con cui i poeti-cantori salutano il pubblico e omaggiano i colleghi poeti. Nel presentarsi, il poeta (facendo talvolta riferimento al paese da cui proviene) rende omaggio alla località che lo ospita.

Trascrizione videografica dell'*ottava di saluto* (documento di ricerca di L. D'Amico).

<i>Timing</i>	<i>Immagini</i>	<i>Testo (cantato)</i>	<i>Forma</i>
04:09		<i>Mi tocca dar inizio a queste contese</i>	A
05:10		<i>qui a Ribolla davanti a questa gente</i>	B
		<i>i poeti canteranno a più riprese</i>	A
		<i>i versi che gli vengan dalla mente</i>	B
		<i>O voi pubblico ch'è estan cortese</i>	A
		<i>ringrazio l'organizzazione e il presidente</i>	B
		<i>che a tutti voi mostrano con onore</i>	C
		<i>il vessillo di unità che ha il tricolore.</i>	C

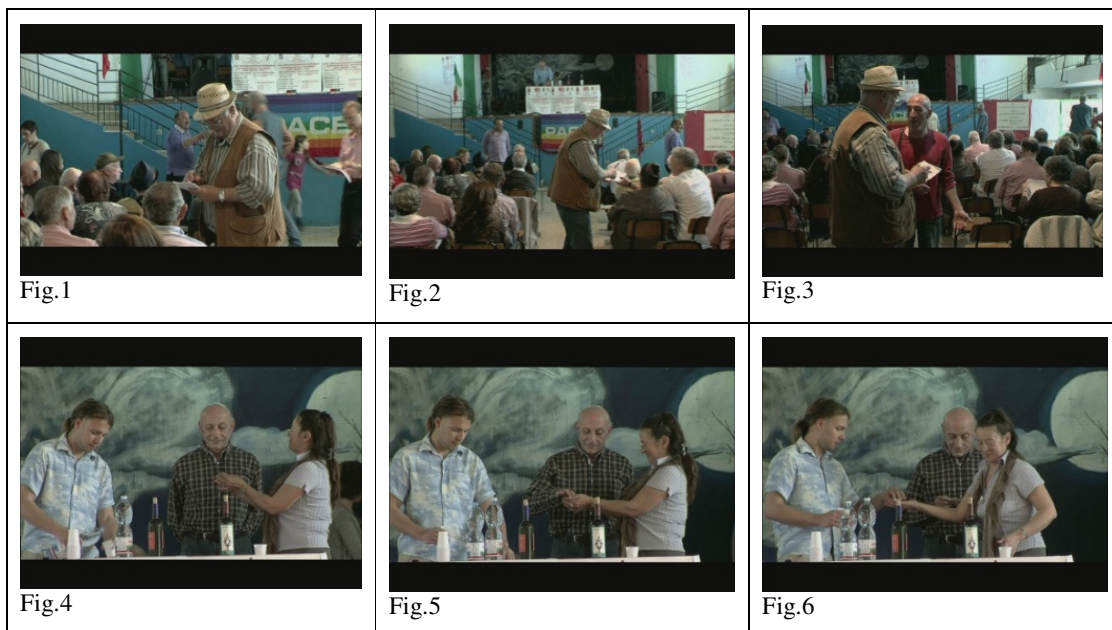
Il riferimento all'unità nazionale e del tricolore è legato alle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia che si tenevano in quei giorni (di cui la bandiera italiana apposta al lato del palco è testimonianza). Il poeta fa leva su un fattore unificante, l'idea di patria e nazione, anziché sul localismo e il campanilismo che potrebbero essere elementi conflittuali, per strappare il consenso unanime del pubblico in sala. Generalmente, però, l'idea di patria, stato, nazione sono elementi che raramente vengono accolti nella poesia estemporanea, essendo associati al passato fascista. Ma la scelta di rafforzare

poi esibiti al *Festival Musica dei Popoli* in un "contest" con alcuni *rappers* metropolitani (Firenze, 30/10/2009).

¹⁶⁶ I poeti estemporanei partecipanti erano: Marco Betti (Bucine, Arezzo), Pietro e Donato De Acutis (Bacugno, Rieti), Umberto Lozzi (Ribolla, Grosseto), Enrico Rustici (Braccagni, Grosseto), Irene Marconi (Massa Marittima, Grosseto), Benito Mastacchini (Suvereto, Livorno).

simbolicamente, attraverso elementi *visivi* (la bandiera italiana) e *sonori* (l'improvvisazione poetica), il sentimento di unità nazionale, è probabilmente una risposta agli atteggiamenti separazionisti e anticelebrativi della politica condotta dalla Lega Nord.

La gara poetica è preceduta dalla selezione dei temi su cui si confronteranno i poeti in ottava rima. È il pubblico presente che sceglie l'argomento che affronteranno i poeti nella loro *tenzone* poetica, che dovrà includere due caratteri contrapposti che i poeti devono impersonare; il tema può essere di carattere politico (p.es. l'America e la Russia), satirico (p. es. il contadino e il padrone) o, raramente, epico (p. es. Enea e Didone). Una persona incaricata passa tra il pubblico con un foglio di carta e una penna per raccogliere le proposte suggerite dal pubblico presente [fig.1-3]. Verranno poi sorteggiati e annunciati ai poeti sfidanti e al pubblico i caratteri contrapposti che dovranno impersonare durante la gara poetica [fig.4-6].



Domenico Gamberi, organizzatore della rassegna di Ribolla, raccoglie le proposte del tema della tenzone poetica tra gli spettatori (fig.1,2,3). Poi, una persona incaricata del sorteggio legge ai contendenti (Pietro De Acutis e Enrico Rustici) il foglietto su cui è scritto il tema del contrasto proposto dal pubblico e affida i ruoli a sorteggio (fig. 4,5,6).


Nel filmato di ricerca da me realizzato, con l'assistenza di mio figlio Alessandro, viene riportato il contrasto "Guerra e Pace" tra due poeti in ottava rima appartenenti a due generazioni diverse e provenienti da due regioni distinte: il giovane toscano Enrico Rustici (che rappresenta la "pace") e l'anziano laziale Pietro De Acutis (che rappresenta la "guerra") (fig. 4-6). Una volta attribuito il ruolo ai poeti si dà inizio alla sfida canora; come si evince dai fotogrammi, i due contendenti si guardano negli occhi (fig.7) e stabiliscono chi dovrà iniziare: in questo caso il più giovane (Enrico Rustici) invita l'avversario a dare inizio all'ottava (fig.8), ma il più anziano (Pietro De Acutis) declina l'offerta e fa cenno all'avversario di iniziare lui (fig.9).








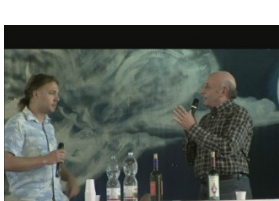

Trascrizione videografica del *contrasto* "Guerra e pace".¹⁶⁷







Poeti: Enrico Rustici ("la pace") e Pietro De Acutis ("la guerra")

(documentazione di ricerca di L. D'Amico).

<i>Timing</i>	<i>Immagini</i>	<i>Testo (cantato)</i>	<i>Forma</i>
50':01''		<i>ER:</i> <i>Non so se per i' tema so' audace</i> <i>e di cantarlo a forza nell'aspetto</i> <i>ma m'è toccato la parte e della pace</i> <i>che vedo scritta sopra a 'sto biglietto.</i> <i>Davant'io c'ho un'aquila rapace</i> <i>che al pettirosso la morte nel petto</i> <i>vediamo un po' se alla sua offesa</i> <i>i' pettirosso riesce a far difesa.</i>	A B A B A B C C
50':51''	applausi		

¹⁶⁷ Nota alla trascrizione videografica: nella colonna "Testo (cantato)" ho differenziato tramite l'utilizzo di due diversi caratteri (normale e corsivo) la trascrizione dei canti alternati dei due poeti.

50':53''			
		<p>PD: Pare che un uccellin paghi la spesa pare che inquinano la novella fonte ma se il futuro da guerra dipesa son pronto anch'io d'andar presto nel fronte.</p>	C D C D C D C D E E
51':56''	<p>applausi</p>	<p>Se alla giustizia vien data la resa voglio rinvigorir la giusta fonte voglio portar giustizia alla mia terra per far la pace serve la mia guerra.</p>	
			
52':05''		<p>ER: <i>Il cuore assai mi dole e mi si serra il sentimento davanti al tuo arsenale tu che sei un cultore-e della guerra la porti nel confin 'nternazionale Ma il mio intuito vedete che un'erra dice che lui è uno schiavo del capitale la guerra rende i popoli più tristi ed è un bengodi per i capitalisti.</i></p>	E F E F E F G G
52':49''	<p>Applausi</p>		
			
52':50''		<p>PD: I risultati già la storia li ha visti la guerra forte sai è la panacea la Francia che ha vissuto giorni tristi quando il nemico in casa essa v'avea. Reazionari quei preti quelli misti scateronno la guerra di Vandea se avesser visto co' la lor'azione avremmo ancora il Papa ch'è padrone.</p>	G H G H G H H I I
53':48''	<p>Applausi – bravo!</p>		
			

53':55''		<p><i>ER:</i> <i>Ma il risultato di quell'equazione vinsero altri ma non cambiò il vento guarda all'Italia, tricolore in azione che'l Papa regna dentro il Parlamento.</i></p>	I L I L
54':16''	<p>Risate - Applausi</p> 	<p><i>Questa per noi è una costernazione io nella pace invece mi ci metto pace in Italia, i preti assai lontano! rompin le palle dentr'al Vaticano!</i></p>	I L M M
54':34''	 <p>Bravo! Applausi prolungati</p> 	<p><i>PD:</i> E di don verrà(?) quel ramo in mano ma quest'Italia che un tempo fu insana anche quello credente non fu vano che in un momento è uscito dalla tana.</p>	M N M N
54':38''		<p>Anche lui ebbe quel fucile in mano ti parlo della guerra partigiana pur se passata, pur se è vetusta io la ritengo ancor una guerra giusta.</p>	M N O O
55':26	<p>Bravo! Applausi scroscianti e prolungati.</p> 		

La tecnica improvvisativa dei due poeti è molto simile: l'esecuzione dei distici a rima alternata è eseguita piuttosto lentamente e nella chiusura le ultime sillabe vengono prolungate, avviene una dilatazione delle durate dei suoni finali, per guadagnare tempo nell'invenzione del verso successivo; si assiste poi ad una accelerazione del tempo nella rima baciata, che si libera ad ogni chiusura di strofe. Lo stile vocale di De Acutis è fortemente melismatica, a differenza dello stile vocale di Rustici che propende per un'esecuzione sillabica, con pause prolungate alla fine di ogni frase. Ogni ottava viene cantata nell'arco di un minuto circa, ma nel corso della *performance*, mano a mano che cresce il climax del contrasto, si verifica progressivamente un'accelerazione dei tempi di esecuzione.

Il poeta, oltre ad avere le capacità tecniche, mnemoniche e vocali, dovrà mettere in campo tutte le sua abilità istrioniche per catturare l'attenzione degli ascoltatori, coinvolgerli emotivamente e accattivarsi la loro simpatia. Il coinvolgimento del pubblico avviene non solo attraverso le sue argomentazioni, ma tentando di stabilire con il pubblico un rapporto d'intesa anche attraverso la *gestualità* che amplifica la potenzialità espressiva della parola. «*La torsione del busto e l'allargarsi delle braccia – scrive De Giovanni – coinvolgono in una circolarità continua il pubblico che sottolinea con risate, battute, applausi, anticipazioni di rime, incitamenti, rispondendo alternativamente agli ammiccamenti beffardi e istrionici dei poeti tesi al trionfo*» (De Giovanni 1999:24).

Come si evince dai fotogrammi, i due oppositori si osservano tra loro con senso di sfida, ma in alcuni momenti si rivolgono verso il pubblico per una "captatio benevolentiae". In casi come questo, il cantore fa leva sui sentimenti e sui "risentimenti" popolari. La critica al capitalismo e il sentimento anticlericale, ad esempio, sono alcuni dei *topoi* letterari ricorrenti nella poesia in ottava rima; i poeti, difatti, sono ben consapevoli del fatto che tali temi raccolgono il consenso del "loro" pubblico, composto prevalentemente da persone con una forte connotazione sociale (agro-pastorale) e politica (comunista o social-democratica), uomini e donne che, in molti casi, hanno vissuto in prima persona l'esperienza dolorosa della resistenza e delle lotte partigiane.

L'avvio alla chiusura del contrasto, con l'esecuzione dell'ultima strofa alternata, avviene tramite cenni e sguardi tra i due contendenti. È singolare il fatto che, seppur si

tratti di una gara poetica tra due sfidanti, non sia proclamato pubblicamente il vincitore al termine dell'esibizione. In realtà il vincitore c'è ma rimane implicito; è il pubblico a decidere chi sia il vincitore attraverso le sue reazioni (applausi, risate, commenti, ecc.).

La documentazione sonora e la letteratura appaiono limitate nel render conto di una tradizione viva come il contrasto in ottava rima che si configura come un atto performativo in cui entrano in gioco diversi elementi che sono *osservabili*. La registrazione audiovisiva come scelta metodologica permette di effettuare una etnografia della *performance*, attenta al fenomeno musicale non come *prodotto* sonoro ma come *processo*, con le dinamiche contestuali che esso implica. Il concetto di “testo”, verbale e musicale, diventa quindi complementare a una dialogia musicale che tende a prendere forma drammaturgica in cui gli “attori” sono i poeti estemporanei e il pubblico.

VI.5 Filmare la trasmissione del sapere musicale: la tradizione orale-aurale-visiva

La voce “ethnomusicology” del *New Grove Dictionary of Music & Musicians* (1980), riporta la seguente definizione dell'etnomusicologia: «*Ethnomusicology is concerned primarily with living music (and musical instruments and dance) of oral tradition, outside the limits of urban European art music*» (Krader 1980:275).¹⁶⁸ La “tradizione orale” è l'elemento caratterizzante delle musiche dei popoli senza scrittura che sono l'oggetto di studio privilegiato dell'etnomusicologia, tanto che la contrapposizione oralità/scrittura ha segnato a lungo il divario tra etnomusicologia e musicologia.¹⁶⁹

Si parla di tradizione orale quando il sapere musicale è appreso tramite l'*imitazione*. A proposito della modalità della trasmissione del sapere musicale, Nettl suggerisce di accostare il termine “aurale” a quello di “orale”, per mettere l'accento sulla percezione uditiva dei fenomeni musicali, sia per sottolineare il processo di trasmissione “da bocca a orecchio” sia per includere eventi musicali non strettamente legati alla vocalità, come la musica strumentale. Il processo imitativo dell'apprendista è da considerarsi basilare

¹⁶⁸ Nell'edizione 2001 del *New Grove*, nella voce “ethnomusicology” la disciplina è definita «*The study of social and cultural aspects of music and dance in local and global contexts*» (Pegg 2001:367).

¹⁶⁹ Sul concetto di oralità musicale cfr. Molino (2005).

nella trasmissione musicale, ma Nettl sottolinea il ruolo della memoria come processo ricostruttivo che induce un processo *ricreativo* della composizione orale ad ogni esecuzione (Nettl 1983). Si parla, quindi, di tradizione orale-aurale quando la pratica musicale è appresa tramite l'*imitazione* ed eseguita *a memoria*.

L'imitazione e la memorizzazione, però, sono processi che non possono prescindere dall'*osservazione*. L'osservazione della pratica musicale implica prima di tutto l'impiego della percezione visiva, oltre che acustica, che metta in relazione l'immagine e il suono. Vedere e ascoltare sono attività inscindibili nel processo d'inculturazione musicale. Di frequente, nelle interviste ai "portatori di cultura" (o come si chiamavano in passato, gli "informatori") alla domanda "come hai imparato a suonare?", la risposta frequente è "guardando" i suonatori. Da questa risposta si evince l'importanza che ha l'informazione visiva sulla nostra percezione dell'esecuzione musicale.¹⁷⁰

La percezione visiva della musica diventa quindi un fattore rilevante nei processi di interazione tra maestro e allievo. Il processo di trasmissione del sapere musicale (delle forme, dei repertori vocali e strumentali, delle norme e delle tecniche di esecuzione e di costruzione degli strumenti) andrebbe quindi ridefinito come *osservazione-imitazione-memorizzazione*. Riprendendo il concetto di tradizione orale-aurale di Nettl indicante la trasmissione "da bocca a orecchio", potremmo considerare le musiche "etniche" e "popolari" come musiche di tradizione *orale-aurale-visiva* per sottolineare la natura multisensoriale¹⁷¹ del processo di inculturazione. L'interrelazione multisensoriale occhio-orecchio pone in tutta evidenza l'importanza dell'osservazione e la complementarità della visione e dell'ascolto nella trasmissione di conoscenze musicali.

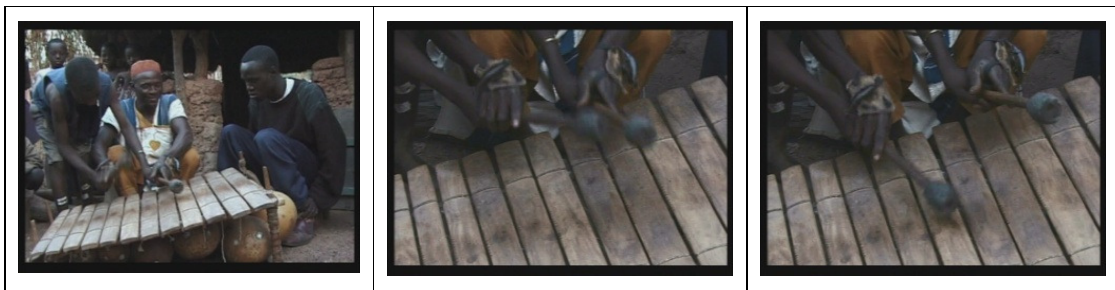
Il sapere musicale che viene trasmesso non si compone solo dei repertori, ossia del *cosa* si canta o si suona, ma anche di *come* si canta o si suona, ossia quell'insieme di posture,

¹⁷⁰ Gli studi della Davidson (1993; 1995), effettuati avvalendosi della registrazione video dei musicisti, hanno mostrato che i soggetti possono stabilire quale tra le diverse modalità di esecuzione (senza vita, normale, esagerata) viene trasmessa, basandosi solo sull'informazione visiva.

¹⁷¹ Il concetto di percezione musicale come fenomeno multisensoriale è stato sviluppato da Eric von Hornbostel in un saggio del 1925 intitolato "Die Einheit der Sinne", in cui l'autore mostra come danza, musica, percezione visiva e olfattiva abbiano elementi comuni, radicate a diversi livelli (Hornbostel 1925). La questione della percezione multisensoriale e della sinestesia fu poi ripresa da Alan Merriam in *Antropologia della musica* (1964) che a proposito degli stimoli sensoriali a livello di *performance* propone il concetto di "stimolo intersensoriale" (Merriam [1964] 1990:102).

movimenti del corpo, espressioni gestuali implicati nel *fare* musica. Nel primo documentario della serie *Les Maîtres du balafon* di Zemp, dal titolo *Fêtes funéraires (Funeral Festivities)*, viene mostrata una breve sequenza relativa ai processi di apprendimento della tecnica del *balafon* dei Senoufo. Il maestro fa impugnare i mazzuoli all'apprendista e tenendogli le mani esegue una frase melodica sullo xilofono. L'insegnamento/apprendimento passa quindi attraverso l'osservazione, l'imitazione e la memorizzazione dei movimenti che fanno le mani e le braccia del suonatore:

«When teaching African music one emphasizes in many cases not only the sonic auditory aspect but primarily the motional production process [...] On by no means rare occasions during the teaching process patterns of movement are imparted “physically” by the teacher to the pupil, for instance by a xylophonist holding his pupil’s hands and imparting direct impulses to them until the pupil has absorbed the movement pattern and his hands holding the sticks act at correct instant » (Kubik 1979:227).



Il maestro insegna al bambino a suonare il *balafon* guidandogli le mani. Fotogrammi tratti da *Masters of Balafon: Funeral Festivities* di H. Zemp.

Nel secondo documentario della serie *Masters of Balafon*, dal titolo *The Joy of Youth*, compare un breve frammento di 1 minuto, in cui vengono ripresi dei bambini che, per apprendere la tecnica xilofonica, si esercitano su uno xilofono effimero costruito poggiando delle barrette di legno su una buca praticata nel terreno con funzione di risuonatore.



Bambini apprendisti mentre si esercitano su uno xilofono rudimentale. Fotogrammi tratti da *Masters of Balafo: The Joy of Youth* di H. Zemp.

Alcune sequenze girate da Zemp in *Siaka, an African Musician*, ritraggono una donna che incita alcuni bambini a suonare dei tamburi-giocattolo, ricavati da lattine e taniche di benzina. La scena rimanda al pensiero di Blacking, secondo cui è la società che può stimolare o inibire i comportamenti musicali: «*Il valore accordato alla musica nella società e i suoi effetti diversificati sulla gente possono essere fattori essenziali nello sviluppo o nell'inibizione delle capacità musicali*» (Blacking [1973] 1986:63).



Bambini mentre suonano dei tamburi-giocattolo incitati dalla madre di uno di loro. Fotogrammi tratti da *Siaka, an African Musician* di H. Zemp.

I tamburi reali del Burundi sono il soggetto del documentario *Umubugangoma. L'arbre qui fait parler les tambours* (1992) di Emilio Pacull. Il termine *umubugangoma* designa l'albero del tamburo (*ngoma*) suonato dai percussionisti reali (*batimbo*). Il film mostra le diverse tappe della sua fabbricazione, soffermandosi sull'abbattimento dell'albero con i connessi rituali propiziatori. I ragazzi, a cui è interdetto l'uso dei tamburi considerati sacri, apprendono le formule ritmiche sugli strumenti-giocattoli, dei piccoli tamburi in miniatura fatti con radici e foglie di banano, sotto la guida dei percussionisti adulti.



Bambini che imparano le formule ritmiche eseguite dai percussionisti *batimbo* su tamburi effimeri sotto la guida dei percussionisti adulti. Fotogrammi tratti da *Umubugangoma* di E. Pacull.

La prassi esecutiva delle *launeddas*, triplo clarinetto della Sardegna meridionale, si basa sulla tecnica della respirazione circolare, detta “fiato continuo”, che consiste nell’inspirare col naso ed espirare con la bocca in maniera continuativa.¹⁷² Il metodo di apprendimento di tale tecnica consiste nel soffiare in una cannuccia immersa in un bicchiere d’acqua in modo da produrre bolle in maniera ininterrotta. Questo metodo di apprendimento, già menzionato da Weis Bentzon nel suo studio monografico sulle *launeddas* (1969), è stato ripreso in due documentari: *Is launeddas* (1981) di Diego Capitella, documentario in cui il maestro Dionigi Burranca spiega le tecniche costruttive ed esecutive delle *launeddas*, e *La musica è quattro* (1993) di Rosali Schweizer, ritratto

¹⁷² La respirazione circolare, detta “fiato continuo”, è una particolare tecnica che permette di suonare uno strumento a fiato, per l'intera durata di un brano musicale, senza che vi siano interruzioni nell'emissione del fiato.

del suonatore di *launeddas* Aurelio Porcu. Si tratta di due documentari dal “taglio” molto diverso l’uno dall’altro: il primo è un documentario didattico che nella sua strutturazione didascalica rivela l’impronta e l’intento etnomusicologico dell’autore, mentre il secondo è un documentario narrativo di tipo biografico realizzato secondo una prospettiva cinematografica.



