





## OFFICINA DI STUDI MEDIEVALI

### *Ufficio di Presidenza:*

Diego Ciccarelli - *Presidente*

Armando Bisanti, Carolina Miceli, Luciana Pepi, Patrizia Spallino - *Componenti*

### *Collegio dei Revisori:*

Antonino Giuffrè, Giuseppe Claudio Gabriele La Placa, Nicola Vernuccio

### *Segreteria e amministrazione:*

Silvana Agnetta, [info@officinastudimedievali.it](mailto:info@officinastudimedievali.it)

### *Grafica editoriale e editing:*

Alberto Musco, [edizioni@officinastudimedievali.it](mailto:edizioni@officinastudimedievali.it)

Giuliana Musotto, [g.musotto@officinastudimedievali.it](mailto:g.musotto@officinastudimedievali.it)

### *Ufficio bibliografico:*

Laura Mattaliano, [biblioteca@officinastudimedievali.it](mailto:biblioteca@officinastudimedievali.it)

### *Comitato scientifico / Advisory Board:*

Mohammad Ali Amir-Moezzi (Teologia Islamica EPHE-Sorbonne)

Maria Barbanti (Filosofia Antica, Università di Catania)

Giuseppe Basile (Istituto Centrale Restauro, Roma)

Maria Bettetini (Storia della Filosofia, Università I.U.L.M., Milano)

Luigi Borriello (Mistica, Pontificia Facoltà Teologica Teresianum, Roma)

Olivier Boulnois (Filosofia Medievale, EPHE, Paris)

Filippo Burgarella (Storia Bizantina, Università della Calabria)

Antonino Buttitta (Antropologia Culturale, Università di Palermo)

Alvaro Cacciotti (Francescanesimo, Pontificia Università Antonianum, Roma)

Paolo Emilio Carapezza (Storia della Musica, Università di Palermo)

Paolo Chiesa (Letteratura Latina Medievale, Università Statale di Milano)

Giovanni Coppola (Storia dell'Architettura, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli)

Marta Cristiani (Storia della Filosofia, Università di Roma Tor Vergata)

Edoardo D'Angelo (Letteratura Latina Medievale, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli)

Federico Doglio (Presidente del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)

Fernando Domínguez Reboiras (Filosofia Medievale, Madrid)

Walter A. Euler (Institut für Cusanus-Forschung, Trier)

Salvatore Fodale (Storia Medievale, Università di Palermo)  
Rafael Ramón Guerrero (Storia del pensiero islamico, Università Complutense di Madrid)  
Roberto Lambertini (Storia Medievale, Università di Macerata)  
Angela Longo (Filosofia Antica, Università dell'Aquila)  
Santo Lucà (Paleografia, Università di Roma Tor Vergata)  
José Martínez Gásquez (Filologia Classica e Medievale, Universitat Autònoma de Barcelona)  
Grazia Marchianò (Presidente della Associazione Internazionale di Ricerca Elémire Zolla- AIREZ, Montepulciano)  
Concetto Martello (Filosofia Medievale, Università di Catania)  
Ferdinando Maurici (Archeologia Medievale, Direttore del Parco Archeologico di Monte Jato, Palermo)  
Constant J. Mews (Filosofia e Teologia Medievale, Monash University, Victoria)  
Stéphane Oppes (Filosofia e Teologia Francescana, Pontificia Università Antonianum, Roma)  
Marco Palma (Paleografia Latina, Università di Cassino)  
Luca Parisoli (Filosofia Medievale, Università della Calabria)  
Massimo Parodi (Filosofia Medievale-Informatica Umanistica, Università di Milano)  
Gregorio Piaia (Storia della Filosofia, Università di Padova)  
Stefano Piano (Indologia e Storia delle Religioni-Area Asiatica, Università di Torino)  
Dominique Poirel (Filologia, Storia Religiosa, IRHT, Paris)  
Andrea Romano (Storia delle Istituzioni, Università di Messina)  
Salvador Rus Rufino (Filosofia della Politica ed Economia, Università di León)  
Angelo Scarabel (Lingua e Letteratura Araba, Università Ca' Foscari, Venezia)  
Giulia Sfameni Gasparro (Storia delle Religioni, Università di Messina)  
Vito Sivo (Letteratura Latina Medievale, Università di Foggia)  
Christian Trottmann (Filosofia, CNRS, Tours)  
Timothy Verdon (Storia dell'Arte Medievale, Stanford University - Facoltà Teologica dell'Italia Centrale)  
Pere Villalba i Varneda (Filologia Classica e Medievale, Emerito dell'Universitat Autònoma de Barcelona, *Doctor Honoris Causa* in Filosofia, Università di Palermo)  
Oleg Voskoboynikov (Storia Medievale, Scuola Superiore di Economia, HSE)  
Boghos Levon Zekiyani (Armenistica, Università Ca' Foscari, Venezia)  
Agostino Ziino (Musica Antica e Medievale, Università di Roma Tor Vergata)