Il suonatore di *launeddas* Dionigi Burranca insegna all’allievo la tecnica del “fiato continuo”. Fotogrammi tratti da *Is launeddas* di D. Carpitella.



Il suonatore di *launeddas* Aurelio Porcu insegna all’allievo la tecnica del “fiato continuo”. Fotogrammi tratti da *La musica è quattro* di R. Schweizer.

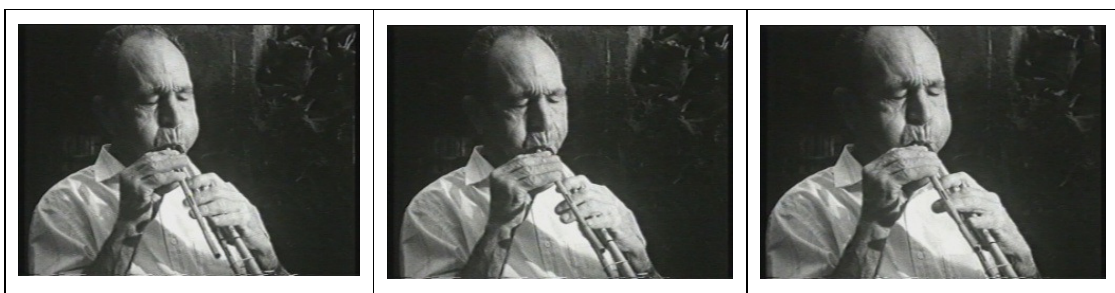
In ambedue i documentari, i primi piani dei suonatori di *launeddas* mettono in rilievo alcuni dettagli che non sono marginali nella pratica esecutiva dello strumento. I fotogrammi evidenziano due fattori basilari:

1. La cavità orale rappresenta il serbatoio per la riserva d'aria (a differenza delle cornamuse che dispongono di una sacca); il suonatore deve gonfiare le guance, con quanta più aria possibile, tenere le labbra serrate e contrarre i muscoli delle guance e tenendo le guance sempre gonfie inspirare ed espirare regolarmente col naso.

2. Le canne melodiche (*mancosedda* e *mancosa manna*) sono munite di quattro fori digitali a sezione quadrata che vengono chiusi dalle falangi e non dai polpastrelli (come avviene per gli altri clarinetti popolari).

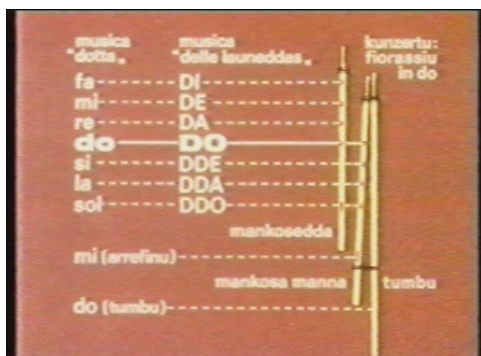


Primo piano di Dionigi Burranca nell'atto di suonare le *launeddas*. Fotogrammi tratti da *Is launeddas* di D. Carpitella.



Primo piano di Aurelio Porcu mentre suona le *launeddas*. Fotogrammi tratti da *La musica è quattro* di R. Schweizer.

Un altro aspetto riguardante la trasmissione del sapere musicale colto dai due documentari è la pratica del solfeggio cantato attraverso l'utilizzo di non-sense sillabici: il "cantare a bocca". Nel documentario di Carpitella, Burranca lo spiega dettagliatamente attraverso un sistema di denominazione autoctono dei suoni musicali:

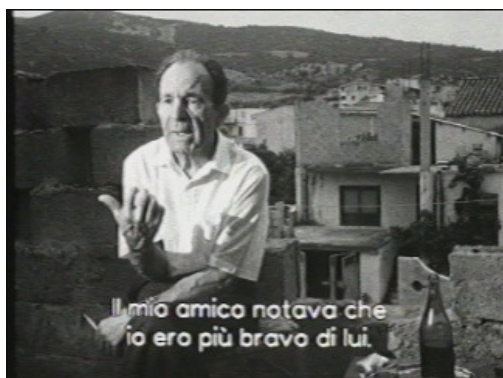


Il sistema di solmizzazione adottato da Dionigi Burranca. Fotogramma tratto da *Is launeddas* di D. Carpitella.

Per i suonatori di launeddas le note si chiamano: *do, da, de e di*. *Do* corrisponde al do della musica dotta, *da* corrisponde al re, *de* corrisponde al mi, *di* corrisponde al fa. Poiché la scala che riconosciamo noi ha tre note sopra al *do* e tre sotto, le note di sotto si chiamano *ddo, dda e dde*, che sarebbero sol, la e si. Per pronunciare *ddo* anziché *do*, si deve mettere la lingua più in fondo, a metà della bocca.¹⁷³

Anche nel documentario della Schweitzer, si fa un breve accenno al sistema di apprendimento attraverso la ripetizione e memorizzazione di non-sense sillabici che riproducono il suono delle *nodas* (moduli melo-ritmici), ma in questo caso Porcu fa solo alcuni esempi senza entrare nei dettagli, dicendo: «*S'imparano innanzitutto i passaggi della sinistra, mostrando le note precise che bisogna ricavare. In seguito bisogna eseguirle con la bocca*».

La caratterizzazione biografica e il taglio narrativo conferito al film dalla regista tedesca, permette di far conoscere allo spettatore alcuni aspetti del mondo dei suonatori di *launeddas* assenti nel documentario didattico-divulgativo di Carpitella in cui il rapporto tra informatore e cinepresa non è impostato come un'intervista ma come una lezione di musica. Nel ritratto del vecchio suonatore di Villaputzu, in cui traspare



Intervista ad Aurelio Porcu. Fotogramma tratto da *La musica è quattro* di R. Schweizer.

¹⁷³ Dall'intervista riportata nel documentario *Is Launeddas* di D. Carpitella.

la sua simpatia oltre che la sua maestria, emerge a più riprese durante l'intervista il concetto di “gelosia del mestiere” comune a tutti i maestri di *launeddas*: «Quando ero bambino, sui sette o otto anni, seguivo un amico che suonava lo strumento. Mi piaceva suonare e lui m'insegnò il fiato continuo. Ho iniziato allora a suonare poco a poco, suonavo per non dormire custodendo le pecore. Il mio amico notava che io ero più bravo di lui. Aveva cercato di buttarmi nel fiume. Voleva ammazzarmi perché non lo superassi. Questa è la gelosia del mestiere». ¹⁷⁴

Le *launeddas* appartengono alla cultura artigiano-paesana, sono costruite e suonate tradizionalmente dai calzolari e il loro apprendimento, come in altri mestieri artigianali, avviene a “bottega”. In *La musica è quattro*, Aurelio Porcu si confessa davanti alla camera da presa, rivelando un altro aspetto rilevante nel mondo dei suonatori di *launeddas*, il prestigio sociale: «Con questi tre pezzi di canna sono stato tra cavalieri e miliardari, dove non ero degno neanche d'entrare. Ma con queste *launeddas* ci sono riuscito. Sono tre pezzi di canna apprezzati dappertutto.....».



Intervista ad Aurelio Porcu. Fotogramma tratto da *La musica è quattro* di R. Schweizer.

Questi suonatori semi-professionisti godono dell'ammirazione e della stima non solo delle classi popolari ma anche dell'“alta società” e questo permette loro di avere l'opportunità, seppur occasionalmente e temporaneamente, di accedere alle alte sfere sociali. «L'ammirazione per la loro musica – scriveva Weis Bentzon – non era confinata nelle classi sociali più basse e i vecchi suonatori di *launeddas* raccontavano tutti come la loro professione aveva dato loro accesso alle case dei ricchi e dei nobili [...] La professione di suonatore di *launeddas* offriva perciò ad un uomo non solo una vita facile e una ragionevolmente buona situazione economica, ma lo metteva anche al centro dell'ammirazione di tutti e gli permetteva persino di superare le barriere sociali» (Weis Bentzon [1961] 2002:81).

¹⁷⁴ La “gelosia del mestiere” tra i suonatori di *launeddas* è riportata anche nel saggio di Weis Bentzon: «L'insegnamento era uno strano compromesso tra la mentalità gelosa e la necessità di tramandare la musica» (Weis Bentzon [1961] 2002:84).

In una scena del film, inoltre, la cineasta tedesca sperimenta la tecnica del feed-back mostrando ad Aurelio Porcu e ai suoi familiari le immagini filmate trent'anni prima da Bentzon, in cui compare il musicista sardo ballando il *ballu tondu* mentre il suo maestro Antonio Lara suona le *launeddas*.



Aurelio Porcu e i familiari mentre assistono alla proiezione dei filmati girati da Weis Bentzon: a sinistra indicando al nipote la corrispondenza tra le *nodas* suonate e i passi danzati, al centro mentre balla il *ballu tondu* con la futura moglie e a destra viene ripreso il suo maestro Antonio Lara. Fotogrammi tratti da *La musica è quattro* di R. Schweizer.

Is launeddas di Carpitella, diversamente da *La musica è quattro* della Schweizer il cui l'intento narrativo esula dal discorso musicologico *stricto sensu*, fornisce informazioni dettagliate sulle scale musicali dei diversi tipi di *kunsertu* (l'insieme delle tre canne), ognuno dei quali è costruito secondo dimensioni e tonalità diverse. Carpitella, prima ancora che fosse adottata la tecnica di animazione nel film etnomusicologico, utilizza rappresentazioni grafiche mediante cartelli esplicativi che, in forma didascalica, illustrano le caratteristiche tecniche e l'intonazione delle *launeddas*. Nei cartelli sono raffigurate le *launeddas* con le indicazioni dei nomi di ciascuna delle sue parti strutturali (fig.1) e l'intonazione dei differenti *kunsertu* (fig.2-5).

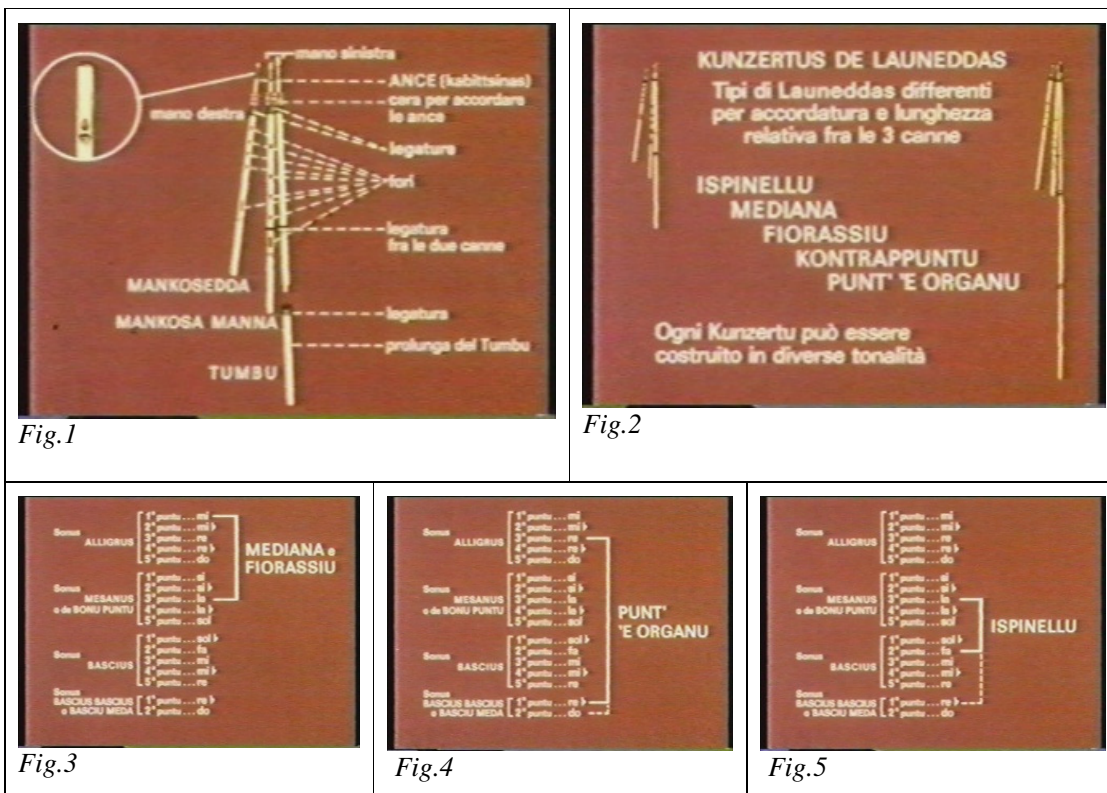


Fig.1

Fig.2

Fig.3

Fig.4

Fig.5

La tradizione orale-aurale-visiva è parte integrante dei processi di trasmissione del sapere musicale appartenente a tradizioni “colte” orientali (anche se esiste una tradizione scritta di antichi trattati teorici). Nella tradizione classica indiana (indostana e carnatica) il processo di insegnamento-apprendimento (*parampara*) avviene per tradizione orale-aurale-visiva da maestro ad allievo (*guru-sishya* o *ustad-shagir*). Intendo prendere in esame due documentari biografici, in cui gli autori si soffermano sul rapporto maestro-allievo nella trasmissione delle conoscenze musicali. Ambedue sono centrati sulla figura del noto compositore e suonatore di *sitar* Ravi Shankar: *Pandit Ravi Shankar* (1985) di Nicolas Klotz e *Ravi Shankar. Between Two Worlds* (2001) di Mark Kidel.

In una sequenza del documentario *Pandit Ravi Shankar* di Nicolas Klotz, viene mostrato l'*ashram* Hemangana di Ravi Shankar a Benares (Varanasi), in cui un gruppo selezionato di apprendisti musicisti può convivere per un breve periodo, frequentando le lezioni e praticando il proprio strumento. In una scena girata all'interno dell'*ashram* (ca. 7 min.), il sitarista indiano, affiancato dalla cognata Sipra Bose al canto e da una suonatrice di *tampura*, insegna ai suoi allievi strumentisti un *raga* (modello melodico) e

un *tala* (ciclo ritmico). La frase melodica viene prima intonata dal canto e poi trasferita sugli strumenti melodici (*sitar*, *sarod*, *santur*, *sarangi* e chitarra), eseguita ripetutamente fino alla sua memorizzazione, con il sostegno ritmico delle *tabla*. Queste *immagini sonore* rendono palese il ruolo primario che occupa la vocalità in rapporto alla musica strumentale nell'estetica musicale indiana.



Il maestro di *sitar* Ravi Shankar mentre insegna ai suoi allievi nell'ashram Hemangana di Benares. Fotogrammi tratti da *Pandit Ravi Shankar* di N. Klotz.

Nella scena successiva (ca. 3 min.), viene mostrato un momento basilare del rapporto *guru-sishya*: il rito d'iniziazione induista, celebrato da un sacerdote bramino, che legherà per sempre il maestro (*guru*), Ravi Shankar, al suo allievo (*sishya*), Ramaraisha. Il legame perpetuo tra maestro e allievo è sigillato attraverso un braccialetto che il maestro lega attorno al polso destro dell'allievo. La scena è commentata dalla voce fuori campo dello stesso Ravi Shankar.



Il rito d'iniziazione con Ravi Shankar (*guru*) e Ramaraisha (*sishya*) alla presenza di un sacerdote brahmino. Fotogrammi tratti da *Pandit Ravi Shankar* di N. Klotz.

Nell'altro documentario preso in esame, *Ravi Shankar. Between Two Worlds* di Mark Kidel, compaiono alcune sequenze interessanti relative al sistema *guru-sishya parampara*. Attraverso il commento della voce fuori campo, Ravi Shankar racconta dei suoi trascorsi con il suo guru Ustad Alauddin Khan che compare col *sarod* in alcune rare immagini di repertorio mentre insegna alla figlia Anapurna (che diventerà poi moglie di Ravi nel 1941) e allo stesso Ravi Shankar al *sitar*. Lo scorrere delle immagini è accompagnato dalla testimonianza del sitarista indiano che ricorda le parole del maestro, rivelatrici dello stretto legame esistente tra la sfera della musica e quella della spiritualità: «*He was continuously saying things relating to music and religion at the same time. He used to say all the time: "music is not for entertainment, is not to make money. We have to eat, we have to live. But it is not meant for that, it is meant for worship"»*.



Il guru “Baba” Alauddin Khan in alcune immagini di archivio mentre insegna all’allievo Ravi Shankar. Fotogrammi tratti da *Pandit Ravi Shankar* di N. Klotz.

Attraverso il sistema di apprendimento intensivo *gurukula* (oramai raramente praticato), l’allievo trascorreva molti anni nella casa (*kula*) del maestro (*guru*), tale convivenza prolungata consentiva non solo di seguire individualmente l’allievo a tempo pieno, ma anche di stabilire un legame familiare duraturo, tanto da portare il discepolo a considerare il *guru* come un padre adottivo (“*Baba*”). I musicisti appartengono a una particolare *gharana* (lett. “famiglia”), una “scuola” in senso stilistico (riferita a una tradizione familiare), che in genere prende il nome della città in cui si è sviluppata e che fa riferimento a un maestro capostipite della scuola.¹⁷⁵ Anche se oggi il sistema d’insegnamento-apprendimento non è più individuale e domestico bensì collettivo ed esercitato nelle università, nelle accademie o negli ashram, la trasmissione del sapere musicale avviene sempre e comunque attraverso la tradizione orale e pratica.

¹⁷⁵ Ravi Shankar e Ali Akbar Khan, per esempio, appartengono alla *gharana Maihar* (Madhya Pradesh).

Un breve filmato realizzato alla fine degli anni '60, mostra Ravi Shankar mentre insegna l'interpretazione di un *raga* a George Harrison. Anche in queste immagini, che testimoniano l'avvio della "popolarizzazione" della musica classica indiana e del suo vessillo, il *sitar*, il metodo di trasmissione delle conoscenze musicali avviene attraverso la verbalizzazione delle formule melodiche e la ripetizione sullo strumento.



Immagini di archivio che ritraggono una lezione di *sitar* di Ravi Shankar a George Harrison. Fotogrammi tratti da *Pandit Ravi Shankar* di N. Klotz.

Inoltre, il regista include la sequenza di un curioso *feed-back* in cui Ravi Shankar e i suoi familiari assistono alla proiezione di un filmato d'archivio, che ritrae un'esibizione della compagnia di danza del ballerino Uday Shankar, fratello maggiore di Ravi, tenutasi a Parigi nel 1932. Il breve filmato include anche alcune immagini di un giovanissimo Ravi, appena tredicenne, mentre suona il *sitar*. La didascalia di presentazione riporta che le danze indiane sono accompagnate da "bizzarri" strumenti musicali sconosciuti in Francia, segno dell'esotismo che imperversava in quegli anni in Europa.



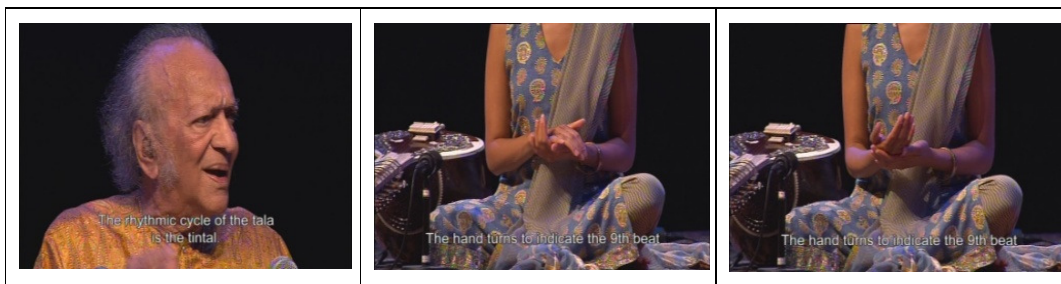
Filmato d'archivio che ritrae l'esibizione della compagnia di danza di Uday Shankar a Parigi nel 1932. Fotogrammi tratti da *Ravi Shankar: Between Two Worlds* di M. Kidel.

Un terzo documentario realizzato su Ravi Shankar, dal titolo *Ravi Shankar: The Extraordinary Lesson* (2009) di Frédéric Le Clair, realizzato in occasione del suo ultimo concerto europeo (il 1 settembre 2008), si presenta come un filmato di taglio didattico-divulgativo. Ravi, affiancato dalla figlia Anoushka, offre al pubblico della Salle Pleyel di Parigi una lezione sulla musica classica indiana, spiegando agli spettatori la distinzione tra musica indostana e musica carnatica, i rispettivi sistemi scalari (10 *thaat* e 72 *mela* o *melakarta*) e i concetti di *raga* (modello melodico) e *tala* (ciclo ritmico).

Le scene alternano sequenze della *performance* e della lezione del maestro indiano, con l'intervista alla figlia Anoushka Shankar e le spiegazioni del flautista e musicologo Henri Tournier. Quest'ultimo introduce lo spettatore ai concetti di *raga* (come gamma di note governato da un sistema di regole che comprende un modello melodico), di *rasa* (stato d'animo correlato a ciascun *raga*) e di *prahar* (la fase del giorno in cui viene eseguito ciascun *raga*), e ai processi compositivi-improvvisativi basati sul *raga* e sul *tala*.

Ravi Shankar, coadiuvato da un suonatore di *tabla*, mostra il ciclo ritmico *tintal tala* composto da 16 pulsazioni con accentuazioni sulla 1° e la 5° pulsazione, mentre la mano con cui si sostiene il beat si gira sul dorso sulla 9° pulsazione e poi ritorna la battuta col palmo della mano sulla 13° pulsazione:

X				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
dhā	dhin	dhin	dhā	dhā	dhin	dhin	dhā	dhā	tin	tin	tā	tā	dhin	dhin	dhā



Ravi Shankar mentre spiega il ciclo ritmico *tintal tala* mentre Anoushka Shankar scandisce i tempi deboli e forti rispettivamente con il palmo e il dorso della mano. Fotogrammi tratti da *Ravi Shankar: the Extraordinary Lesson* di F. Le Clair.

Nella sequenza successiva, il maestro indiano mostra il ciclo ritmico *rupak tala* composto da 7 pulsazioni con accentuazioni sulla 1°, la 4° e 6° pulsazione (3+2+2), mentre la mano con cui si sostiene il beat si gira sul dorso sulla 1° pulsazione:

X(0)				2		3	
1	2	3	4	5	6	7	
tin	tin	nā	dhin	nā	dhin	nā	



Ravi Shankar mentre spiega il ciclo ritmico *rupak tala* mentre Anoushka Shankar scandisce i tempi deboli e forti rispettivamente con il palmo e il dorso della mano. Fotogrammi tratti da *Ravi Shankar: the Extraordinary Lesson* di F. Le Clair.

Dalle interviste realizzate al suo allievo Subhendra Rao e ad Anoushka Shankar sul rapporto *guru-sishya*, emerge l'importanza attribuita al *guru* non solo come maestro di musica ma anche come maestro di vita e guida spirituale. La conoscenza ha una connotazione divina tanto che nel pantheon induista la divinità Saraswati (la cui iconografia la vede sempre rappresentata mentre suona una *vina*) è considerata la dea della saggezza e della musica. Infine, il maestro sitarista sostiene che oggi, a differenza del passato, l'apprendimento è molto più rapido essendo facilitato dalla larga diffusione delle nuove tecnologie relative alla registrazione e riproduzione musicale.

Una mancanza del documentario è il non aver analizzato la forma musicale del *raga* e della successione delle sue parti durante l'esecuzione (*alap, johr, gat, jhala*). La conoscenza di questi elementi avrebbe certamente favorito una miglior comprensione e apprezzamento della musica indostana di tradizione classica da parte degli spettatori. Inoltre, un limite comune a questi tre documentari su Ravi Shankar (ma è un fatto frequente che si presenta in gran parte dei film *etnomusicali*, ma non *etnomusicologici*) è che sono riportati solo brevi frammenti delle esecuzioni dal vivo. Il *timing* del documentario televisivo non consente in molti casi di riprendere un brano interamente

dall'inizio alla fine, specialmente in quei casi (come nella musica classica indiana) in cui la durata di un brano può arrivare anche a superare lo standard di 56 minuti del documentario televisivo.

La questione che è stata affrontata in questo paragrafo ruota attorno ad un interrogativo: il documentario etnomusicologico e il documentario etnomusicale sono in grado di fornirci informazioni utili sui processi di apprendimento musicale nelle società e culture di tradizione orale? Alcuni film etnomusicali ed etnomusicologici documentano, seppur parzialmente e talvolta *en passant*, i processi di apprendimento nelle musiche delle società tradizionali. Documentare tali processi strettamente legati all'*osservazione* e all'*imitazione* dell'apprendista nei confronti del maestro è un elemento indispensabile della ricerca etnomusicologica, così come della didattica. Difatti, mostrare agli studenti di etnomusicologia i meccanismi della trasmissione del sapere musicale attraverso il supporto visivo e sonoro è senza dubbio più efficace di una descrizione verbale di tale fenomeno.

Resumen Cap. VI

El último capítulo está enteramente dedicado al análisis del “texto” audiovisual y sus implicaciones teóricas y metodológicas. En la parte introductoria se debate el concepto de “visualización de la música” en relación con el medio fílmico/audiovisual; propongo un excursus sobre los principales procedimientos analíticos adoptados en etnomusicología, deteniéndome en las principales indicaciones metodológicas para la transcripción y el análisis de las músicas de tradición oral a través del medio fílmico, propuestas por Gerhard Kubik (la transcripción “frame-by-frame”), por Regula Qureshi (el método videográfico) y por Hugo Zemp (las técnicas de animación fílmica).

En las dos propuestas analíticas, la de Kubik y la de Qureshi, la “visualización de la música” queda, de todas maneras, vinculada a la representación gráfica de los sonidos como expediente auxiliar a la transcripción de la música y, en el caso del videográfico, como integración a la descripción verbal de lo que sucede durante la performance. En el caso de la técnica de animación de Zemp, en cambio, el uso del medio audiovisual no está limitado a la función de soporte a la transcripción en papel, sino constituye un “texto” audiovisual autónomo.

Posteriormente, sigo con el análisis de algunos documentales etnomusicológicos y etnomusicales proponiendo un método de transcripción videográfica inspirado en los usados en antropología visual, pero más articulado y completo, agregando algunos datos e incluyendo también los fotogramas más significativos de la película. En los párrafos siguientes, expongo las ventajas de la filmación de los instrumentos musicales a través de un estudio comparativo, de los procesos de interacción musical durante la performance, y de la transmisión de los conocimientos musicales en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

En la parte relativa a la filmación de los instrumentos musicales, muestro cómo dos películas (Yiri kan: la voix du bois de Konaté y De l’arbre au xylophone de Le Bomin y Venot), que tienen el mismo sujeto, la construcción de un xilófono africano, a pesar de la diferente manera de tratar el argumento (como docu-ficción y como documental) y de las diferentes perspectivas de los autores (de insider y de outsider), pueden transmitir informaciones “correctas” desde el punto de vista etnomusicológico, y que

tienden a diferenciarse no tanto por la fiabilidad de las informaciones contenidas, sino por la cantidad y la densidad de las informaciones proporcionadas al espectador. Además, la “imagen sonora” puede dar informaciones básicas sobre la postura del músico y sobre la técnica ejecutiva, elementos que ni la descripción verbal ni la grabación sonora pueden recoger.

Luego examino diferentes modalidades de representación filmica de los instrumentos: los documentales etno-organológicos de tipo “expositivo” cuentan con el comentario explicativo de la voz en off (como en L’arc musical ngbaka de Arom, Diro and His Talking Musical Bow de Rosellini y Tailler le bambou de Zemp); por el contrario, el documental “etnocientífico” revela un acercamiento emic dejando que sea el instrumentista mismo quien explique el uso y las características de su instrumento, sin ninguna intervención del cineasta/etnólogo (como en Musique ‘are ‘are de Zemp).

En este sentido, hay que subrayar otro aspecto peculiar de la película que, a diferencia del ensayo, muestra una mayor “fidelidad” en la transmisión del pensamiento del entrevistado. De hecho, mientras en el ensayo escrito es el autor quien “transcribe” las palabras del entrevistado, en la grabación audiovisual está referida la experiencia directa de la entrevista. Pero en todos esos casos, los documentales se revelan no exhaustivos y se necesita un estudio monográfico complementario a la película para integrar el texto audiovisual con otros datos relacionados con el contexto socio-cultural, el sistema de entonación del instrumento, la sistemática organológica, la estructura musical, etc.

La filmación de la performance es otro asunto en el cual la representación audiovisual se hace necesaria. Hacer música es antes de todo un proceso performativo en el cual se pone en movimiento comportamientos motorios inherentes a la “acción musical”. En la convergencia de la antropología de la performance con la etnomusicología es donde se sitúa la documentación audiovisual como requisito indispensable de la investigación antropológico-musical. La práctica instrumental, por ejemplo, está asociada necesariamente a los movimientos del instrumentista, tanto que muchas veces el instrumento musical es considerado como una prolongación del cuerpo del músico. También en el caso de performance musicales en apariencia estáticas, como las ejecuciones vocales con la participación de varios cantores, se crean algunas

interacciones entre éstos o con los músicos o con el público que tienden a afectar, o a veces a determinar, el desarrollo de la performance. En este párrafo voy a analizar un desafío (“contrasto”) entre poetas cantores improvisadores de Italia central (“poeti in ottava rima”) filmado durante un encuentro anual en el pueblo de Ribolla (provincia de Grosseto, Toscana).

La documentación sonora y la literatura resultan limitadas para representar una tradición tan “dinámica” como el contrasto in ottava rima que se configura como un acto performativo en el cual participan diferentes elementos que son “observables”. La grabación audiovisual como selección metodológica permite efectuar una etnografía de la performance, atenta al fenómeno musical no como producto sonoro sino como proceso, con las dinámicas contextuales que ello implica.

La filmación del aprendizaje musical se convierte en un factor sobresaliente en la medida en la cual la percepción visual es fundamental en los procesos de interacción entre maestro y alumno. El proceso de transmisión del patrimonio musical tradicional (formas, repertorios, estilos vocales, técnicas instrumentales, etc.) debería ser redefinido como observación-imitación-memorización. En consecuencia, el concepto de tradición oral-aural (Nettl) tendría que ser también redefinido más propiamente como tradición oral-aural-visual para subrallar la naturaleza multisensorial del proceso de inculturación. La interrelación multisensorial ojo-oído pone en toda evidencia la importancia de la observación y la complementariedad de la visión y del escuchar en la transmisión de conocimientos musicales.

Para demostrar la importancia de la grabación audiovisual en la representación del proceso de observación-imitación-memorización voy a mostrar unos extractos de algunos documentales etnomusicológicos: los primeros ejemplos representan el proceso de aprendizaje musical de algunos niños africanos, bajo el estímulo de los adultos; prosigo con el análisis de algunos extractos de dos documentales (un documental “etnomusicológico” y un documental “etnomusical”) que tratan de la enseñanza de la técnica de la respiración circular para ejecutar las launeddas de Cerdeña, para proseguir con un estudio comparativo entre tres documentales sobre Ravi Shankar que dedican una parte de la película al sistema de aprendizaje “guru-sishya”.

El asunto de este último párrafo gira alrededor de una cuestión: ¿Están el documental etnomusicológico y el documental etnomusical en condiciones de darnos informaciones útiles sobre los procesos de aprendizaje musical en sociedades y culturas de tradición oral? Algunas películas etnomusicales y etnomusicológicas documentan, aunque parcialmente y a veces en passant, los procesos de aprendizaje de las músicas de las sociedades tradicionales. Documentar tales procedimientos estrictamente asociados a la observación y a la imitación del aprendiz respecto al maestro es un elemento indispensable en la investigación etnomusicológica, pero también en la didáctica. De hecho, mostrar a los estudiantes de un curso de etnomusicología los mecanismos de la transmisión de los principios teóricos y prácticos de las músicas tradicionales a través del soporte visual y sonoro es sin duda más eficaz que una descripción verbal del mismo fenómeno.

Conclusioni

Per valutare correttamente l'apporto della rappresentazione audiovisiva delle musiche di tradizione orale in etnomusicologia, parto dal presupposto teorico che il campo di studio deve spostarsi dal *prodotto* sonoro al *processo* del fare musica (Baily 1985). La ricerca dell'etnomusicologo deve concentrarsi sul momento specifico in cui la musica si sviluppa all'interno di un processo d'interazione e dovrà dunque prendere in esame la musica come *evento* (o *performance*). La natura di per sé effimera dell'*evento* musicale, nella sua dimensione spazio-temporale, rende necessaria la fissazione dei suoni e delle immagini attraverso la registrazione audiovisiva.

L'avvento della macchina da presa ha segnato una svolta negli studi etno-antropologici paragonabile all'importanza dell'invenzione del fonografo Edison per la "musicologia comparata", denominata in seguito "etnomusicologia". La trascrizione su pentagramma, di per sé insufficiente a descrivere la musica prodotta dai popoli senza scrittura, si avvale della registrazione sonora con diversi mezzi: dal rullo di cera al nastro magnetico fino all'odierno supporto digitale. La macchina da presa ha conferito una nuova dimensione agli *eventi* musicali, la dimensione spazio-temporale in cui si svolge la *performance* musicale, permettendo di fissare su pellicola (il film), e poi anche su nastro magnetico (il video), tutti quegli elementi che sono *complementari* e *contestuali* alla produzione sonora, ma che generalmente non vengono considerati *coessenziali*.

Secondo Carpitella, lo spartiacque che segna un "prima" e un "dopo" nel rapporto tra suono e immagine in etnomusicologia è stata la fissazione e riproduzione sonora consentita dall'invenzione del fonografo Edison:

Si può affermare che sia stato proprio il fonografo Edison a provocare la divaricazione tra suono e immagine, poiché prima che si potesse isolare il suono e documentarlo mediante l'incisione, l'esecuzione non è stata immaginata attraverso il suono ma è stata contemporanea e sincronica. Che l'etnomusicologia ad un certo punto sia divenuta *ipso facto*, nella documentazione, anch'essa «visiva», è quanto mai logico e pertinente: si è avuta la sinestesia di due eventi che 'artatamente' ci siamo abituati a considerare separati. Il fatto poi che l'etnomusicologia visiva sia anch'essa una disciplina recente, recentissima, è dovuto

ad ulteriori sviluppi tecnologici affinché si potesse sincronizzare il suono con l'immagine (Carpitella 1989:17).

La necessità della visualizzazione della musica in etnomusicologia risiede nell'enfasi posta sullo «studio del “fare musica” in quanto processo, anziché su quello della musica come prodotto» (Baily [1985] 1995:185). L'evento musicale è un fatto culturale che include, oltre alla produzione e fruizione sonora, anche un insieme complesso di comportamenti motori degli “attori” musicali, di interazioni sociali, di pratiche rituali o consuetudini ritualizzate, di un habitat naturale e di un contesto socio-culturale in cui si manifesta. Fare musica è quindi un fenomeno che comporta un insieme di elementi testuali (musicali) e contestuali (socio-culturali) che evidentemente non possono essere catturati da un semplice magnetofono e tantomeno possono essere rappresentati graficamente attraverso la notazione o rievocati attraverso la parola scritta.

La centralità dell'*oralità* in etnomusicologia può essere fuorviante e portare ad una *cecità* della ricerca etnomusicologica se privata dell'apporto del *visivo*. Le tecnologie audiovisive hanno offerto un contributo decisivo nel ricomporre l'unità sensoriale nella rappresentazione di manifestazioni tradizionali di natura multisensoriale. Il mezzo audiovisivo è un “medium” che riesce a cogliere l'“immediatezza” dell'*immagine sonora*, in quanto non “mediata” dalla trascrizione musicale e dalla descrizione letteraria dell'evento musicale. Capovolgendo l'asserzione comune per cui si parla del film come supporto sonoro e visivo alla documentazione scritta, potremmo affermare che è la documentazione scritta ad essere complementare a quella audiovisiva.

In questa prospettiva, sia il documentario etnomusicale che il documentario etnomusicologico offrono, in varia misura a seconda dell'enfasi posta sul “punto di vista etnomusicologico” (Hood 1971), la possibilità di “allargare il campo dei suoni” al *contesto* sociale e culturale in cui nasce, si sviluppa, si tramanda, vive il *testo* musicale. In altre parole, il documento video-cinematografico è in grado di cogliere molti aspetti di una cultura musicale che non è possibile cogliere con altri mezzi; consente di “allargare” il campo visivo dell'etnomusicologia, spostando l'obiettivo dalla percezione acustica alla percezione audio-visiva.

La rappresentazione video-cinematografica delle musiche di tradizione orale presenta, d'altro canto, delle limitazioni nel veicolare una quantità sufficiente d'informazioni tali da porsi come sostituto del saggio monografico scritto. Il film presenta indubbi vantaggi nella rappresentazione “viva” di un'esperienza musicale nel proprio contesto, ma lo svantaggio potrebbe essere proprio la carenza d'informazioni contestuali che difficilmente l'*immagine sonora* di per sé può veicolare.

Il primo obiettivo della tesi che ritengo di aver raggiunto è stato quello di aver delineato i contorni di un settore disciplinare, quello dell'etnomusicologia visiva, sviluppatosi a partire dagli anni '50, in cui è stato affrontato in maniera problematica il rapporto tra il *visivo* e il *sonoro* in etnomusicologia. Evidenziando i principali apporti teorici e metodologici di cineasti/etnomusicologi che si sono cimentati nella rappresentazione audiovisiva delle culture musicali attraverso il film etnomusicologico, sono emerse vere e proprie scuole stilistiche di etnomusicologia visiva in Germania, Francia e Inghilterra, che hanno prodotto *modi* diversi di rappresentazione delle culture musicali di tradizione orale attraverso il mezzo filmico: lo stile “osservazionale” dell'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) di Gottinga, la “camera partecipante” di Jean Rouch e del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) di Parigi, e lo stile “biografico” di John Baily e della National Film and Television School (NFTS) di Beaconsfield.

A partire dalla distinzione tra “documentazione di ricerca” e “documentario”, ho definito il documentario “etnomusicologico” - distinto dal documentario “etnomusicale” per il minor «grado di enfasi» attribuito al «punto di vista etnomusicologico» (Hood 1971) - come «quel film che descrive con *immagini sonore* forme e comportamenti *musicali* appartenenti a culture di tradizione orale, mediante metodologie e prospettive teoriche elaborate nell'ambito dell'etnomusicologia»; ho introdotto nuove prospettive teoriche per l'identificazione di categorie tipologiche e griglie tassonomiche del film etnomusicale ed etnomusicologico secondo la modalità di produzione (documentario “espositivo”, “impressionistico”, “osservazionale” e “riflessivo”) e secondo l'argomento trattato (documentario “tematico”, “organologico” e “biografico”); ho esaminato i molteplici ambiti applicativi della produzione documentaristica di interesse etnomusicale (ricerca, didattica, divulgazione e preservazione); infine, come metodologia della ricerca, ho elaborato un modello per l'analisi delle *immagini sonore*

attraverso l'uso di una trascrizione videografica che permetta la visualizzazione dei fotogrammi più significativi e utili all'individuazione delle sequenze più pertinenti al discorso etnomusicologico.

Inoltre, ho mostrato come negli ultimi decenni, la produzione documentaristica etnomusicale si collochi all'interno di una tensione dialettica tra due tendenze complementari ed opposte che riguardano i mass media da un lato e la *world music* dall'altro. Il movimento musicale della *world music* è strettamente connesso ai processi di globalizzazione in atto fin dagli anni Ottanta, che si traducono in un fenomeno di standardizzazione o omologazione culturale a livello planetario, un processo che tende ad abolire le specificità locali, per la creazione di nuove forme di ibridazione. D'altro canto, se in passato i mass media, e in particolare la televisione, avevano contribuito all'omologazione culturale e al rafforzamento delle identità nazionali, oggi la vasta e diversificata offerta di canali tematici satellitari e la moltiplicazione dei festival cinematografici dedicati al documentario etnomusicale, consentono di offrire uno spazio sempre maggiore alle specificità culturali e alla valorizzazione della diversità di contro alla standardizzazione imposta dalla globalizzazione. L'effetto di tale dinamiche ha portato non solo ad incrementare la produzione documentaristica, ma anche alla sperimentazione di nuovi linguaggi audiovisivi come la docu-fiction etnomusicale (o "etno-fiction"), prodotto della "ibridazione" tra il documentario "classico" e le convenzioni narrative della fiction.

Il secondo obiettivo era quello di dimostrare, attraverso l'analisi di numerosi film etnomusicologici ed etnomusicali, che la *visibilità* del fenomeno musicale diventa in alcuni casi specifici un fattore necessario e imprescindibile in etnomusicologia. A tale proposito è necessario fare una distinzione tra *complementarietà* e *coessenzialità* della documentazione video-cinematografica in etnomusicologia:

- 1) *complementarietà* tra testo scritto e testo audiovisivo. La documentazione audiovisiva in etnomusicologia, sia nella forma del documento filmico di ricerca che del documentario, offre una maggiore *completezza* rispetto alla semplice documentazione sonora in differenti ambiti: nella ricerca, nella didattica, nella divulgazione e nella preservazione. In generale, l'uso della macchina da presa è utile per la ricerca sul campo e l'analisi in laboratorio, la

registrazione audiovisiva può quindi costituire un supporto complementare alla descrizione letteraria del fenomeno musicale e alla trascrizione e analisi musicale. Il documento filmico, per le sue qualità multimediali e multisensoriali, si dimostra un efficace strumento per la didattica e per la divulgazione e si rivela più completo rispetto alla documentazione sonora e scritta al fine di preservare e rivitalizzare tradizioni musicali in via d'estinzione o trasformazione.

2) *coessenzialità* del mezzo audiovisivo; questa imprescindibilità si rivela in alcuni casi:

- a) *L'interazione musicale*: l'“azione” musicale implica una “interazione” tra soggetti diversi principalmente (ma non esclusivamente) durante la *performance*, quando si instaura una dinamica interna al gruppo di musicisti o cantori, o un'interazione tra esecutori e pubblico partecipante (oltre che osservante), o tra musicista e danzatore o, ancora, nel processo di apprendimento, dove si stabilisce un rapporto dialettico tra maestro e allievo.
- b) Il *comportamento motorio* (o la *corporeità*) come fattore determinante di forme e comportamenti musicali. Se, come affermava Marcel Mauss, l'attività musicale fa parte delle «tecniche del corpo», la visualizzazione del corpo o, per usare un concetto espresso da Carpitella, la «somatizzazione del suono», diventa oggetto di studio dell'etnomusicologia visiva.

Questo implica che se la musica è un processo d'interazione sociale e se è il comportamento motorio che produce il suono, ci troviamo di fronte a tre casi in cui l'*immagine sonora* diventa un elemento indispensabile nella disciplina etnomusicologica:

- 1) nel rappresentare le tecniche esecutive ed interpretative associate alla pratica strumentale, oltre che i processi di costruzione degli strumenti musicali;

2) nelle occasioni performative in cui la stretta correlazione tra suono e movimento, o l'interazione tra musicisti e pubblico, implica la visualizzazione dell'azione e dell'interazione attraverso l'uso del mezzo audiovisivo;

3) nel documentare i processi di trasmissione delle conoscenze musicali nelle società e culture di tradizione orale, in cui l'insegnamento-apprendimento avviene per tradizione orale-aurale-visiva attraverso l'osservazione, l'imitazione e la memorizzazione.

La “visualizzazione della musica” attraverso il supporto audiovisivo, infine, oltre a costituire un valido strumento per lo studio e la ricerca, funziona come strumento di preservazione di sistemi e culture musicali, come veicolo di trasmissione culturale e revitalizzazione di stili e repertori musicali, come documentazione del cambiamento musicale in una prospettiva diacronica. Di fronte al rischio di perdita del patrimonio musicale tradizionale, diventa importante documentare e conservare il materiale audiovisivo negli archivi, ma anche pubblicare gli esiti della propria ricerca includendo sia le registrazioni sonore che quelle audiovisive. Questo non solo porterebbe un contributo decisivo all'avanzamento degli studi etnomusicologici, ma permetterebbe anche alle comunità locali di mantenere vive o rinvigorire pratiche musicali a rischio di sparizione o rapida trasformazione.

Vedere la musica e non solo ascoltarla è uno dei principi fondamentali per approfondire la conoscenza di tradizioni musicali appartenenti a culture di tradizione orale. L'approccio visivo, oltre che acustico, allo studio delle musiche tradizionali permette di acquisire attraverso *l'immagine sonora* una quantità rilevante d'informazioni utili e, in alcuni casi, indispensabili all'interpretazione dell'evento musicale.

Conclusiones

Para evaluar correctamente el aporte de la representación audiovisual de las músicas de tradición oral en la etnomusicología, parto de la premisa teórica de que el campo de estudio debe trasladarse del producto sonoro al proceso de hacer música (Baily 1985). La investigación del etnomusicólogo debe concentrarse en el momento específico en el cual la música se desarrolla dentro de un proceso de interacción y por lo tanto tendrá que tomar en consideración la música como evento (o performance). El carácter efímero del evento musical en sí mismo, en su dimensión espacio-temporal, hace necesaria la fijación de los sonidos e imágenes a través de la grabación audiovisual.

El advenimiento de la filmadora marcó un cambio radical en los estudios etno-antropológicos comparable a la importancia de la invención del fonógrafo Edison en la "musicología comparada" (llamada sucesivamente "etnomusicología"). La transcripción en el pentagrama, por sí misma insuficiente para describir la música no escrita, se valió de la grabación sonora con varios instrumentos: desde el cilindro de cera hasta la cinta magnética y el actual soporte digital. La filmadora ha conferido una nueva dimensión a los eventos musicales: la dimensión espacio-temporal en la cual se desarrolla la performance musical, permitiendo fijar en la película (filme), y más tarde en una cinta magnética (video), todos aquellos elementos que son complementarios y contextuales para la producción del sonido, pero que generalmente no se consideran co-esenciales.

Según Carpitella, la vertiente que marca un "antes" y un "después" en la relación entre imagen y sonido en la etnomusicología, fué la fijación y la reproducción sonora permitida por la invención del fonógrafo de Edison:

Si può affermare che sia stato proprio il fonografo Edison a provocare la divaricazione tra suono e immagine, poiché prima che si potesse isolare il suono e documentarlo mediante l'incisione, l'esecuzione non è stata immaginata attraverso il suono ma è stata contemporanea e sincronica. Che l'etnomusicologia ad un certo punto sia divenuta *ipso facto*, nella documentazione, anch'essa «visiva», è quanto mai logico e pertinente: si è avuta la sinestesia di due eventi che 'artatamente' ci siamo abituati a considerare separati. Il fatto poi che l'etnomusicologia visiva sia anch'essa una disciplina recente, recentissima, è dovuto

ad ulteriori sviluppi tecnologici affinché si potesse sincronizzare il suono con l'immagine (Carpitella 1989:17).

La necesidad de la visualización de la música en la etnomusicología reside en el énfasis puesto en el “estudio de hacer música en cuanto proceso, más que el de la música como producto” (Baily [1985] 1995:185). El evento musical es un hecho cultural que incluye, además de la producción y fruición sonora, también un conjunto complejo de comportamientos motores de los "actores" musicales, de interacción social, de prácticas rituales y de costumbres ritualizadas, de un hábitat natural y de un contexto socio-cultural en el cual se manifiesta. Hacer música es por lo tanto, un fenómeno que comporta un conjunto de elementos textuales (musicales) y contextuales (socio-culturales), que evidentemente no puede ser capturado por una grabadora y mucho menos pueden ser representados gráficamente a través de la notación o revivido a través de la palabra escrita.

La centralidad de la oralidad en la etnomusicología puede despistar y llevar a una ceguera en la investigación etnomusicológica si está privada de la aportación de lo visual. Las tecnologías audiovisuales han ofrecido una contribución decisiva en el restablecimiento de la unidad sensorial en la representación de los eventos tradicionales de naturaleza multi-sensorial. El medio audiovisual es un "medio", que logra capturar la "inmediatez" de la imagen del sonido, en cuanto no está "mediada" por la transcripción musical y la descripción literaria del evento musical. Invirtiendo la convicción común según la cual se habla de la película como soporte sonoro y visual de la documentación escrita, podríamos decir que la documentación escrita podría ser considerada como complementaria a la documentación audiovisual.

En esta perspectiva, tanto el documental etnomusical como el documental etnomusicológico ofrecen, en diferentes medidas de acuerdo con el énfasis en el “punto de vista etnomusicológico” (Hood 1971), la posibilidad de "ampliar la gama de sonidos" al contexto social y cultural en el que nace, crece, se transmite y vive el texto musical. En otras palabras, el documento video-cinematográfico es capaz de captar muchos aspectos de una cultura musical que no pueden ser captados por otros medios; permite así "ampliar" el campo visual de la etnomusicología, trasladando la atención de la percepción acústica hacia la percepción audio-visual.

La representación audiovisual de la música de tradición oral presenta, por otro lado, limitaciones en otorgar una cantidad suficiente de informaciones capaces de posicionarse como sustituto del ensayo monográfico escrito. La película presenta sin dudas ciertas ventajas en la representación “viva” de una experiencia musical en su propio contexto, pero la desventaja podría radicar justo en la carencia de informaciones contextuales que difícilmente la imagen sonora por sí misma puede transmitir.

El primer objetivo de la tesis que espero haber alcanzado es el de haber logrado delinear los contornos de un área disciplinar: la de la etnomusicología visual, que desde los años Cincuenta hasta hoy ha afrontado la problemática relación entre lo visual y lo sonoro en la etnomusicología. Relevando las principales aportaciones teóricas y metodológicas de los cineastas/etnomusicólogos que se han aventurado en la representación audiovisual de culturas musicales a través de la película etnomusicológica, emergen verdaderas y propias escuelas estilísticas de etnomusicología visual en Alemania, Francia e Inglaterra que han producido diferentes modos de representación de las culturas musicales de tradición oral a través del medio cinematográfico: el estilo “observacional” del Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) de Göttingen, la cámara “participante” de Jean Rouch y del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) de Paris, y el estilo “biográfico” de John Baily y del National Film and Television School (NFTS) de Beaconsfield.

A partir de la distinción entre “documentación de investigación” y “documental”, he definido el documental “etnomusicológico” (distinto del más genérico documental “etnomusical”) como «la película que describe con imágenes sonoras formas y comportamientos musicales pertenecientes a culturas de tradición oral, mediante metodologías y perspectivas teóricas elaboradas en el ámbito de la etnomusicología»; he introducido nuevas perspectivas teóricas para determinar las categorías tipológica y taxonómicas de las películas etnomusicológicas y etnomusicales: documental “expositivo”, “impresionístico”, “observacional” y “reflexivo”; he examinado las múltiples áreas de aplicación de la producción documentalista de interés etnomusical: investigación, didáctica, divulgación y preservación. En fin, como metodología de investigación, he elaborado un modelo para el análisis de imágenes sonoras a través

del uso de una transcripción videográfica que permite la visualización de los fotogramas más significativos, útiles para la identificación de las secuencias más pertinentes al discurso etnomusicológico.

Además, he ilustrado como en los últimos decenios, la producción documental etnomusical se sitúa al interno de una tensión dialéctica entre dos tendencias complementarias y opuestas, que ingloban los mass media por un lado y el fenómeno de la world music por el otro lado. El movimiento musical de la world music está estrictamente relacionado a los procesos de globalización en acto desde la mitad de los años Ochenta, que se traducen en un fenómeno de estandarización y homologación cultural a nivel planetario, un proceso que tiende a abolir las especificidades locales, por la creación de nuevas formas de hibridación.

Por otro lado, si en el pasado los mass media, y en particular la televisión, habían contribuido a la homologación cultural y al consolidamiento de las identidades nacionales, hoy la amplia y diversificada oferta de canales temáticos satelitares y la multiplicación de los festivales cinematográficos dedicados a los documentales etnomusicales, permiten de ofrecer un espacio siempre mayor a las especificidades culturales y a la valorización de la diversidad contrariamente a la estandarización impuesta por la globalización. El efecto de tales dinámicas ha llevado no solamente al incremento de la producción documental, sino también a la experimentación de nuevos lenguajes audiovisuales como la docu-ficción etnomusical (o “etno-ficción), producto de la “hibridación” entre el documental “clásico” y las convenciones narrativas de la ficción.

El segundo objetivo consistía en demostrar, a través del análisis de numerosos documentales etnomusicológicos y etnomusicales, que la visibilidad del fenómeno musical, en algunos casos, se convierte en un factor necesario e indispensable de la etnomusicología. En este sentido, es necesario distinguir entre la complementariedad y la coesencialidad de la documentación audiovisual en esta disciplina:

1) la complementariedad entre texto escrito y audiovisual. La documentación audiovisual en la etnomusicología, tanto en forma de documentación fílmica de investigación como en la forma de documental, completa el documento respecto a la simple documentación sonora en las diferentes áreas: investigación, didáctica,

divulgación y preservación. En general, el uso de la filmadora es útil para la investigación de campo y el análisis en laboratorio, la grabación audiovisual por lo tanto, puede constituir un soporte complementario a la descripción literaria del fenómeno musical y a la transcripción y el análisis musical. El documental, por su calidad multimedial y multisensorial, se presenta como una eficaz herramienta para la enseñanza y para la difusión y se revela más completo respecto a la documentación sonora y escrita con la finalidad de preservar y revitalizar las tradiciones musicales que corren el riesgo de extinción o transformación .

2) la *coesencialidad* del medio audiovisual. Esto se revela indispensable en algunos casos:

a) La interacción musical: la "acción" musical implica una "interacción" entre sujetos distintos, principalmente, pero no exclusivamente, durante la performance, cuando se establece una dinámica interna al grupo de músicos o cantores, o una interacción entre artistas y público participante (y observante), o entre el músico y bailarín, en el proceso de aprendizaje, en el que se establece una relación dialéctica entre maestro y alumno.

b) El comportamiento motorio (o corporeidad) como factor determinante de las formas y de los comportamientos musicales. Si, como afirma Marcel Mauss, la actividad musical forma parte de las "técnicas del cuerpo", la visualización de éste - usando un concepto de Carpitella, la "somatización del sonido- se convierte en un objeto de estudio de la etnomusicología visual.

Esto implica que si la música es un proceso de interacción social y si es el comportamiento motorio que produce el sonido, se presentan tres casos en los cuales la imagen sonora se convierte en un elemento indispensable en la disciplina etnomusicológica:

1) en la representación de las técnicas de ejecución relacionadas con la prácticas instrumentales, además de los procesos de construcción de instrumentos musicales;

2) en las ocasiones performativas en donde la estrecha relación entre el sonido y el

movimiento y la interacción entre los músicos y el público, implica la visibilidad de la acción o interacción a través del uso del medio audiovisual;

3) en la documentación de los procesos de transmisión del conocimiento musical en las sociedades y las culturas de la tradición oral, en donde la enseñanza-aprendizaje es una tradición oral-auditivo-visual a través de la observación, la imitación y la memorización.

La "visualización de la música", en fin, además de ser un valioso soporte para el estudio y la investigación, funciona como un sustituto o complemento de la memoria, como documento útil para un estudio diacrónico de los cambios musicales o para la revitalización de estilos y repertorios musicales. Ante el riesgo de pérdida del patrimonio musical tradicional, es importante documentar y preservar el material audiovisual en los archivos, pero también lo es publicar los resultados de la investigación, incluyendo tanto las grabaciones sonoras como las audiovisuales. Esto no sólo aportaría una contribución decisiva al progreso de los estudios etnomusicológicos, sino también permitiría a las comunidades locales mantener viva o revivir las prácticas musicales en peligro de extinción o en rápida transformación.

Ver la música y no sólo escucharla es uno de los principios fundamentales para alcanzar una comprensión más profunda de las tradiciones musicales pertenecientes a las culturas de tradición oral. Sumar el enfoque visual al acústico en el estudio de la música tradicional permite adquirir a través de la imagen sonora una gran cantidad de informaciones útiles y, en algunos casos, indispensables para la interpretación del evento musical.

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.

1976 *Lo spettacolo. Enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, tv, rivista*, Garzanti, Milano.

Abraham, O., von Hornbostel, E.M.

1994 "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music", in *Ethnomusicology*, vol. 38, n.3, pp. 425-56 (ed. or. 1909-10).

Adamo, Giorgio

2008 "Music – body – movement. An "African" perspective applied to the analysis of South Italian dances", in Allgayer-Kaufmann Regine e Michael Weber (ed.), *African Perspectives: Pre-colonial History, Anthropology, and Ethnomusicology*, Peter Lang, Frankfurt - Main.

2010 *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, LIM, Lucca.

Agamennone, Maurizio

2002 "Modi del contrasto in ottava rima", in M. Agamennone e F. Giannattasio, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova, pp. 163-223.

2005 *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, Squilibri, Roma.

Agawu, Kofi

1995 *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

Alcíbar, Miguel

2004 "La divulgación mediática de la ciencia y la tecnología como recontextualización discursiva", *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, n. 31, pp. 43-70.

Ambrosini, Maurizio; Cardone, Lucia; Cuccu, Lorenzo

2003 *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma.

Apley, Alice; David Tamés

2005 "Remembering John Marshall (1932-2005). A retrospective of the career of John Marshall who spent five decades filmmaking the everyday lives and struggles of the people from Nyae Nyae in Bushmanland, Namibia", (www.newenglandfilm.com/news/archives/05june/marshall.htm).

Archive of Folk Song, Library of Congress.

1967 "A Brief List of 16 mm Sound Motion Picture Films on Folk Music and Folk Dance, with Rental Distributors", *Ethnomusicology*, Vol.11, pp. 375-85.

- Aroldi, Piermarco; Elena Mosconi; Pier Cesare Rivoltella
 1998 “Descrivere il testo. Problemi e metodologia della trascrizione grafica dell’audiovisivo”, in Pier Cesare Rivoltella (a cura di), *L’audiovisivo e la formazione. Metodi per l’analisi*, CEDAM, Padova.
- Arom, Simha
 1969 “Essai d’une notation des monodies à des fins d’analyse”, *Revue belge de musicologie*, vol. 55, n.2, pp. 172-216.
 1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale. Structure et méthodologie* (2 vols.), SELAF, Paris.
 1989 “Un sintetizzatore nella savana centro-africana. Un metodo di ricognizione interattiva delle scale musicali”, *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, la Casa Usher, S.I.E., n. 15/16, pp. 9-26.
 1991 “Un synthétiseur dans la brousse” in *La Recherche*, CCXXIX, pp. 222-227.
 2002 “La trascrizione”, in Tullia Magrini (a cura di) *Universi sonori. Introduzione all’etnomusicologia*, Einaudi, Torino, pp. 69-93.
 2004 “El papel de la experimentación interactiva en el estudio de las músicas tradicionales de Africa Central” in J.-M. Galán et Carlos Villar-Taboada (ed.), *Los últimos diez años de la investigación musical*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 127-36.
 2009 *La fanfare de Bangui. Itinéraire enchanté d’un ethnomusicologue*, Ed. La Découverte, Paris.
- Arom, Simha; Denis-Constant Martin
 2003 “Commercio, esotismo e creazione nella "World Music". Un approccio sociologico e musicologico”, in M. Agamennone e G. L. Di Mitri (a cura di), *L’eredità di Diego Carpitella*, Besa, Nardò, pp. 277-99.
- Arom, Simha; Jacqueline M.C. Thomas
 1974 *Les Mimbo, genie du piègeage, et le monde surnaturel des Ngbaka-Ma’bo (République Centrafricaine)*, SELAF, Paris.
- Ardévol, Elisenda
 2008 “Cine etnográfico:relato, discurso y teoría”, in Vila Guevara, Adriana Jordi Grau Rebollo, Elisenda Ardévol, Gemma Orobítg Canal (eds.), *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, Documentos CIDOB Dinámicas Interculturales, n.12, Fundació CIDOB, Barcelona, pp. 31-49.
- Artoni, Ambrogio.
 1991 *Documentario e film etnografico*, Bulzoni, Roma.
- Asch, Timothy; Marshall, John; Spier, Peter.
 1973 “Ethnographic Film: “Structure and Function”, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 2, pp. 179-87.
- Baily, John.
 1977 “Movement patterns in playing the Herati dutâr”, in John Blacking (ed.), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, pp. 275-330.
 1985 “Music structure and human movement”, in Peter Howell, Ian Cross and Robert West (eds.), *Musical Structure and Cognition*, Academic Press, London, pp.

- 237-58 (trad. it. "Struttura musicale e movimento umano", in T. Magrini (a cura di), *Uomini e Suoni*, Clueb, Bologna, 1995, pp. 183-212).
- 1988 Report on the 7th ICTM Colloquium "Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicology", *Yearbook for Traditional Music*, vol.20, pp. 193-98.
- 1989 "Filmmaking as Musical Ethnography", *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 3-20
- 1990a "The Making of *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, a study-guide to the film, Royal Anthropological Institute, London.
- 1990b "The Making of *Lessons from Gulam: Asian Music in Bradford*, a study-guide to the film, Royal Anthropological Institute, London.
- 1991a "Some cognitive aspects of motor planning in musical performance", *Psychologica Belgica*, XXXI, n.2, pp.147-62.
- 1991b "Jüüzli du Muotatal, quatre films de Hugo Zemp", *Cahiers de musiques traditionnelles. Voix*, n.4, pp. 304-12.
- 1992 "Music Performance, Motor Structure, and Cognitive Models", in Max Peter Baumann, Artur Simon, and Ulrich Wegner (eds.), *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, pp. 142-58.
- 2009a "Crossing the Boundary: From Experimental Psychology to Ethnomusicology", *Empirical Musicology Review*, vol. 4, n.2, pp. 82-8.
- 2009b "The Art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of Making Ethnomusicological Films", *Ethnomusicology Forum*, vol. 18, n.1, pp. 55-64.

Baily, John; Andrée Grau

- 2001 *Domba 1956-1958. A personal record of Venda initiation rites, songs & dances* (study guide), 8mm, 1980; ed. 2001 VHS, n.2 Audiovisual Series of the Society for Ethnomusicology.

Balma Tivola, Cristina

- 2001 "Cinema etnografico in Germania e attività dell'IWF: una breve introduzione", quaderno realizzato in occasione della retrospettiva cinematografica Poetiche della visione. Nuove vie dell'antropologia visiva tedesca (Torino, 11-12/12/2001), Goethe-Institut & Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza (<http://web.tiscali.it/antropologiavisiva/fascicolo.htm>).

Banks, Markus

- 1992 "Which films are ethnographic films?", in *Film as Ethnography*, Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), Manchester University Press, pp. 116-29.

Barbash, Ilisa; Lucien Taylor

- 1997 *Cross-cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, University of California Press, Berkeley.

Bateson, Gregory; Margaret Mead

- 1942 *Balinese character: a photographic analysis*, New York Academy of Sciences, Special Publications 2, New York.

Baumann, Max Peter

- 2001 "Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization", *The World of Music*, vol. 43 (2+3), pp. 9-29.

- Berlanga, Fernández (ed)
 2009 *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa Andaluza* (+DVD), CIOFF / INAEEMM, Ciudad Real.
- Berliner, Paul
 1993 *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, University of Chicago Press, Chicago.
- Birdwhistell, Ray
 1954 *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture*, University of Louisville, Louisville, Kentucky.
 1970 *Kinesics and Context*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Blacking, John
 1955 "Eight Flute Tunes from Butembo, East Belgian Congo", *African Music*, vol. I, n.2, pp. 24-52.
 1961 "Patterns of Nsenga *Kalimba* Music", *African Music*, vol. II, n.4, pp. 3-20.
 1962 "Musical expeditions of the Venda", *African Music*, vol. III, n.1, pp. 54-78.
 1973 *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle, London (trad. it. *Come è musicale l'uomo*, Ricordi/LIM, Lucca, 1986).
- Blacking, John (ed.)
 1977 *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London / New York / San Francisco.
- Boas, Franz
 1944 "Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America (Kwakiutl)", in Franziska Boas (ed.), *The Function of Dance in Human Society*, Dance Horizons, New York, pp. 7-18.
- Bogaart, N. C.; H. W. Ketelaar (eds.)
 1983 *Methodology in Anthropological Filmmaking*, Edition Herodot, Gottinger.
- Borel, François
 1988 "Entretien avec Gilbert Rouget", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP, Genève, n.1, pp. 177-86.
 1996 "De l'anthropologie de la musique à l'ethnomusicologie visuelle. Entretien avec Hugo Zemp", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP, Genève, n.9, pp. 289-304.
- Brandily, Monique
 1997 *Introduction aux musiques africaines*, Cité de la Musique / Acte Sud, Paris.
- Braun, Susan
 1964a "Films of Dance, Part 3; Australian Aboriginal Dance Films" (editor), *Ethnomusicology*, Vol. 8, pp. 170-1.
 1964b "Films of Dance, Part 4; Selected Asian Dance Films" (editor), *Ethnomusicology*, Vol. 8, pp. 295-6.
 1965 "Films of Dance, Part 5; Films of Australian Aboriginal Dance" (editor), *Ethnomusicology*, Vol. 9, pp. 153-4.

- Bucchi, Massimiliano
1998 *Science and the Media. Alternative Routes in Scientific Communication*, Routledge, London.
- Cámara de Landa, Enrique
2003 *Etnomusicologia*, ed. ICCMU, Madrid.
- Cámara de Landa, Enrique (ed.)
2004 *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Carpitella, Diego
1976 “Linguaggio del corpo e tradizione orale”, in *Folklore e analisi differenziale di cultura. Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Bulzoni, Roma, pp. 251-60.
1977 “Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia: 1950-1976”, Istituto Superiore Regionale Etnografico, *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica*, Atti del Convegno Nazionale, Nuoro 25-30 ottobre, pp. 5-16.
1981a “Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni”, *La Ricerca Folklorica*, No. 3, “Antropologia visiva. Il cinema”, pp. 5-22.
1981b “Cinesica 1. Napoli. Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari: codici democinesici e ricerca cinematografica”, *La Ricerca Folklorica*, No. 3, “Antropologia visiva. Il cinema”, pp. 61-70.
1981c “Filmare la musica”, presentazione del programma del V Seminario di Etnomusicologia dell’Accademia musicale Chigiana, Siena, 27-31/7/1981, s.n. [opuscolo].
1982 *Immagine critica del pastore*, in *Il pastore e la sua immagine*, Catalogo I RIDCT (Nuoro, 26-30 ott. 1982), Roma, ISRE - AICS, 1982, pp. 13-8.
1985 “Etnomusicologia visiva”, dall’introduzione all’opuscolo della 3° rassegna del film etnomusicale (Firenze, 25-28 set. 1985), Rassegna organizzata dal Centro Flog Tradizioni Popolari in collaborazione con la SIE, il MNATP (Roma) e l’Istituto Francese (Firenze), Firenze, Nuova Grafica Fiorentina, pp. 1-2; rist. in Leonardo D’Amico (a cura di), *Festival del film etnomusicale. Retrospectiva delle venti edizioni della rassegna (1983-2002)*, F.L.O.G, Firenze, 2002, p.5.
1986a “Cinesica e cultura. L’uso scientifico del cinema nello studio del linguaggio del corpo”, *Bollettino dell’Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, dic., pp. 27-8
1986b “Ricerca, documentazione e illustrazione nel film antropologico”, in *Bollettino dell’AICS*, numero monografico, Atti di “Materiali di antropologia visiva 1”, (Roma, MNATP, 18-22 nov. 1985), pp. 9-14
1988 “L’occhio dell’antropologo nella macchina da presa”, *Cinema Nuovo*, marzo/aprile, anno 37°, No. 2 (312), pp. 23-6.
1989 “I seminari di etnomusicologia a Siena”, in *Etnomusicologica Seminari internazionali di etnomusicologia 1977-1989*, a cura di Diego Carpitella, Quaderni dell’Accademia Chigiana XLII, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1989, pp. 7-23.
1990 “Cent’anni di film dell’uomo”, *Cinema Nuovo*, marzo/aprile, anno 39°, No. 2 (324), pp. 11-2.

- Casetti, Francesco; Federico di Chio
 1990 *L'analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Cedrini, Rita
 1990a *Immagini e culture*, Flaccovio editore, Palermo.
 1990b *Figure dell'uomo. Antropologia e cinema*, Sellerio editore, Palermo.
- Chernoff, John Miller
 1979 *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago Press, Chicago.
- Chiozzi, Paolo
 1984 *Antropologia visuale: riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, La Casa Usher, Firenze.
 1993 *Manuale di antropologia visuale*, Unicopli, Milano,.
- Ciapuscio, Guiomar E.
 1997 "Linguística y divulgación de ciencia", *Quark*, N. 7, pp. 19-28.
- Colleyn, Jean-Paul
 1988a *Les chemins de Nya : culte de possession au Mali* (+ VHS), Éd. de l'EHESS, Paris.
 1988b "Anthropologie visuelle et études africaines", *Cahiers d'Études Africaines*, Vol. 28, Cahier 111/112, pp. 513-26.
- Crawford, Peter Ian; David Turton (eds)
 1992 *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Manchester.
- Danielson, Virgilia
 1997 *The Voice of Umm Kulthum: Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago.
- Dauer, Alfons Michael
 1966 "Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm. Ein Beitrag zur Methodik der Transkription", *Research Film*, Vol. 5, N.5, pp. 439-56.
 1969 "Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements", *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 1, pp. 226-33.
- D'Amico, Leonardo
 1998 "La cine-trance di Jean Rouch", *Il Potere della Musica*, supp. *Olis* n.4, pp.24-27;
 2002 "Venti anni di cinema etnomusicale a Firenze", in Leonardo D'Amico (a cura di) *Festival del Film Etnomusicale (1983-2002). Retrospectiva delle venti edizioni della rassegna*, FLOG, Firenze, pp.7-12.
 2007 "Filmare la musica africana tra antropologia visuale e documentaristica televisiva", *Africa e Mediterraneo*, n.59, giugno, pp.55-59.
- D'Amico, Leonardo; Francesco Mizzau (a cura di)
 1996 *Folk Music Atlas. Vol. 1: Music of Africa* (rist. *Africa: Atlante della musica tradizionale*, 1997), Libro+CD-Rom+3 CD-audio, FLOG/AmHarSi, Firenze.
- D'Amico, Leonardo; Andrew Kaye
 2004 *Musica dell'Africa Nera. Civiltà musicali subsahariane tra tradizione e*

modernità, L'Epos, Palermo.

Davidson, Jane W.

1993 "Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians", *Psychology of Music*, n.21, pp. 103-13.

1995 "What does the visual information contained in music performances offer the observer? Some preliminary thoughts", in R. Steinberg (ed.), *Music and the Mind Machine. Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*, Springer, Berlin, pp. 105-14.

De Brigard, Emilie

2003 "The History of Ethnographic Film" in P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, 3° ed. (ed. or. 1975), Mouton de Gruyter, Berlin and New York, pp.13-43.

De France, Claudine

1981 "I fondamenti di un'antropologia filmica", *La Ricerca Folklorica*, N. 3, "Antropologia visiva. Il cinema", pp. 51-8.

De Giovanni, Gabriele

1999 "Alla ricerca dell'ottava 'perduta' rima", *Biblioteca Società*, Rivista del Consorzio delle Biblioteche Comunali di Viterbo, Viterbo n.1-2, pp. 17-24.

De Martino, Ernesto

1957 *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Einaudi, Torino.

1961 *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano.

De Melis, Francesco

1997 "Il tarantismo e la musica negli occhi (sul restauro della Meloterapia)", *La Ricerca Folklorica*, No. 36, "Leggende. Riflessioni sull'immaginario", pp. 149-50.

DeVale, Sue Carole

1989 "African Harps: Construction, Decoration, and Sound", in Marie-Thérèse Brincard (ed), *Sounding Forms: African Musical Instruments*, The American Federation of Arts, New York, 1989, pp. 53-61.

Di Giammatteo, Fernaldo

1985 *Dizionario Universale del Cinema*, Ed. Riuniti, Roma.

Dornfeld, Barry

1992 "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Reception" *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 1 (Winter), pp. 95-8

Durant, John

1999 "Participatory Technology Assessment and the Democratic Model of Public Understanding of Science", *Science and Public Policy*, vol. 26, n.5, pp. 313-9.

Ekman Paul, Wallace Friesen

1969 "The repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding", *Semiotica*, vol. 1, n.1, pp.49-89.

- Elschek, John
 1989 "Film and Video in Ethnomusicological Research", *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 21-37
- Eno Belinga, Samuel Martin
 1965 *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, Cujas, Paris (trad. it. *Musica e letteratura nell'Africa Nera*, Jaka Book, Milano, 1994).
- Evans-Pritchard, Edward Evan
 1928 "The Dance", *Africa*, I, 1928, pp.446-462 (trad. it. in *La donna nelle società primitive e altri saggi di antropologia sociale*, Laterza, Bari, 1973, pp.171-188)
- Farnell, Brenda
 2003 "Birdwhistell, Hall, Lomax and the Origins of Visual Anthropology", *Visual Anthropology*, Vol. 16, No. 1, pp. 43-55.
- Feld, Steven.
 1972 *Filmography of the African Humanities*. Indiana University African Studies Program Bloomington, Indiana.
 1975a Film Review: "Discovering the Music of Africa and Discovering American Indian Music", *Ethnomusicology*, Vol. 19, pp. 341-3.
 1975b Film Review: "*Le mvet*", *Ethnomusicology*, Vol. 19, pp. 513-4.
 1976 "Ethnomusicology and Visual Communication", *Ethnomusicology*, Vol. 20, pp. 293-325.
 1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
 1984 "Sound structure and social structure", *Ethnomusicology*, vol. 28, n.3, pp. 383-409.
 1996 "Pygmy Pop: A Genealogy of Schizophonic Mimesis", *Yearbook for Traditional Music*, n. 28, pp. 1-35.
 2003 *Ciné-ethnografie: Jean Rouch*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
 2007 "My Life in the Bush of Ghosts: la 'world music' e la mercificazione dell'esperienza religiosa", in Giovanni Giuriati (a cura di), *Incontri di etnomusicologia. Seminari e conferenze in ricordo di Diego Carpitella*, Serie V, EM, Quaderni Archivi di Etnomusicologia, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma pp. 329-48.
- Feld, Steven; Williams, Caroll
 1975 "Towards a Researchable Film Language", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Vol. 2, n.1, pp. 25-32.
- Ferrarotti, Franco
 1992 *Mass media e società di massa*, Laterza, Bari.
- Feyles, Giuseppe
 2010 *Il montaggio televisivo*, Carocci, Roma.
- Fuchs, Peter
 1988 "Ethnographic film in Germany: An introduction", *Visual Anthropology*, I, 3, pp. 217-23.

- Gallini, Clara
1981 "Il documentario etnografico 'demartiniano'", *La Ricerca Folklorica*, No. 3, "Antropologia visiva. Il cinema", Apr., pp. 23-31.
- Garfias, Robert
1996 Film Review. "'Are 'are Music and Shaping Bamboo'", *Ethnomusicology*, Vol. 40, N.1, pp.171-4.
- Geertz, Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Giannarelli, Ansano; Savorelli, Silvia
2007 *Il film documentario*, Dino Audino editore, Roma.
- Giannattasio, Francesco
1992 *Il concetto di musica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Giuriati, Giovanni
1991 "Trascrizione", in M. Agamanone, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giuriati *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 243-290.
- Godmilow, John
2002 "Kill the Documentary as We Know It", *Journal of Film and Video*, 54 (2-3), pp. 3-10.
- Griaule, Marcel
1948 *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmel*, éd. du Chêne, Paris (ré-éd. A. Fayard, 1966 ; trad. it. *Dio d'acqua*, Garzanti, Milano, 1972).
1957 *Méthode de l'Ethnographie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Grierson, John
1950 *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma.
- Grimshaw, Anna
2007 "Pratica e maestria: working with observational cinema", in *Pratica e maestria: un documentario di Rossella Schillaci*, DVD+book, Nota, Udine.
- Grisolia, Raul (a cura di).
1988 *Il cinema del contatto. Jean Rouch*, Bulzoni, Roma.
- Grundmann, Reiner; Cavailé, Jean-Pierre
2000 "Simplicity in Science and its Publics", *Science as Culture*, Vol.9, N.3, pp. 353-89.
- Guizzi, Febo
2003 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Gülich, Elisabeth
2003 "Conversational techniques used in transferring knowledge between medical experts and non-experts", *Discourse Studies*, vol. 5, N.2, pp. 235-63.

Hall, Edward T.

1959 *The Silent Language*, Doubleday Garden City, N.Y.

1966 *The Hidden Dimension*, Doubleday Garden City, N.Y.

Hanna, Judith

1989 "African Dance Frame by Frame: Revelation of Sex Roles through Distinctive Feature Analysis and Comment on Field Research, Film, and Notation", *Journal of Black Studies*, vol. 19, n.4, pp. 422-41.

Heider, Karl

2006 *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin (ed. or. 1982).

Henley, Paul

1985 "British ethnographic film: Recent developments", *Anthropology Today*, vol.1, n.1, pp.5-17.

2003 "Film-making and Ethnographic Research" in Jon Prosser (ed.), *Image-based. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Routledge Falmer, London / New York, (ed. or. 1998), pp. 42-59.

Herndon, Marcia; Norma McLeod

1983 *Field Manual for Ethnomusicology*, Norwood Editions, Norwood PA.

Herskovits, Melville J.

1958 *The Myth of the Negro Past*, Beacon Books, Boston (ed. or. 1941; trad. it. *Il mito del passato negro*, Vallecchi, Firenze, 1974).

Hickerson, Joseph C.; Yeh, Nora; Rahkonen, Carl

1985a "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.29, No.1, pp. 92-111.

1985b "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.29, No.2, pp. 283-313.

1985c "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.29, No.3, pp. 474-92.

1986a "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol. 30, No.1, pp. 115-35.

1986b "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol. 30, No.2, pp. 281-303.

1986c "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol. 30, No.3, pp. 518-35.

1988a "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol. 32, No.1, pp. 107-26.

1988b "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol. 32, No.2, pp. 107-35.

1988c "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol. 32, No.3, pp. 437-44.

Hickerson, Joseph C.; Russell, Mary E.; Rahkonen, Carl

1989 "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.33, No.1, pp. 121-44.

Hickerson, Joseph C.; Post, Jennifer C.; Russell, Mary E.; Rahkonen, Carl

1989 "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.33, No.2, pp. 293-317.

Hickerson, Joseph C.; Spear Louise S.; Stone, Ruth M.

1983a "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.27, No.2, pp. 319-56.

1983b "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.27, No.3, pp. 499-528.

1984a "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.28, No.1, pp. 97-134.

1984b "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.28, No.2, pp. 291-327.

1984c "Current Bibliography, Discography and Filmography", *Ethnomusicology*, Vol.28, No.3, pp. 521-49.

Himpele, Jeff; Ginsbourg, Faye (eds)

2005 "Ciné-trance: A Tribute to Jean Rouch (1917-2004)", *American Anthropologist*, Vol. 107, No. 1, pp. 108-29.

Hilgartner, Stephen

1990 "The Dominant View of Popularization: Conceptual Problems, Political Uses", *Social Studies of Science*, Vol.20, N.3, pp. 519-39.

Hockings, Paul

1981 "La cinematografia etnografica", *La Ricerca Folklorica*, N. 3, "Antropologia visiva. Il cinema", apr., pp. 47-9.

2003 *Principles of Visual Anthropology*, 3rd ed. (ed. or. 1975), Mouton de Gruyter, Berlin and New York.

Homiak, John P.

1990 "Melville J. Herskovits: Motor Behaviour and the Imaging of Afro-American Culture", *Visual Anthropology*, Vol. 3, N. 1, pp. 11-29.

Hood, Mantle

1957 "Training and Research Methods in Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, vol. 1, n.11, pp. 2-8.

1960 "The Challenge of 'Bi-musicality'", *Ethnomusicology*, vol. 4, n.2, pp.55-9.

1971 *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New York.

Hornbostel, Erich Moritz von

1925 "Die Einheit der Sinne", *Melos*, n.4, pp. 290-7.

1928 "African Negro Music", *Africa: Journal of the International African Institute*, vol.I, n.1, pp.30-62 (rist. Oxford University Press, London, 1929).

Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen

1968 "A List of Documentary Films on Ethnomusicological Subjects", *Ethnomusicology*, Vol. 12, pp. 397-409.

1986 *Verzeichnis der wissenschaftlichen Filme. Ethnologie Afrika*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen.

Kaufman Shelemay, Kay

- 1991 "Recording Technology, The Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship", in Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 277-92.
- 2000 "Notation and Oral Tradition", in Ruth M. Stone (ed.), *The Garland Handbook of African Music*, Garland Publishing, New York, pp. 24-42.

Kealiinohomoku, Joann W.

- 1979 Film Review. "Dance and Human History", *Ethnomusicology*, vol.23, n.1, pp. 169- 76.
- 1991 Film Review. "The Longest Trail", *Yearbook for Traditional Music*, vol.23, pp. 167-9.

Kennedy, Peter (ed.)

- 1970 *Films on Traditional Music and Dance*, Unesco, Paris
(<http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000031/003115eb.pdf>).

Knight, Roderic

- 1984 "Music in Africa: The Manding Contexts", in *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*, Gerard Béhague (ed), Greenwood Press, Westport / London, pp. 53-90.
- 2003 Film Review: "Masters of Balafon: Funeral Festivities", *Ethnomusicology*, vol. 47, N.1, pp. 151-4.
- 2005 Film Review: "Masters of Balafon: Part 2, The Joy of Youth, Masters of the Balafon: Part 3, The Wood and the Calabash, Masters of the Balafon: Part 4, Friend, You Are Welcome! by Hugo Zemp", *Ethnomusicology*, vol. 49, N.2, pp. 343-6.
- 2009 Film Review: "Siaka, an African Musician", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 41, pp. 260-1.

Krader, Barbara

- 1980 "Ethnomusicology", in *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 6, Macmillan, New York, pp. 275-82

Kubik, Gerhard

- 1960 "The Structure of Kiganda Xylophone Music", *African music*, vol.2, n.3, pp.6-30.
- 1962a "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music", *African Music*, vol. 3, n.1 pp.33-42.
- 1962b "Review of *The Music of Central Africa: An Ethnomusicological Study* by Rose Brandel", *African Music*, vol. 3, n.1 pp.116-8.
- 1965 "Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips", *African Music*, vol. 3, n.4, pp.35-51; corrigenda in *African Music*, vol. 4, n.4, 1970, p.137.
- 1972 "Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods", *African Music*, vol. 5, n.2, pp.28-39 (edic. en castellano: "Transcripción de la música africana a partir de las películas silentes", *Revista INIDEF* 5, 1981/82, pp. 8-28).
- 1979 "Pattern Perception and Recognition in African", in J. Blacking & J. W. Kealiinohomoku (eds.), *The Performing Arts: Music and Dance*, Mouton

- Publishers, The Hague, pp. 221-49.
- 1988 Review of the film *Cuyagua*, *Yearbook of Traditional Music*, Vol. 20, N.1, pp. 255-7.
- 1994 *Theory of African Music*, Intercultural Music Studies n.7, ed. by International Institute for Traditional Music, Berlin, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven (trad. it. parziale in *Ring Shout. Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, Sidma, vol. 4, anno IV, 2005, pp.9-50).
- 2003 “La musica-danza tradizionale africana nel ciclo dell’anno e nel ciclo della vita”, in *Enciclopedia della musica. Vol.III: Musica e Culture*, Einaudi, Torino, pp.660-81.

Kunst, Jaap

- 1950 *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*, Indisch Instituut, Amsterdam (ri pubbl. col titolo *Ethnomusicology. A study of nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personality*, Martinus Nijhoff, Amsterdam, 1959; 3rd ed. 1974)

Kurath, Gertrude P.

- 1963a “Special Bibliography: Films of Dance, Part 1 (Africa)”, *Ethnomusicology*, Vol. 7, p. 46.
- 1963b “Special Bibliography: Films of Dance, Part 2”, *Ethnomusicology*, Vol. 7, pp. 125-6.

Lajoux, Jean Dominique

- 1976 “Le film ethnographique”, in R. Cresswell, M. Godelier (eds.), *Outils d’enquête et d’analyse anthropologiques*, Maspero, Paris, pp. 105-31.

Le Bomin, Sylvie

- 2001 “Raison morphologique et langage musical. Musiques de xylophone en Afrique centrale”, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n. 14, pp. 203-19.

León, Bienvenido

- 1999 *El documental de divulgación científica*, Editorial Paidós, Barcelona.

León, Bienvenido (coord.)

- 2010 *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves*, Editorial UOC, Barcelona.

Leroi-Gourhan, André

- 1948 “Cinéma et sciences sociales: le film ethnologique existe-t-il?”, *Révue de Géographie Humaine et d’Ethnologie*”, n. 3, pp. 42-50.

Levi, Carlo

- 1945 *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino.

Locke, David

- 1992 Film Review. “Dance and Human History”, “Palm Play”, “Step Style”, *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 2, pp. 307-311.

Loizos, Peter

1993 *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955-1985*, The University of Chicago Press, Chicago.

Lomax, Alan

1968a *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science.

1968b "Choreometrics: A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film", in *Research Film*, vol. 6, n.6, pp. 505-17.

1971a "Choreometrics and Ethnographic Filmmaking", *Filmmakers Newsletter*, vol.4, n.4 <http://www.media-generation.com/Articles/Lomax/lomax1.pdf>

1971b "Toward An Ethnographic Film Archive", *Filmmakers Newsletter*, vol.4, n.4 <http://www.media-generation.com/Articles/Lomax/choreo.pdf>.

1973 "Cinema, Science and Cultural Renewal", *Current Anthropology*, vol. 14, n.4, pp. 474-80.

1977 "Commentary: Notes on Choreometrics", *Lifelong Learning*, vol. 46, n.45.

1993 "Note sulla Coreometria" *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, nov. 1993, atti del convegno "Cinesica e Cultura", pp.133-40.

2003 "Audiovisual tools for the analysis of culture style" in P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, 3° ed. (ed. or. 1975), Mouton de Gruyter, Berlin and New York, pp.315-34.

2008 *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955*, a cura di G. Plastino, Il Saggiatore, Milano.

Lomax, Alan; Bartenieff, Irmgard; Paulay, Forrestine

1969 "Choreometrics: A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film", *Research Film*, vol. 6, n.6, pp. 505-17.

Lortat-Jacob, Bernard ; Jacques Bouët ; Speranta Radulescu

2002 *À tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach*, Roumanie (+1 DVD), Société d'ethnologie, collection Hommes et musiques, Nanterre.

MacDougall, David

1969-70 "Prospects of the Ethnographic Film", *Film Quarterly*, Vol. 23, n.2, pp. 16-30.

1978 "Ethnographic Film: "Failure and Promise", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7, pp. 405-25.

2003 "Beyond Observational Cinema", in *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Mouton, The Hague, pp.109-132 (ed. or. 1975; trad. it. "Al di là del cinema di osservazione", *Il Nuovo spettatore cinematografico*, n.12, Angeli, Milano, 1989).

Magrini, Tullia

2002 *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino.

Malinowski, Bronislaw

1922 *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge and Keagan, London (trad. it. 1978).

- Malm, Krister
 1993 "Music on the Move: Traditions and Mass Media", *Ethnomusicology*, vol. 37, n. 3, pp. 339-51.
- Marano, Francesco
 2007a *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari.
 2007b *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Franco Angeli, Milano / Roma, 2007.
- Marazzi, Antonio
 2008 *Antropologia della visione*, Carocci, Roma.
- Marcus, G.E.; Fisher, M.M.J.
 1986 *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, University of Chicago Press, Chicago / London.
- Marre, Jeremy; Charlton, Hannah
 1985 *Beats of the Heart. Popular Music of the World*, Pantheon Books, New York.
- Martin, André
 1961 "Le film d'art dans la preservation et le developpement des arts et traditions populaires musicales", rapporto Unesco presentato alla Tavola rotonda di Valencia organizzato dal CIDALC, 25-27 gennaio 1961
 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001843/184355fb.pdf>).
- Mauss, Marcel
 1947 *Manuel d'ethnographie*, Payot, Paris (trad. it. *Manuale di etnografia*, Jaca Book, Milano, 1969).
- May, Elizabeth (ed.)
 1972 "Music in World Cultures. A Filmography", in *Music Educators Journal*, Vol. 59, n. 2, "Music in World Cultures", pp. 136+201-204+207+209-210.
 1980 *Musics of Many Cultures: An Introduction*, University of California Press, Los Angeles.
- Mead, Margaret
 1975 "Visual Anthropology in a Discipline of Words", in *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Mouton, The Hague, pp.3-10 (ed. or 1975; trad. it. "L'antropologia visiva in una disciplina di parole", in *La Ricerca Folklorica*, n.2, 1980, pp. 95-8).
- Merriam, Alan
 1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston (trad. it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo, 2° ed. 1990).
- Miller, Hugh M.
 1970 "Polynesian Dance Films in Color with sound", *Ethnomusicology*, Vol. 14, No. 2 (May), pp. 315-20

- Moirand, Sophie
 1997 "Formes discursives de la diffusion des savoirs dans les médias", *Hermès*, N. 21, pp.33-44.
- Molino, Jean
 1975 "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, n.17, pp. 37-62 (trad. it. "Fatto musicale e semiologia della musica", *Eunomio*, nn. 2-3, 1986, pp.11-23; n.4, 1987, pp. 8-20).
 2005 "Che cos'è l'oralità musicale", in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Einaudi, Torino, pp. 367-413.
- Morelli, Renato
 1993 "Su Concordu. Antropologia visiva e canto liturgico popolare a Santulussurgiu", in T. Magrini (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Il Mulino, Bologna, pp. 225-44.
- Moyle, Alice M.
 1972 "Sound films for Combined Notation: The Groote Eylandt Field Project, 1969", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 4, pp. 104-18.
- Murdock, George Peter
 1967 *Ethnographic Atlas: A Summary*, The University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Murphy, David
 2000 "Africans filming Africa: questioning theories of an authentic African cinema", *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 13, No. 2, pp. 239-49.
- Myers, Greg
 2003 "Discourse studies of scientific popularization: questioning the boundaries" in *Discourse Studies*, Vol.5, n.2, pp. 265-79.
- Myers, Helen
 1992 "Field Technology", in Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, W.W. Norton & Co., New York / London, pp. 50-87.
- Nattiez, Jean Jacques
 1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Edt, Torino, 1989).
 2000 "Modelli linguistici e analisi delle strutture musicali", in *Rivista Italiana di Musicologia*, 35 (1-2), pp. 321-77.
- Nettl, Bruno
 1983 *The Study of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago.
- Nketia, J. H. Kwabena
 1962 "The Problem of Meaning in African Music", in *Ethnomusicology*, vol.IV, n.1, pp.1-7.
- Nichols, Bill
 1991 *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington.

- 2001a *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington (trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano, 2006).
- 2001b “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde” in *Critical Inquiry*, vol.27, n.4 (Summer), pp.580-610.

Paggi, Sylvia

- 1999 Recensione: Rouget, Gilbert. - Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976), *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39, N. 153, pp. 216–21.

Pegg, Carole,

- 2001 “Ethnomusicology” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8 Macmillan, New York, pp. 367-403.

Pennacini, Cecilia

- 2008 *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma.

Piquereddu, Paolo

- 2008 “Problemáticas actuales de la museografía etnográfica y antropológica en Cerdeña” in José Luis Alonso Ponga, Joaquín Díaz Gonzalez, Carlos Piñel Sánchez (eds.), *Teoría y praxis de la museografía etnográfica*, Actas del I^{er} Congreso Internacional de Museografía Etnográfica, 16-18 marzo 2006, Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora), pp. 237-41.

Polunin, Ivan

- 1970 “Visual and sound recording apparatus”, *Current Anthropology*, vol.11, n.1, pp. 3-22.

Post, Jennifer C.

- 2004 *Ethnomusicology: A Research and Information Guide*, Routledge, New York.

Post, Jennifer C.; Hickerson, Joseph C.; Russell, Mary E.; Dornfeld, Barry

- 1990 “Current Bibliography, Discography, and Filmography”, *Ethnomusicology*, Vol. 34, No. 1, pp. 99-133.

Post, Jennifer C.; Russell, Mary E.; Dornfeld, Barry

- 1990 “Current Bibliography, Discography, and Filmography”, *Ethnomusicology*, Vol. 34, No. 2, pp. 281-301.

Post, Jennifer C.; Sercombe, Laurel; Gay, Leslie C. Jr.

- 1994 “Current Bibliography, Discography, and Film/Videography”, *Ethnomusicology*, Vol. 38, No. 3, pp. 481-508.

- 1995 “Current Bibliography, Discography, and Film/Videography”, *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3, pp. 457-89.

Postma, Metje; Crawford, Peter Iang (eds)

- 2006 *Reflecting Visual Ethnography. Using the camera in anthropological research*, CNWS Publications (Leiden) & Intervention Press (Høbjerg).

- Prosser, Jon (ed.)
 2003 *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, RoutledgeFalmer, London.
- Qureshi, Regula Burckhardt
 1986 *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in "Qawwali"*, Cambridge University Press, Cambridge (2^a ed. 1995).
 1987 "Musical sound and contextual input. A performance model for musical analysis", *Ethnomusicology*, XXXI, n.1, pp. 56-86.
 1995 "Suono musicale e contesto: un modello di performance per l'analisi musicale", in *Uomini e suoni*, a cura di T. Magrini, Clueb, Bologna, pp. 213-52.
 2005 "L'interazione fra esecutori e spettatori", in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, vol.V, Einaudi, Torino, pp. 757-72.
- Rahkonen, Carl
 1983 "Twenty-Five Years of Selected Films in Ethnomusicology: Europe (1955-1980)", *Ethnomusicology*, Vol.27, No.1, pp. 111-19.
- Rattray, Robert Sutherland.
 1923 "The drum language of West Africa", *African Studies*, vol.XXII, n.87, pp.226-36.
- Regnault, Félix Louis
 1900 "La chronophotographie dans l'ethnographie", *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1, pp. 421-2.
- Ricci, Antonello
 2007 *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Franco Angeli, Milano / Roma.
- Rivoltella, Pier Cesare (a cura di)
 1998 *L'audiovisivo e la formazione. Metodi per l'analisi*, CEDAM, Padova.
- Romero, Raul R.
 2009 Review: *Kusisqa Waqashayku*, *Ethnomusicology*, vol. 53, n.3, pp. 53-6.
- Rouch, Jean
 1968 "Le film ethnographique", in J. Poirer (ed.) *Ethnologie générale*, Gallimard, Paris, pp. 429-71.
 1969 "Utilisation des techniques audio-visuelles pour la collecte et l'étude des sciences orales en Afrique", Reunion d'experts sur l'utilisation des techniques audio-visuelles pour l'étude des traditions orales africaines, UNESCO Porto-Novo (Dahomey), 14-20 nov. 1969 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001400/140076fb.pdf>).
 1974 "The Camera and Man", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1 (1), pp: 37-44.
 1981 "Etnografia e cinema", *La Ricerca Folklorica*, n.3, pp. 41-6.
 1989 *Il cinema del contatto*, a cura di R. Grisolia, Bulzoni, Roma.
 2003a "The Camera and Man", *Principles of Visual Anthropology*, a cura di P. Hockings, Mouton, The Hague-Paris, 3 ed (ed. or. 1975), pp. 83-102.
 2003b *Ciné-ethnography*, ed. and transl. S. Feld, University of Minnesota Press,

Minneapolis.

Rouch, Jean; Locati, Annalisa; Spini, Sandro

1981 "Etnografia e cinema", *La Ricerca Folklorica*, No. 3, "Antropologia visiva. Il cinema" (Apr.), pp. 41-5.

Rouget, Gilbert

1965 "Un film expérimental: Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes", *L'Homme*, 5(2), pp. 126-32.

1971 "Une expérience de cinéma synchrone au ralenti", *L'Homme*, 11(2), pp. 113-7.

1980 *La musique et la trance*, Gallimard, Paris (trad.it. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i riti di possessione*, Einaudi, Torino 1986).

1996 *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, CNRS Éditions, Paris.

Ruby, Jay

1983 "An Early Attempt at Studying Human Behavior With a Camera: Franz Boas and the Kwakiutl-1930" in *Methodology in Anthropological Filmmaking*, N.C.R. Bogaart and H.W.E.R. Ketelaar (eds.) Edition Herodot, Göttingen, pp.25-38.

Ruwet, Nicolas

1966 "Méthodes d'analyse en musicologie", *Revue belge de musicologie*, 20, pp. 65-90 (trad. it. in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 86-119)

Sachs, Curt

1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.G., Berlin (trad. it. *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano, 1966, rist. 1994).

Salcedo, Miriam

2010 "Hacia una definición de documental de divulgación científica: subgénero destacado para la comunicación de la ciencia", in B. León (coord.), *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves*, Editorial UOC, Barcelona, pp. 29-49.

Sallée, Pierre

1978 *Études sur la Musique du Gabon*, ORSTOM, Paris.

Sarno, Luis

1993 *Song from the Forest: My Life among the Ba-Benjell Pygmies*, Houghton Mifflin, Boston (trad. it. *Il canto della foresta*, Garzanti, 1995).

Schaeffner, André

1936 *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris (trad. it. *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1987).

Schechner, Richard

1983 "Restauro del comportamento", in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, La Casa Usher, Firenze, pp. 175-81.

Seeger, Anthony

1987 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge

- University Press, Cambridge.
- 1992 "Ethnography of Music", in H. Myers (ed), *Ethnomusicology. An Introduction*, W.W. Norton & Co., New York / London, pp. 88-109.
- Seeger, Anthony e Shubha Chaudhuri
 2004 *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*, Archives and Research Center for Ethnomusicology, American Institute of Indian Studies, Seagull Books, Calcutta.
- Seeger, Charles
 1952 "Preface to the Description of a Music", *International Society for Musical Research*, V Congress, Utrecht, pp. 360-70.
 1958 "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", *Musical Quarterly*, vol. XLIV, n.2, pp. 184-95
- Seppilli, Tullio
 1983 "Sud e magia. Ricerca etnografica e cinema documentario sul Mezzogiorno d'Italia nel secondo dopoguerra", *La Ricerca Folklorica*, No. 8, La medicina popolare in Italia. (Oct.), pp. 109-10.
- Silverman, Carol
 2000 Film Review. "Latcho Drom", *Ethnomusicology*, vol. 44, n. 22, pp. 362-4.
- Simon, Artur
 1989 "The Eye of the Camera. On the Documentation and Interpretation of Music Cultures by Audiovisual Media", *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 38-55
- Sorensen, Richard E.; Jablonko, Allison
 1995 "Research filming of naturally occurring phenomena: Basic strategies" in P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, 3 ed. (ed. or. 1975), Mouton de Gruyter, Berlin and New York, pp. 147-159.
- Spannaus, Günther
 1959 "Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation", *Research Film*, vol.3, n.4, pp. 234-40.
- Sticchi Romolo
 2006 "Docufiction: quando la realtà imita la fiction", pubb. on-line su *Etnofiction* (<http://www.etnofiction.com>).
- Stockmann, Erich
 1984 "Teoria e metodo per lo studio degli strumenti di musica popolare", *Culture musicali*, III, n.5-6, pp.3-17
- Stone, Ruth M.
 1982a *Let the Inside Be Sweet: the Interpretation of Music Event Among the Kpelle of Liberia*, Indiana University Press, Bloomington.
 1982b "Twenty-five Years of Selected Films in Ethnomusicology: Africa (1955-1980)", *Ethnomusicology*, Vol. 26, No. 1 (Jan), pp. 147-59.

- 1982c “Twenty-five Years of Selected Films in Ethnomusicology: The Americas (1955-1980)”, *Ethnomusicology*, Vol. 26, No. 2 (May), pp. 305-16.
- Stone Ruth M. (ed.)
2000 *The Garland Handbook of African Music*, Garland Publishing, New York.
- Stone, Ruth M.; Verlon L. Stone
1981 “Event, Feedback, and Analysis: Research Media in the Study of Music Events”, *Ethnomusicology*, vol. 25, n.2, pp. 215-25.
- Takahashi, Mitsu
1989 “Great Expectations: Ethnomusicologists and Filmmakers Working Together”, *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 86-97
- Titon, Jeff Todd
1988 *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*, University of Texas Press, Austin.
1992 “Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production” *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 1, pp. 89-94
- Tosi, Virgilio
1986 *Il linguaggio delle immagini in movimento*, Armando editore, Roma (ed. or. *How to Make Scientific Audio-Visuals for Research, Teaching, Popularization*, Unesco, Paris, 1984).
- Tracey, Hugh
1948 *Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments*, Oxford University Press, London.
- Trench, Brian
2008 “Towards an Analytical Framework of Science Communication”, in D. Cheng (eds.), *Communicating Science in Social Contexts. New Models, New Practices*, Springer, Bruxelles, pp. 119-50
- Tuohy, Sue
1982 “Twenty-five Years of Selected Films in Ethnomusicology: Asia and Oceania (1955-1980)”, *Ethnomusicology*, Vol. 26, No. 3 (September), pp. 449-59.
- Turnbull, Colin
1962 *The Forest People. A Study of the Pigmies of the Congo*, Simon and Schuster, New York (trad. it. *I Pigmei. Il popolo della foresta*, Rusconi, Milano, 1979).
- Valentini, Paola
2006 *Il suono nel cinema. Storia, teorie e tecniche* Marsilio, Venezia.
- Vila Guevara, Adriana Jordi Grau Rebollo, Elisenda Ardévol, Gemma Orobítg Canal
2008 *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, Documentos CIDOB Dinámicas Interculturales, n.12, Fundació CIDOB, Barcelona.
- Wegner, Ulrich
1993 “Cognitive Aspects of *amadinda* Xylophone Music from Buganda: Inherent

Patterns Reconsidered”, *Ethnomusicology*, vol. 37, n.2, pp. 201-241.

Weis Bentzon, Andreas Fridolin

1969 *The Launeddas. A Sardinian Folk Instrument*, 2 voll., Akademisk Vorlag, Copenhagen (trad. it. *Launeddas*, Edizioni Iscandula, Cagliari, 2002).

Wiggins, Trevor

2005 “Le ‘musiche del mondo’ nel sistema d’insegnamento occidentale”, in *Enciclopedia della musica. Vol.V: L’unità della musica*, Einaudi, Torino, pp. 242-258.

Winston, Brian

1995 *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London.

Wong, Deborah

1995 Film Review: “The JVC Video Anthology of World Music and Dance, Vols. 1-15”, *Ethnomusicology*, 39, pp.529-38.

Worth, Sol, John Adair

1972 *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*, Indiana University Press, Bloomington.

Yakir, Dan; Rouch, Jean

1978 “*Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch*”, *Film Quarterly*, Vol. 31, n.3, pp. 2-11.

Young, Colin

2003 “Observational Cinema”, in *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings (ed.), Mouton, The Hague, (ed. or. 1975), pp. 99-113

Zanetti, Vincent

2002 “Côte-d’Ivoire: Les maîtres du balafon, quatre films de Hugo Zemp”, *Cahiers de musiques traditionnelles. Histoires de vies*, n.15, pp.231-235

2006 “Côte-d’Ivoire: Siaka, musicien africain”, *Cahiers de musiques traditionnelles. Chamanisme et possession*, n.19, pp.299-301.

Zemp, Hugo

1971 *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d’une société africaine*, Mouton, Paris.

1978 “Are ‘are Classification of Musical Types and Instruments”, *Ethnomusicology*, XXII, n. 1, pp. 37-67 reprint in: *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*, vol.7: A Century of Ethnomusicological Thought, Garland, New York/London, 1990.

1979 “Aspects of ‘Are ‘are Musical Theory”, *Ethnomusicology*, XXIII, n. 1, pp. 5-48.

1984 “Le cinéma en ethnomusicologie: notes et remarques”, *Bulletin de l’Association Française des Anthropologues*, 16/17, pp. 82-94.

1988a “Filming Music and Looking at Music Films”, *Ethnomusicology*, Vol. 32, No. 3, pp. 393-427 (trad. it. “Filmare la musica”, in *Ethnomusicologica. Seminari internazionali di etnomusicologia 1977-1989*, a cura di Diego Carpitella, Quaderni dell’Accademia Chigiana XLII, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1989, pp.269-295).

- 1988b Review of “Amir” and “Lessons from Gulam”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20, pp. 257-60.
- 1989a “Filming Voice Technique: The Making of “The Song of Harmonics”, *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 56-83.
- 1989b “Come visualizzare le strutture musicali mediante l’animazione. La realizzazione del film “Head Voice, Chest Voice”, *Culture musicali*, Vol. VIII, No. 15-16, pp. 27-44
- 1990a "Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking", *Visual Anthropology*, III, 1, pp.49-64
- 1990b “Visualizing Music Structure through Animation: The Making of the Film ‘Head Voice, Chest Voice’”, *Visual Anthropology*, III, 1, pp. 65-79.
- 1992 "Quelles images pour la musique?", *Journal des Anthropologues* (numéro spécial Anthropologie visuelle), n. 47-48, pp. 107-17.
- 1994 "The Making of ‘Are ‘Are Music and Shaping Bamboo. A Study Guide to the Films", Society for Ethnomusicology, Indiana University, Bloomington.
- 2006a “Senufo Balafon Music” (part I), *Resound. A Quarterly of the Archives of Traditional Music*, vol. 25, nn.1/2, pp. 6-9.
<http://www.der.org/resources/study-guides/zemp-resound-part-1.pdf>
- 2006b “Senufo Balafon Music” (part II), *Resound. A Quarterly of the Archives of Traditional Music*, vol. 25, nn.3/4, pp. 1-8.
- 2010a “Talking Balafons”, *African Music*, vol.8, n.4, pp. 7-23.
- 2010b “Funeral Chants from the Georgian Caucasus & The Feast-Day of Tamar and Lashari” (study guide):
<http://www.der.org/resources/study-guides/feast-day-funeral-chants-guide.pdf>
- 2010c “Polyphony of Ceriana. The Compagnia Sacco” (study guide):
<http://www.der.org/resources/study-guides/polyphony-study-guide.pdf>

FILMOGRAFIA

Achouba, Abdou

1982 *Aïssawa, confession des possedés*, 16 mm, col., Achouba Films, 60 min.

Agabra, Edmond

1975 *Le temps de l'herbe verte*, 16 mm, 27 min.

Agland, Phil.

1987 *Baka: People of the rainforest*, video, Dja River Films / National Geographic / Channel 4 Television, 105 min.

Akin, Fatih

2005 *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*, 35 mm, col., 90 min.

Alexe, Dan

1998 *Les amoureux de dieu (Howling for God)*, 35 mm, col., RTBF / Vivi Films, 64 min.

Arom, Simha

1970 *Les enfants de la danse*, con G. Dournon-Taurelle, 16 mm, col., CNRS-Comité du film ethnographique, 13 min.

1970 *L'arc musical ngbaka*, 16 mm. b/n, CNRS/Comité du film ethnographique, 8 min.

1997 *Ango: une leçon de musique africaine*, video, CNRS Images/Média FEMIS, 36 min.

Ayats, Jaume

2005-2007 *Les músiques de Mallorca :*

Tonades de feina a Mallorca con Antònia M. Sureda e Francesc Vicens, 2005.

La Sibilla & les Matines a Mallorca, 2006, 2h 45 min.

La Festa de Sant Antoni d'Artà, 2007, 1h 32 min.

2010 *Veus de la Mediterrània*, video, col., Museu de la Mediterrània di Torroella de Montgrí e dal Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana (Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya).

Ba, Ndiouga Moktar

1994 *You Africa! Youssou N'Dour* *Tournée Africaine*, Beta SP, Kus Production / Saprom, 52 min.

Baily, John

1985 *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, The Royal Anthropological Institute (London), 16 mm, col., 52 min.

1986 *Lessons from Gulam: Asian Music in Bradford*, The Royal Anthropological Institute (London), 16 mm, col., 49 min.

2003 *A Kabul Music Diary*, video, col. R.A.I., 52 min.

2008 *Ustad Rahim. Heart's Rubab Maestro*, video, col. 55 min.

Baldi, Gian Vittorio

1958 *Il pianto delle zitelle*, 35 mm, col., 11 min.

Baptista, José; Robert Genou

2000 *Mozambique, au pays des timbilas chopos*, Digital Betacam, col., Mezzo/RFO, 52 min.

Bellenger, Xavier

1989 *L'Aventure du monde par les sons*, La Sept ARTE, GREM, 35 mm, col., 2x (10x6 min).

Ben Mahmoud, Mahmoud

2001 *Les mille et un voix*, 35 mm, col., Artline Films / Les Productions Du Sablier, 90 min.

Bergeron, François

2005 *Desert Rebel*, video, col., Original Dub Master, 95 min.

Billon, Yves

1988 *Nomad's Land*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52 min,

1989 *Musiques du Pakistan: 1. Musique religieuse et musique soufi, 2. Musique du Baloutchistan*, 16 mm, col., Les Films du Village, La Sept, 2x52 min.

1991 *Salsa*, 16 mm, col., Les Films du Village, La Sept, 5x52 min.

1992 *Bénarès: Musiques du Gange*, 16 mm, col., Les Films du Village, La Sept, 70 min.

1992 *Rajasthan: Musiques du Désert*, 16 mm, col., Les Films du Village, 58 min

1998 *Samba*, 16 mm, col., Les Films du Village, La Sept, 5x52 min.

2001 *Cuba Son*, 16 mm, col., Les Films du Village, 90 min.

2003 *Mambo*, 16 mm, col., Les Films du Village, Canal 22, 52 min.

2005 *Havana Hip-Hop Underground*, video, col. Zarafa Films, 52/70 min.

Billon, Yves; Dominique Dreyfus

2001 *Brésil: la révolution tropicaliste*, video, col., Les Films du Village, 52 min

Billon, Yves; Henri Lecomte

1993 *Musiques de Mongolie*, video, col., Les Films du Village, 52 min

1999 *Ali Farka Touré: Ça coule de source*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52 min.

2001 *Mexique: les troubadours de la révolution mexicaine*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52 min.

Billon, Yves; Robert Minangoy

1988 *Musiques de Guinée: 1. Musiques de la Côte et du Fouta Djallon, 2. Musiques de la forêt et de la Haute Guinée* 16 mm, col., Les Films du Village, La Sept, 2x52 min.

Billon, Yves; Agnès Nordman

1992 *Musiques de l'Inde : 1. Bénarès, musique du Gange; 2. Rajasthan, musique du désert*, 16 mm, col., Les Films du Village, 2x60 min.

Billon, Yves; Frédéric Touchard

1995 *Fado, ombre et lumière*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52 min

Blacking, John

1980 *Domba 1956-1958: A personal record of Venda initiation rites, songs & dances*, 8mm, col., 71 min; ed. VHS, n.2 Audiovisual Series of the Society for Ethnomusicology (SEM), Bloomington, 2001.

1987-88 "*Dancing*", serie di 6 programmi televisivi prodotti da Ulster Television Ltd., Belfast.

Borgeaud, Pierre-Yves

2007 *Retour à Gorée*, 35 mm, col., CAB Productions, Iris Productions & Dreampixies, 108 min.

Brandily, Max-Yves

1963 *Tibetsi*, 16 mm, col., Le Films Reflets du Monde, 41 min.

Brandily, Monique

1978 *Le luth et la vièle des Teda du Tibesti*, 16 mm, col., CNRS, Paris, 35 min.

Brandt, Henry

1954 *Les nomades du soleil*, 35 mm, col., 44 min.

1954 *Les homme des châteaux*, 35 mm, col., 30 min.

Broughton, Simon

1991 *Transylvania: The Band Plays On*, video, col., BBC, 60 min.

1992 *Klezmer: Fiddler on the Hoof*, video, col., BBC, 52 min.

2002 *Breaking the Silence: Music in Afghanistan*, video, col., Songlines/MWTV, 60 min.

2005 *Sufi Soul: The Mystic Music of Islam*, video, col., Songlines/MWTV, 50 min.

2006 *Mariza and the Story of Fado*, video, col., Songlines/MWTV/RTP, 58 min.

Cámara de Landa, Enrique

2006 *Musica y Artes Escénicas de la India: Sitar* (con Grazia Tuzi); *Mridangam* (con Nacho Corral Bermejo); *Vina* (con Nacho Corral Bermejo); *Canto carnático* (con González Legido, María; Kesavan Maheswari, Gayatri); *Teatro Kathakali* (con De la Fuente García, Mónica); *Danza clásica Bharata Natyam* (con De la Fuente García, Mónica), DVD, Universidad de Valladolid, Valladolid.

2010 *Non morirà mai: El tango italiano en cuatro movimientos*, DVD, Centro Feca, Buenos Aires, 74 min.

Cámara de Landa, Enrique; Victoria Eli Rodríguez; Antonio Díaz Rodríguez; Marita Fornaro Bordolli

2005 *La tradición y sus transformaciones: dos casos extremeños. Santiago Béjar y Encarnación Ramallo (Choni); Música tradicional Extremeña: Negritos de Montehermoso; Nuestra Señora de la Salud: Fregenal de la Sierra; Del taller a la fiesta: instrumentos musicales de Extremadura*, DVD, Universidad de Valladolid, Valladolid.

Cannizzaro, Piero

2001 *La notte della taranta e dintorni*, video, col., Emme Audiovisivi, 52 min.

Carpitella, Diego.

1960 *Meloterapia del tarantismo*, 8 mm, b/n, 7 min (restauro a cura di F. De Melis;

- Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari e Centro FLOG, 1995).
 1973-74 *Cinesica culturale. I: Napoli* (45 min); *II: Barbagia* (41 min); 16 mm, col. Istituto Luce.
- 1981-83 *I Suoni: Sardegna: Is launeddas* (34 min); *Calabria: Zampogna e chitarra battente* (31 min); *Emilia: Brass Band della Padana*, 16 mm, col., RAI 3.
- Carré, Jean-Michel; François Chouquet
 1990 *L'Île Rouge, refrains de la mémoire, trois chants des Hautes Terres de Madagascar*, video, col. 55 min.
- Catella, Martina; Michel Follin
 1992 *Pardesi*, 35 mm, col. La Sept / ARTE', 90 min.
- Chai Vasarhelyi, Elizabeth
 2008 *Youssou N'Dour: I Bring What I Love*, 35 mm, col., 102 min.
- Chevallier, Laurent.
 1991 *Djembefolà*, video, col., Rhea Films / La Sept, 67 min.
- Chevé, Jean-Luc
 2005 *La settimana santa sicilienne*, video Beta SP, col., Cinergie Prod., 90 min.
- Cingolani, Giorgio
 2003 *Les génies font la fête*, video, col., L'Harmattan, 42 min.
- Clarke, Robert; Alain Labouze
 1995 *Chasseur de musiques*, video Beta SP, Gédéon, CNDP, La Cinquième, 14 min.
- Choephel, Ngawang
 2008 *Tibet in Song*, 35 mm, col., Guge Prod., 1h. 26 min.
- Cognet, Christophe; Stéphane Jourdain
 1992 *La voix des génies*, Beta SP, col., La Huit, 52 min.
- Colleyn, Jean-Paul
 1987-88 *Chronique d'une saison sèche. I. Le Tyi-wara* (40 min); *II. La qualité de la mort* (46 min) ; *III. Jours de fête* (41 min); *IV, Possession* (54 min), 16 mm, col., Prod. Acmé films / RTBF.
- Colleyn, Jean-Paul; Jean-Jacques Piché
 1983 *Les Chemins de Nya. Culte de possession au Mali*, 16 mm, col., Prod. Acmé films / RTBF / CBA, 54 min.
- Colleyn, Jean-Paul ; Catherine de Clippel
 1991 *Même les pierres nous entendent (Musiciens du Mali)*, video, col., Prod. Acmé-RTBF, 40 min.
- Corona, Roberto; Marco Lutz
 2010 *Maistus de Sonus: costruttori di launeddas*, video, col., Artesuoni, 33 min.

Corpel, Kid; René Corpel

1961 *Danses du Dahomey*, 16 mm, col., National Information Center (Cotonou), 24 min.

De Boë, Gérard

1951 *Pêcheurs Wagania*, 16 mm/35 mm, b/n, Films Gérard De Boë, 16 min.

1951 *Sons d'Afrique*, 16 mm, b/n, Films Gérard De Boë, 15 min.

1954 *Orchestre mangbetu*, 16 mm, b/n, Films Gérard De Boë, 15 min.

1954 *Chants du fleuve*, 16 mm, b/n, Films Gérard De Boë, 15 min.

1957 *African Musicians*, 16 mm, b/n, Brandon Films, 14 min.

de Coppet, Daniel; Christa de Coppet; Hugo Zemp

1970 *'Are 'Are Maasina*, 16 mm, col. Comité du Film Ethnographique, 33 min.

de Missolz, Jérôme

1986 *Nusrat Fateh Ali Khan: Le dernier prophete*, Betacam SP, Morgane / Image ressource / La Sept ARTE' / France 2 / France supervision, 58 min.

De Heusch, Luc

1955 *Fête chez les Hamba*, 16 mm, b/n, Institut de la recherche scientifique en Afrique centrale, 75 min.

De Melis, Francesco

1990 *Cantigos a boghe e chiterra, Sardegna. Canto in re* (MIV 9), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 10 min.

1991 *Cantigos a boghe e chiterra, Sardegna. Mutos* (MIV 10), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 9v.

1993 *Musiche vesuviane. Campania. Fronne e tammurriata* (MIV 11), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', 7 min.

1995 *Musiche vesuviane. Campania. Fronne, tammurriata e danza* (MIV 12), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', 7 min.

De Seta, Vittorio

1954 *Lu tempu di li pisci spata*, 35 mm, col., 11 min.

Del Río, Manuel

1959 *Juerga*, 35 mm, col., 14 min.

Deren, Maya

1977 *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, filmato 1949-53, 16 mm, b/n, montaggio e sonorizzazione di Teiji e Cheril Ito, 51 min.

Di Gianni, Luigi

1958 *Magia lucana*, 35 mm, b/n, Egle Cinematografica, 18 min.

Diabaté, Idrissa

1990 *Tam Tam*, 16 min.

1998 *N'gonifola, la musique de la confrérie des chasseurs en pays Mandingue*, 16mm, col., Dja-Comm Productions, 47 min.

2001 *Le Do qui danse*, video Betacam, col., Djacomm Production, 52 min.

Dickson, William K.

1894 *Annabelle Butterfly Dance*, 35 mm, b/n, sil, Edision Manufacturing, 0,44 min.

D'Onofrio, Piero, Goffredo Plastino, Fabio Vannini

1988 *Danza del cammejuzzu* (MIV 1), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 6 min.

1988 *Organetto e tamburello. Tarantella* (MIV 2), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 8 min.

1988 *Zampogna e ciaramella* (MIV 3), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 6 min.

1988 *I quaderni di Reginaldo*, video, col., Dipartimento di Studi Glottoantropologici dell'Università di Roma "La Sapienza", 29 min.

1989 *I giganti* (MIV 8), video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 10 min.

Domínguez Rodiño, Enrique; Carlos Velo

1939 *Romancero marroquí*, 35 mm, b/n, 85 min.

Dornfeld, Barry, Tom Rankin, Jeff Titon

1989 *Powerhouse for God*, col. 16 mm, 58 min.

Duffy, Kevin

1965 *Chopi Africa*, 16 mm, col., Maurice A. Machris Productions, 53 min.

Dupont, Jacques

1947 *Au pays des Pygmées*, 16 mm, b/n, Société d'application cinématographique (SDAC), 25 min.

1947 *Danses congolaises*, 16 mm, b/n, Société d'application cinématographique (SDAC), 11 min.

1947 *Pirogue sur l'Ogoué*, 16 mm, b/n, Société d'application cinématographique (SDAC), 26 min.

Elder, Sarah; Leonard Kemmerling

1988 *The Drums of Winter*, 16 mm, col., 90 min.

Epelboin, Alain ; François Gaulier

1987 *Berceuse aka*, video, col. CNRS Audiovisuel / La Cathode, 17 min.

Feld, Steven

2009 *A Por Por Funeral for Ashirife*, video, col., VoxLox, 58 min.

2009 *Hallelujah !*, video, col., VoxLox, 58 min.

2009 *Accra Train Station*, video, col., VoxLox, 58 min.

Ferchiou, Sophie

1996 *Stambali ou la Fete des "autres gens"*, 30 min.

Ferrara, Giuseppe

1963 *Il ballo delle vedove*, 35 mm, col., Patara, 11 min.

Ferrente, Agostino

2006 *L'Orchestra di Piazza Vittorio*, 35 mm, col., Bianca Film, Lucky Red, 90 min.

Ferris, Costas

1983 *Rembetiko*, 35 mm, col., 11 min.

Flaherty, Robert.

1922 *Nanook of the North*, 35/16 mm, b/n, Revillon Frères, Francia, 79 min.

Forqué, José Maria

1959 *Baila la Chunga*, 35 mm, col., 11 min.

Frolov, Andrei

1953 *Pesni Rodnoy Storony*, 35 mm, b/n, Mosfilm, 69 min.

Fuchs, Peter

1964 *"Djele" Dance "Napa"*, Djaya, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 5 min.

1964 *"Djele" Dance "Parama"*, Djaya, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.

1964 *Recreational Dance "Bardjat"*. Djaya, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.

1964 *Flute Orchestra*, Dangaleat, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.

1964 *Recreational Dance "Bidjerua"*. Dangaleat, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.

1964 *Recreational Dance "Gisess"*. Dangaleat, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.

1964 *Recreational Dance "Kaltumandasa"*. Dangaleat, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.

1964 *Recreational Dance "Patie"*. Dangaleat, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.

1964 *Funeral Ceremony*, Kenga, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 14 min.

1964 *Mourning Dance "Darangaba"*, Kenga, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.

1964 *Mourning Dance "Mutu"*, Kenga, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.

1964 *Mourning Dances*, Kenga, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.

1964 *Mourning Dances "Dodi"*, Kenga, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.

1964 *Orchestra of the Sultan of Mao*, Kanem, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.

1964 *Playing the Fiddle "Amzibeiba"*, Omar-Arab, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.

1964 *Recreational Dance "Al Beher"*. Omar-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.

1964 *Recreational Dance "Am Haraba"*. Omar-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.

- 1964 *Recreational Dance "Goshele"*. Omar-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1964 *Recreational Dance "Kifet"*. Omar-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.
- 1964 *Recreational Dances "Djersiss" and "Sa"*. Omar-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 45 min.
- 1964 *Recreational Dances "Zinugi" and "Nugarafok"*. Omar-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.
- 1964 *Playing the Guitar "Tjegeni"*, Kanembu, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1964 *Song of Praise and Fiddle-Playing*. Daza, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1965 *Ceremonial Ride of the Sultan of Korbo*, Dangaleat, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 15 min.
- 1965 *Children's Dance*, Dangaleat, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1965 *Festival Orchestra*, Djonkor, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1965 *Mourning Dance*, Djonkor, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1965 *Playing the Shawm "Libo"*, Hausa, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 5 min.
- 1965 *Recreational Dance "Al Beher"*. Hemat-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1965 *Recreational Dance "Am Haraba"*. Hemat-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 8 min.
- 1965 *Recreational Dance "Kifet"*. Hemat-Arab, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 5 min.
- 1965 *Recreational Dance "Djersiss"*. Haddad, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1965 *Recreational Dance "Napa"*. Djaya, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1965 *Recreational Dance "Djele"*. Djaya, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1965 *Song of Praise and Fiddle-Playing*. Bulala, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1965 *Song of Praise with Harp Accompaniment*. Djonker, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1965 *Songs of Wailing Women*. Djonkor, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1965 *Town Orchestra of Mongo*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.

Gamboa, Zézé

- 1991 *Mopiopio, souffle d'Angola*, 16 mm, col., Saga Film, 58 min.

Gandin, Michele

- 1953 *Lamento funebre*, 35 mm, b/n, Filmeco, 3 min.

Garfias, Robert

- 1967 *Marimba Music of Mexico*, 16 mm, b/n, 8 min.

Gatlif, Tony

1993 *Latcho Drom*, 35 mm, 97 min

Génini, Izza

1987 *Des luths et des délices*, video Beta SP, col., OHRA, 26 min.

1988 *Aïta*, 16 mm / Beta SP, col., OHRA / ARTE', 26 min.

1988 *Rhythmes de Marrakech*, video Beta SP, col., OHRA / ARTE', 26 min.

1988 *Louanges*, video Beta SP, col., OHRA, 26 min.

1989 *Malhoune*, 16 mm, col., OHRA (Sogev), 26 min.

1989 *Gnaouas*, video Beta SP, col., OHRA, 26 min.

1989 *Cantiques brodés (Matruz)*, video Beta SP, col., OHRA, 26 min.

1989 *Chants pour un shabbat*, 16 mm/ Beta SP, col., OHRA, 26 min.

1991 *Mousssem*, video Beta SP, col., OHRA / Canal Plus, 24 min.

1993 *Airs en terre berbère: I. Vibration en Haut Atlas*, 16 mm, col. OHRA / France 3, 27 min.

1993 *Airs en terre berbère: II. Nuptiales en Moyen Atlas*, 16 mm, col. OHRA / France3, 25 min.

1995 *Concerto pour 13 voix*, video Beta SP, col., OHRA, 60/90 min.

1996 *Voix du Maroc*, video Beta SP, col., OHRA, 50 min.

1999 *Tambours battant*, video Beta SP, col., OHRA, 52 min.

2007 *Nûba d'or et de lumière*, video, col., OHRA / SOREAD/2M /SIGMA, 80 min.

Ghosal, Sumantra

2003 *The Speaking Hand: Zakir Hussain and the Art of the Indian Drum*, video, col. 104 min.

Giannattasio, Francesco; Francesco De Melis

1988 *Arpa di Viggiano: Tarantella capuanese, Mazurca variata, Novena di Natale (MIV 4)*, video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 5 min.

1988 *Arpa di Viggiano: Tarantella stiglianese. Tecnica di esecuzione (MIV 5)*, video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 5 min.

Giuriati, Giovanni

1997 *Cul rup. Cerimonie per il nuovo anno in Cambogia*, video, col., 20 min.

Giuriati, Giovanni, Pino Confessa, Vito Di Bernardi

1997 *Odalan di Tanjung Bungka. Musica e trance in un villaggio balinese*, video, col., 35 min.

Goldman, Michael

1996 *Umm Kukthum: A Voice Like Egypt*, video, col., Filmmakers Collaborative, 67 min.

Goulet, Pierre-Marie

1978 *Djerrahi, une cérémonie soufi*, 26 min.

1997 *Polifonias. Paci è saluta, Michel Giacometti*, video, col., Les Films du Village, 82 min.

Grabias, David

1995 *Aşiklar: Those Who Are in Love*, Betacam SP video, col., 39 min.

Griaule, Marcel

- 1935 *Au pays des Dogon*, 35 mm/16 mm, b/n, son., Comité du Film Ethnographique, 15 min.
1938 *Sous les masques noirs*, 35 mm, b/n, son., Comité du Film Ethnographique, 15 min.

Hallis, Ron

- 1987 *Chopi Music of Mozambique*, 16 mm, col., Flowers Films & Video, 28 min.

Harson, Ben; Magee McIlvaine

- 2007 *Democracy in Dakar*, video, col., Sol Productions e Nomadic Wax, 65 min.

Haydon, Geoffrey; Dennis Marks (eds.)

- 1984 *Repercussion: A Celebration of African-american Music*, video, col., Third Eye Productions, 7x60 min. (*Born Musicians; On the Battlefield; Legends of Rhythm and Blues; Sit Down and Listen: The Max Roach Story; The Drums of Dagbon; Caribbean Crucible; Africa Come Back*).

Henzell, Perry

- 1973 *The Harder They Come*, 35 mm, col., New World Pictures, 107 min.

Herzog, Werner

- 1989 *Wodaabe, les bergers du soleil*, Arion productions / Werner Herzog production, 52 min.

Himmelheber, Hans

- 1963 *"Goli" Mask-Dance*, Baule, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.
1963 *"Gbagba" Mask-Dance*, Baule, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.
1963 *"Goli" Mask Performance at Agbanjansou*, Baule, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 28 min.
1963 *Making and Playing a One-Stringed Stick Zither*, Baule, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 3 min.
1963 *"Seri" Mask-Dance*, Guro, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.
1968 *"Gbagba" Mask-Dance at Asouakro (I+II)*, Baule, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 28+21 min.
1968 *Making and Playing a Holm-Xylophone*, Baule, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 13 min.
1968 *Playing a Musical Bow*, Baule, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.
1968 *Playing Noisemaking Instruments*, Baule, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.
1968 *Recreational Song with Harp, Rattle Basket and Iron Gong*, Baule, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 5 min.
1968 *Scene with the "Do" Mask at Tetekro*, Baule, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 8 min.
1968 *Singer with Two Harps Accompanied by a Rattle and Gongs*, Baule, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.

- 1968 *Talking Drum*, Baule, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 3 min.
- 1968 *Dance Mask "Djaka" at Glekpleple*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 13 min.
- 1968 *Dance Procession at Year's End in Biankouma*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 15 min.
- 1968 *The "Medi" Dancers from Biatùò*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 11 min.
- 1968 *Dance of a Warrior Before Combat*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.
- 1968 *Dance with a Poisonous Snake*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
- 1968 *Dance of the Bushcleaning Society "Guà"*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 11 min.
- 1968 *Recreational Song of the Sanza-Player Gba Gegba*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1968 *Recreational Song of the Sanza-Player Jean Greazan*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.
- 1968 *Singing Mask "Gegõn" at Maple*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 15 min.
- 1968 *Singing Mask "Polonida" at Glekpleple*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.
- 1968 *Stilt Dancers Kpegbouni*, Dan, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.
- 1968 *Warrior's Dance of Victory*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 4 min.
- 1968 *Women's Dance "Mati"*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 5 min.
- 1968 *Work and Music of the Bushcleaning Society "Guà"*, Dan, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 11 min.
- 1968 *Wrestling Contests at Krouziali*, Dan, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 23 min.
- 1968 *Dance Mask "Glotogla" at Bangolo*, Guere, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 7 min.
- 1968 *Dance Portraying the End of a War*, Guro, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1968 *"Dje" Mask-Dance*, Guro, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.
- 1968 *"Uale" Dance*, Guro, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 15 min.
- 1968 *Women's Chorus*, Guro, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 9 min.
- 1968 *Women's Dance "Greagba" at Zorofla*, Guro, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 11 min.
- 1968 *"Zauli" Dance*, Guro, 16 mm, col, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 18 min.
- 1968 *Xylophone Orchestra*, Senufo, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 8 min.

- Hirsch, Lee
2002 *Amandla! A Revolution in Four Part Harmony*, video, col., HBO/Cinemax, 108 min.
- Holender, Jacques
1988 *Juju Music!*, video, col., Nemesis Prod., 51 min.
- Hood, Mantle
1964 *Atumpan: The Talking Drums of Ghana*, 16 mm, col., Institute of Ethnomusicology, UCLA, 42 min.
- Huraux, Marc
2001 *Ali Farka Touré*, video, col., Les Films d'Ici, 93 min.
- Janssen, Jean-Pierre
1986 *Doudou N'Diaye Rose*, video, col. 52 min
1988 *Youssou N'Dour: l'étoile de la Medina*, video, col., 47 min.
- Jayasankar, K.P.; Anjali Monteiro
2009 *Do Din Ka Mela (A Two Day Fair)*, video, col., Center for Media and Cultural Studies, Tata Institute of Social Sciences, Mumbai, 61 min.
- Jourdain, Stéphane
1999 *Entre nous (Close Apart)*, La Huit Prod., video, col., 52 min.
2002 *La musique selon Deben Bhattacharya* La Huit Prod., video, col., 52 min.
- Kappers, Rogier
2004 *Lomax the Songhunter*, video, col., MM Filmprodukties, 92 min.
- Kaurismaki, Mika
2002 *Moro no Brasil*, 35 mm, col., Magnatel TV GmbH / Marianna Films, 1h. 45min.
2005 *Brasileirinho*, 35 mm, col., Marco Forster Productions / Studio Uno, 90 min.
2011 *Mama Africa*, video HD, col., StarhStarhaus Filmproduktion, Millennium Films, Marianna Films, ZDF/ARTE', 90 min.
- Kelfaoui, Djamel; Michel Vuillermet
2001 *Mémoires du Raï*, video, col., ARTE' / Les Films du Village, 52 min.
- Kendall Laurel, Diana S.Lee
1991 *An Initiation 'kut' for a Korean Shaman*, video, col., 37 min.
- Kiarostami, Bahram
2004 *Infidels (Koffar)*, video, col., 40 min.
2004 *Two Bows (Do Kamancheh)*, video, col., 47 min.
- Kidel, Mark
1989 *New York: The Secret African City*, 16 mm, col., BBC2, 60 min.
1989 *Under African Skies. Mali: The Music of Life*, 16 mm, col., BBC2, 60 min.
1989 *Under African Skies: Algeria*, 16 mm, col., BBC2, 60 min.
1991 *Bamako Beat: Music from Mali*, 16 mm, col. BBC2, 50 min.
1992 *Pygmies in Paris / Pygmées à Paris*, 16 mm, col., BBC / La Sept / Les Films

- d'Ici, 44 min.
- 2001 *Ravi Shankar: Between Two Worlds*, video, col., JP Weiner Productions / Agat Films, 90 min.
- Klotz, Nicolas
- 1996 *Chants de sable et d'étoiles: la musique liturgique juive*, 16 mm, col., Artline Films/ Production du Sablier / RTBF, 90 min.
- Knauff, Thierry
- 1995 *Baka*, Les Production du Sablier, La Sept ARTE, b/n, 35 mm, 55 min.
- Knight, Roderic
- 1992 *Jali Nyama Suso: Kora Player of the Gambia*, video, col. 20 min.
- 1992 *Music of the Mande. Parts I & II*, video, col. 62 min (rev. ed. *Mande Music and Dance: Performed by Mandinka Musicians of The Gambia in the Late Twentieth Century*, DVD, 2005, 83 min).
- 2010 *Music of West Africa: The Mandinka and their Neighbours*, Lyricord, 33 min.
- Koizumi, Fumio e Kazuo Okada
- 1974 *Gagaku "Etenraku"*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 22 min.
- Konaté, Issiaka
- 1989 *Yiri kan: la voix du bois*, 35 mm, col., Arcadia Films, Keneci Films, 25 min.
- Kubik, Gerhard
- 1967 *The Kachamba Brothers' Band*, 16 mm, b/n, 12 min.
- 1987 *Makisi*, film di ricerca, Super-8, 20 min.
- 1991 *Namibia*, film di ricerca, S-VHS, 20 min.
- 1995 *African Guitar: Solo Fingerstyle Guitar Music from Uganda, Congo/Zaire, Central African Republic, Malawi, Namibia and Zambia, Audio-visual Field Recordings 1966-1993*, Vestapol Productions/Rounder Records, Cambridge, MA, 60 min.
- 1997 *The Tenth Annual Sunflower River Blues and Gospel Festival*, Clarksdale, Mississippi, film di ricerca, S-VHS, 25 min.
- Labouze, Alain
- 1995 *Chasseur de musiques*, CNRS, video, col., 14 min.
- Lajoux, Jean-Dominique ; Bernard Lortat-Jacob
- 1975 *Vievola. Choeurs et danses du Col de Tende*, 16 mm, b/n, CNRS, 30 min.
- Lamy, Benoît e Ngangura Mweze.
- 1987 *La vie est belle*, 16 mm, col., 83 min.
- Landoff, Brita
- 1993 *A Little for My Heart and a Little for My God: A Muslim Women's Orchestra*, video, Lindberg & Landoff Film, 60 min.
- Laroche, Etienne
- 1963 *Danses en fâ*, 16 mm, col. 16 min.

Le Bomin, Sylvie e Laurent Venot

1997 *De l'arbre au xylophone*, video, col., Sylvie Le Bomin/CNRS, 52 min.

Le Clair, Frédéric

2009 *Ravi Shankar: The Extraordinary Lesson*, Camera Lucida, 52 min.

Lecomte, Henri

1997 *Nahawa Doumbia*, video, col., La Cinquième / Les Films du Village, 52 min.

Lemoine, Lizette

1995 *Ou les accordeons chantant: la route du vallenato*, video Betacam SP, col., Huit Production, 52 min.

Lersch, L. e Fuchs, Peter

1958 *Dances of the King's Wives at the Court of Abomey*, 16 mm, b/n, Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 6 min.

Les Blank

1965 *Dizzy*, 16 mm, col., Flower Films, 20 min.

1969 *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins*, 16 mm, col., Flower Films, 31 min.

1971 *A Well Spent Life: Louie Bluie*, 16 mm, col., Flower Films, 44 min.

1971 *Spend It All*, 16 mm, col., Flower Films, 41 min.

1973 *Hot Pepper*, 16 mm, col., Flower Films, 54 min.

1973 *Dry Wood*, 16 mm, col., Flower Films, 37 min.

1976 *Chulas Fronteras*, 16 mm, col., Flower Films, 58 min.

1978 *Always for Pleasure*, 16 mm, col., Flower Films, 58 min.

1983 *Sprout Wings and Fly*, 16 mm, col., Flower Films, 30 min.

1984 *In Heaven There Is No Beer?*, 16 mm, col., Flower Films, 51 min.

1987 *Ziveli! Medicine for the Heart*, 16 mm, col., Flower Films, 51 min.

1989 *J'ai été au bal. The Cajun and Zydeco Music of Louisiana*, 16 mm, col., Flower Films, 80 min.

1995 *Sworn to the Drum*, 16 mm, col., Flower Films, 35 min.

Les McLaren

1979 *Namekas: Music in Lake Chambri*, Nomad Films Int., 53, min.

1979 *Kama Wosi: Music in the Trobriand Islands*, 16 mm, col., Focal Communications, 49 min.

Lichen, Olivier

1992 *La rumba*, video, col. 52 min.

Lima Paulo (ed)

2010 *Filmografica completa de Michel Giacometti*, 12 DVD, Tradisom, RDP.

Lomax, Alan

1979 serie *American Patchwork: The Land Where the Blues Began, Dreams & Songs of the noble old, Jazz parades: feet don't fail me now, Appalachian Journey, Cajun Country*, video ¾, col., PBS, 5x60 min.

Lomax, Alan; Paulay, Forrestine

1974-84 serie *Rhythms of the Earth: Dance & Human History* (1974, 40 min); *Palm Play* (1977, 27 min); *Step Style* (1977, 30 min); *The Longest Trail* (1984, 59 min), video, col., Association for Cultural Equity.

Loncke, Sandrine

2006 *Wodaabe, le plus beau des combats*, video, col., Crossmedia Productions, 52 min.

Lortat-Jacob, Bernard; George Luneau

1990 *Musica sarda*, film super 16, col., Sept, Tara Prod. CNRS AV, 70 min.

Lortat-Jacob, Bernard; H el ene Delaporte

2007 *Chant d'un pays perdu*, video, col., 63 min.

Lough, Robin

1993 *Distant Echoes: Yo-Yo Ma and the Kalahari Bushmen*, video, col. ARTE', 45 min.

Luneau, George

1985 *Le chant des fous*, 16 mm, col., Films Cin emarc, 1h. 30'.

Lutzu, Marco; Ignazio Macchiarella

2008 *Bi Cheret: Boghe e Passione*, video, col., 29 min.

Mangini, Cecilia

1960 *Stendali*, 16 mm, col., Vette Film, 11 min.

Marchand, Camille

1997 *La Sodina*, 16 mm, col., Grec / Sacem, 18 min.

Marchi, Alberto; Marcello Aliotta

2006 *Un americano tra i Bayaka*, video, col., Cult Network, 56 min.

Marengo, Davide

2005 *Craj (Domani)*, 35 mm, col., Axelotil, CORE, Komart, Torcida Film, 81 min.

Marking, Havana

2008 *Afghan Star*, video, col., Roast Beef Productions / Kaboora Productions / Redstart Media, 87 min.

Marre, Jeremy

1977-1988 *Beats of the Heart* series: *Roots Rock Reggae: Inside the Jamaican Music Scene*; *Tex-Mex: Music of the Texas-Mexican Borderlands*; *Spirit of Samba: The Black Music of Brazil*; *Shotguns and Accordions: Music of the Marijuana Regions of Colombia*; *Two Faces of Thailand: A Musical Portrait*; *Konkomb e: Nigerian Music*; *Salsa!: Latin Music of New York and Puerto Rico*; *Rhythm of Resistance: The Black Music of South Africa*; *Chase the Devil: Religious Music of the Appalachian Mountains*; *No. 17 Cotton Mill Shanghai Blues. Music of China*; *There'll Always Be Stars in the Sky: The Indian Film Music*

- Phenomenon; The Romany Trail. Part 1: Into Africa. Part 2: Into Europe; Sukiyaiki and Chips. The Japanese Sounds of Music*, video, col., 50 min cad.
 1990 *The Left Handed Man of Madagascar*, video, col., Harcourt Films, 50 min.
 1998 *Graceland*, video, col., Rhino Home Video, 75 min.
 2001 *Rebel Music: The Bob Marley Story*, video, col., Harcourt Films, 89 min.

Marshall, John.

- 1969 *N/um Tchai: the Cerimonial Dance of the Kung Bushmen*, 16 mm, b/n, 20 min.
 1971 *Bitter Melons*, 16 mm, col., Film Study Center, Harvard University, 28 min.

Mead, Margaret; Gregory Bateson

- 1952 *Trance and Dance in Bali*, girato nel 1936, 16 mm, b/n, 25 min.

Meignant, Michel

- 1972 *Le n'doep*, 16 mm, col., Office de documentation par le film, 45 min.

Mertens, Reni; Walter Marti

- 1985 *Flamenco vivo. L'ecole du flamenco*, 16 mm, col., Teleproduction, 90 min.

Milano, Emanuele; Giovanni Salvi

- 1961 *Il pianto delle zitelle*, 35 mm, col., 45 min.

Mingozzi, Gianfranco.

- 1961 *La taranta*, b/n, Pantheon Film, 19 min.
 1982 *Sulla terra del rimorso*, Rai2, Ciak Film, 58 min.

Minini-Merot, Roberto

- 1998 serie *Talam: Marocco; Sardegna; Sudafrica; Bulgaria; Vietnam; il Nord*, video, TSI / Myro Films, 6x58 min

Monesma Moliner, Eugenio

- 1991 *El Alto Aragón a traves de su música popular*, video, Pyrene, 89 min.
 1995 *Los Mayos de Guadalaviar*, video, Pyrene, 7 min.
 1995 *La gaita de boto*, video, Pyrene, 16 min.
 1995 *Los Despertadores de la Codoñera*, video, Pyrene, min
 1995 *El dance de Tauste*, video, Pyrene, 9 min.
 1995 *El dance de Lanaja*, video, Pyrene, 7 min.
 1996 *Los tambores*, video, Pyrene, 14 min.
 1996 *La rompida de la hora*, video, Pyrene, 23 min.
 1996 *Los Rosarieros de Almudevar*, video, Pyrene, 5 min.
 1996 *Los mayos de Guadalaviar*, video, Pyrene, 9 min.
 1996 *El dance de la Almolda*, video, Pyrene, 7 min.
 1995 *El dance de Castejon de Monegros*, video, Pyrene, 9 min.
 1996 *El dance de Gurrea de Gallego*, video, Pyrene, 8 min.

Monfils, Harold

- 2009 *Laya Project*, video, col., EarthSync, 68 min.

Morelli, Renato

- 1988 *'Ariosa'. Ballo di Carnevale (MIV 6)*, video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 3 min.

- 1988 *Su Concordu. Settimana Santa a Santulussurgiu*, video, col., RAI 3, 57 min.
- Moreno Vega, Marta; Robert Shepard
2002 *When the Spirtits Dance Mambo*, video, col., Caribbean Cultural Center, 90 min.
- Neuville, Edgar
1952 *Duende y misterio del flamenco*, 16 mm, b/n, 75 min.
- Ollman, Dan
2006 *Suffering and Smiling*, video, col., 65 min.
- Pacull, Emilio
1992 *Umubugangoma. L'arbre qui fait parler les tambours*, 16 mm, col., La Sept / Les Films d'Ici, 34 min.
- Pasolini, Pier Paolo
1971 *Il Decameron*, 35 mm, col., Associate, Les Productions Artistes Associés, Artemis Film, 1h. 52 min.
- Peeva, Adela
2003 *Chia e tazi pesen?/Whose Is This Song?*, video, col., Adela Media, 70 min.
- Pennacini, Cecilia; Serena Facci
1989 *Danze Nande*, 16 mm, col., Coop. 28 dicembre / Università di Torino, 30 min.
- Pennebaker, Donn Alan
1967 *Dont Look Back*, 16 mm, b/n, 96 min.
1968 *Monterey Pop*, 16 mm, col., 79 min.
- Piault, Marc Henri.
1971 *Shan kubewa*, 16 mm, CNRS Sociétés d'Afrique occidentale et politiques de développement, Sardan CFE, 12 min.
- Pozzi Bellini, Giacomo
1935 *Il pianto delle zitelle*, 35 mm, b/n, Lumen Veritas, 10 min.
- Putti, Riccardo
1987 *Lumbi*, video, col., 20 min.
- Rivera, Robin Daniel Z.
1992 *Musika: A Documentary Video on Philippine Ethnic Music*, 30 min.
- Rosellini, Jim
1980 *Diro and His Talking Musical Bow*, 16 mm, col., African Family Films, 11 min.
1980 *Adama, the Fulani Magician (Adama, le magicien Peul)*, 16 mm, col. African Family Films, 22 min.
1980 *Dance of the Bella*, 16 mm, col., African Family Films, 22 min.
- Rossitti, Marco
1997 *Il liutar*, video, col., 35 min.

Rouch, Jean.

- 1947 *Au pays des mages noirs*, 35 mm, b/n, Actualités Français, 12 min.
1955 *Les Maîtres fous*, 16 mm, b/n, Les films de la Pléiade, 36 min.
1957 *Moro-Naba*, 16 mm, col., CNRS Institut Français d'Afrique Noir, 27 min.
1967 *Torou et Bitti : Les tambours d'avant*, 16 mm, Comité du Film Ethnographique, CNRS, 12 min.
1968 *Pierres chantantes d'Ayorou*, Comité du Film Ethnographique, CNRS, 10 min.
1972 *Horendi*, 16 mm, col., Comité du Film Ethnographique, CNRS, 72 min.

Rouch, Jean; Morin, Edgar.

- 1960 *Chronique d'un été*, 16 mm, Argos Films, 90 min.

Rouget, Gilbert ; Jean Rouch

- 1963 *Sortie de novices de Sakpata (Dahomey)*, 16 mm, col. post-sincronizzato, Comité du Film Ethnographique, CNRS, 18 min.
1965 *Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes*, 16 mm, col., suono sincro, Comité du Film Ethnographique, CNRS, 26 min.
1974 *Danses des reines à Porto Novo*, 16 mm, col., suono sincro, CNRS / Comité du Film Ethnographique, 30 min.

Rozanski, Adam

- 2008 *A Griot's Story*, video, col., Ozumi Films, 55 min.

Sallée, Pierre

- 1969 *Disoumba, Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central* 16 mm, b/n, ORSTOM – Musée des arts et des traditions du Gabon, 52 min (DVD, CNRS Audiovisuel, 2007).

Salles, Walter

- 1992 *Bossa Nova: Music and Reminiscences*, video, col., 60 min.

Sallustio, Basile

- 1985 *Nanga y Vuza: la harpe qui chant*, col. 16 mm, RTBF, 40 min.

Santantonio, Gilles

- 2004 *Desert Songs*, video, col., Arté France / Les Films du Mille Pattes, 44 min.

Sarasin, Jacques

- 2001 *Je chanterai pour toi / I'll Sing for You*, 35 mm, col., Faire Bleu, 76 min.
2006 *On the Rumba River*, 35 mm, col., Faire Bleu, 85 min.

Sasu, Francis

- 1993 *Evolution of Higlif Music*, video, col., 84 min.

Scaldeferri, Nicola

- 2000 *La devozione sonora. Salita al santuario e discesa della Madonna del Pollino*, in collaborazione con Simone Ciani, video, col., LEAV.
2007 *Singing Drums. Alhaji Abubakari Lunna, musicista tradizionale Dagomba*, video, col., LEAV.
2008 *Rising Power of God*, video, col., LEAV.

- Schillaci, Rossella
2005 *Pratica e maestria*, DigiBeta, col., Azul Film, 46 min.
- Sherman, Rina
2007 *Keep the Dance Alive*, video, col., ACA LTFA, 50/75 min.
- Schwietert, Stefan
2000 *El acordeón del diablo*, 35 mm, col., Zero One Film, 90 min.
- Schiano, Jean-François
1988 *Musiques du Centrafrique. Musiques de la savane et de la forêt*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52 min.
- Schiano, Jean-François; Bruno Maïga; Djingarey Maïga
1988 *Musiques du Mali: 1. Les gens de la parole, 2. Les messagers*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52+52 min.
- Schiano, Jean-François; Patrick Menget; Yves Billon
1986 *Chroniques du temps sec*, 16 mm, col., Les Films du Village, 70 min.
- Schwietert, Stefan
2000 *The Devil's Accordion*, 35 mm, col., Celluloid Dreams, 90 min.
- Schweizer, Rosali
1993 *La musica è quattro*, 16 mm, b/n, Iscandula, 52 min.
- Smith, Danielle
1993 *Song of Umm Dalaila: The Story of the Saharawis*, video, col., 30 min.
- Smith, Llewellyn M.
2009 *Herskovits at the Heart of Blackness*, video, col., Vital Pictures / Independent Television Service (ITVS), 57 min.
- Soulé, Béatrice
1990 *Manu Dibango, Silences*, video Beta SP, col., La Sept / PRV / SGGC, 60 min.
- Soulé, Béatrice, Eric Millot
1992 *Djabote: Senegalese Drumming and Song from Master Drummer Doudou N'Diaye Rose*, video, col. La Sept / ARTE', 43 min.
- Sparagna, Ambrogio; Erasmo Treglia
1988 *Cantar l'ottava. Cantrasto moglie marito (MIV 7)*, video, col., Discoteca di Stato / Univ. di Roma 'La Sapienza', AICS, 9 min.
- Strecker, Ivo
1975-76 *The Leap across the Cattle. An Initiation Rite of the Hamar of Southern Ethiopia*, 16 mm, col., IWF, 46 min.
1983 *The Song of the Hamar Herdsman. Celebration of the Favourite Ox of Southern Ethiopia*, 16 mm, col., IWF, 47 min.

- Surugue, Bernard
1969 *Le balafon*, 16 mm, col., CNRS Audiovisuel, 19 min.
- Tchal-Gadjieff, Stephane; Jean Jacques Flori
1982 *Fela Kuti: Music is the Weapon*, video, col., 53 min.
- Toepke, Alvaro; Angel Serrano
1998 *The Language You Cry: The Story of a Mende Song*, video, col., 52 min.
- Tomoaki, Fujii (ed)
1991 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance* (30 VHS); assistant editors Omori Yasuhiro, Sakurai Tetsuo; in collaboration with the National Museum of Ethnology (Osaka); producer, Ichikawa Katsumori; director, Nakagawa Kunihiko, Ichihashi Yuji.
- Tracey, Andrew
1980 *The Chopi Timbila Dance*, 60 min.
- Tracey, Hugh
1969 *Tutsi Royal Drums and Hutu and Tutsi Ntore Dances*, 16 mm, col., Machris Productions, 12 min.
1969 *Zulu Christian Dances: Part I-The Church of Shembe*, 16 mm, col., 17 min.
1969 *Zulu Country Dances*, 16 mm, col., 16 min.
- Tubiana, Marie-José
1957 *Danses Zaghawa*, 16 mm, col., Service du Film de Recherche Scientifique (Paris), 30 min.
- Turturro, John
2010 *Passione*, 35 mm, col., Skydancers, Squeezed Heart Prod., Rai Cinema, 90 min.
- Uhlig, Horst
1967 *Dances of the Workers from Johannesburg-Roodepoort*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 22 min.
1967 *"Tshikona" Dance in Johannesburg-Roodepoort*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 3 min.
1968 *Dances of the Vlakfontein Mine Workers: Sotho – Mpondo – Chopi*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 21 min.
1968 *Dances of the Vlakfontein Mine Workers: Sotho – Zulu – Sangaan – Ndau – Xhosa-Zinglili*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 25 min.
1968 *Putting on the Dance Attire and Dance of Two Girls. Zulu*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 5 min.
1968 *Three Songs Accompanied by a Musical Bow, Recited by the Princess Magogo Ka Dinuzulu. Zulu*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 10 min.
1968 *Wedding Ceremony. Zulu*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 23 min.
- Vennumr, Thomas Jr
1978 *The Drummaker*, 16 mm, b/n, Smithsonian Institution, 38 min.

- Verba, Daniel e Jean-Jacques Mrejen
1987 *Pan in "A" Minor: Steel Bands in Trinidad*, video, col., CNRS, 50 min.
- Verdier, Raymond
1966 *Rythmes et fastes sacrés de la vie chez les Kabré du Nord Togo*, CNRS, 25 min.
- Verster, François
2002 *A Lion's Trail*, video, col., 54 min.
- Voisin, Frédéric, André Gaultier
1996 *Un synthétiseur dans la brousse*, video, Ex Nihilo, Aune Productions, Lacito-CNRS, 9 min.
- Wanne, Samaki
2010 *Africa: The Beat*, video, col., Dika Audiovisual & Candela Films.
- Weis Bentzon, Andreas Fridolin
1998 *Is launeddas, la musica dei Sardi*, girato nel 1962, 16 mm, b/n, Iscandula, 38 min.
- Wenders, Wim
1999 *Buena Vista Social Club*, video, col., 105 min.
- Wilets, Bernard
1967 *Discovering the Music of Africa*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 22 min.
1967 *Discovering the Music of Japan*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 20 min.
1968 *Discovering the Music of Middle Ages*, Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 20 min.
1968 *Discovering the Music of Middle East*, 16 mm/vhs, col. Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 20 min.
1969 *Discovering the Music of India*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 23 min.
1969 *Discovering American Folk Music*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 22 min.
1969 *Discovering the Music of Latin America*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 20 min.
1969 *Discovering jazz*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 22 min.
1970 *Discovering electronic music*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 22 min.
1971 *Discovering American Indian Music*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 24 min.
1975 *Discovering Russian Folk Music* 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 22 min.
1977 *Discovering Country and Western Music*, 16 mm/vhs, col., Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 24 min.
- Wissler, Holly
2007 *Kusisqa Waqashayku - From grief and joy we sing*, video, col., 53 min.

Zantzinger, Gei

- 1984 *Songs of the Badius (Cape Verde)*, Constant Spring Prod., 16 mm, col., 34 min.
1985 *Songs of the Adventurers (Lesotho)*, 16 mm, col., Constant Spring Prod., 48 min.
1994 *A Spirit Here Today: A Scrapbook of Chopi Village Music* (filmato in Mozambico nel 1973, editato nel 1994), video, col., Constant Spring Prod., 45 min.

Zantzinger, Gei; Andrew Tracey

- 1974 *The 1973 Mgodo wa Mkandeni*, 16 mm, col., 48 min.
1974 *The 1973 Mgodo wa Mbanguzi*, 16 mm, col., 53 min.
1975 *Mbira dza vadzimu : Religion at the Family Level with Gwanzura Gwenzi*, 16 mm, col., 65 min.
1976 *Mbira. The Technique of the Mbira dza Vadzimu*, 16 mm, col., 19 min.
1977 *Mbira. Njari (Karanga Songs in Christian Ceremonies with Simon Mashoko)*, 16 mm, col., 24 min.
1977 *Mbira dza vadzimu : Urban and Rural Ceremonies with Hakurotwi Mude*, 16 mm, col., 45 min.
1977 *Mbira dza vadzimu : Dambatsoko, An Old Cult Center, Rhodesia*, 16 mm, col., 51 min.
1978 *Mbira: Matepe dza mhondora : A Healing Party with Saini Murira and Thomas Dzamwarira*, 16 mm, col., 20 min.
1980 *The Chopi Timbila Dance*, 16 mm, col., 41 min.

Zantzinger, Gei; Hugh Tracey

- 1973 *Dances of Southern Africa*, 16 mm, col., 51 min.

Zé Lecourt, Moïse

- 1972 *Le mvét*, Mozes Films, 16 mm, col., 15 min.

Zemp, Hugo

- 1973 *Danses polynésienne traditionnelles d'Ontong Java*, 16 mm, col., Comité du Film Ethnographique, 9 min.
1979 *Musique 'Are 'are*, 16 mm, col. (vers. ing. *'Are 'are Music*, 1983), CNRS Audiovisuel, 140 min.
1979 *Tailler le bambou*, 16 mm, col. (vers. ing. *Shaping Bamboo*, 1984), CNRS Audiovisuel, 36 min.
1986 *Les noces de Susanna et Josef*, 16 mm, col. (vers. ing. *The Wedding of Susanna and Josef*, 1987), coprod. CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie, 25 min.
1986 *Glattalp*, 16 mm, col. (vers. ing. e tedesca stesso titolo, 1987), coprod. CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie, 30 min.
1987 *Youtser et yolder*, 16 mm, col. (vers. ing. *Yootzing and Yodelling*, 1987), coprod. CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie, 50 min.
1988 *Voix de tête, voix de poitrine*, 16 mm, col. (vers. ing. *Head Voice, Chest Voice*), coprod. CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie, 23 min.
1989 *Le chant des harmonique*, 16 mm, col. (vers. ing. *The Song of Harmonics*), coprod. CNRS Audiovisuel/Société Française d'Ethnomusicologie, 37 min.
1998 *La fête de Tamar et Lashari*, col., CNRS AV, 70 min.
2001/2002 *Masters of the Balafon (Les Maîtres du balafon)*, a series by H. Zemp, Selenium films/Süpor XAO:
1. *Funeral festivities (Fêtes funéraires)*, 2001, 80 min.

2. *The Joy of the Youth (La joie de la jeunesse)*, 2002, 70 min.
 3. *The Wood and the Calabash (Le bois et la calebasse)*, 2002, 47 min.
 4. *Friend, Well Come ! (Ami, bonne arrivée !)*, 2002, 27 min.
- 2004 *Une fanfare africaine (An African Brass Band)*, col. Sélénium films 72 min.
- 2005 *Siaka, musicien africain (Siaka, an African Musician)*, col., Sélénium films, 80 min.
- 2007 *Chants funéraires du Caucase géorgien (Funeral Chants from the Georgian Caucasus)*, video, col., 21 min.
- 2010 *Polyphony of Ceriana: The Compagnia Sacco*, video, col. 74 min.