---

# SCHEDE MEDIEVALI

---

## sommario

---

NUMERO 53 GENNAIO-DICEMBRE 2015

- IX      *Redazionale*
- 1      Ananda K. COOMARASWAMY, *I simboli*
- 5      Francesco BARONE, *L'ermeneutica simbolica dell'alfabeto arabo nell'esoterismo islamico medievale*
- 29     Ignazio BUTTITA, *Continuità, risorgenze, invenzioni? Sui simboli "preistorici" nel folklore contemporaneo*
- 53     Flavia BUZZETTA, *Misteri e prassi cabbalistiche nel Liber misteriorum venerabilium (Shimmushei Torah), ms. Chigi A. VI. 190, ff. 360 r-v*
- 75     Saverio CAMPANINI, *Astra Scholemiana. Simbolo e storia*
- 95     Fabio CUSIMANO, *Il simbolismo e le virtutes nel monachesimo della tradizione latina occidentale: la Scala humilitatis*
- 113    Nuccio D'ANNA, *Correnti estatiche all'alba della civiltà ellenica. Fra mito e realtà*
- 137    Giovanni DE ZORZI, *Tra simbolo e grammatica musicale: gli adwār, cerchi, circoli e cicli ritmici nella musica classica d'area islamica (maqām)*
- 159    Antonella DONINELLI, *I nessi tra simbologie cristiane e alchemiche: il caso paradigmatico del Pellicano*
- 167    Sergio FOTI, *Luoghi e figure della gnosi nel pensiero mistico persiano*
- 177    Franco GALLETTI, *Il simbolismo della spirale. Dalla preistoria al Cristianesimo*

- 
- 197 Moshe IDEL, *Symbols and Symbolopoiesis in Kabbalah*
- 249 Luca LOMBARDO, *Riscrivere i simboli: una nota su Pier Damiani lettore di Boezio (con una postilla dantesca)*
- 259 Grazia MARCHIANÒ, *Considerazioni sul sacro nella prospettiva di una mente unificata*
- 267 Maurizio PAOLILLO, *Simboli polari dell'axis mundi nella tradizione cinese*
- 291 Luca PARISOLI, *Aspetti del simbolismo nella tradizione latina cristiana*
- 309 Alberto PELISSERO, *Spigolature nel campo del simbolismo indiano. Pietre, alberi, animali*
- 323 Paolo URIZZI, *Dal centro e ritorno: natura del simbolo in René Guénon*
- 335 Muhammad VÂLSAN, *L'Uomo Universale. Simbolo e numero d'oro*
- 367 Maria VASSALLO, *La simbologia esoterica del lînga*
- 375 *Abstracts, Curricula e Parole Chiave*

Giovanni De Zorzi

*Tra simbolo e grammatica musicale: gli adwār, cerchi, circoli e cicli ritmici nella musica classica d'area islamica (maqām)*

A Giovanni Montaina

Quando per la prima volta Paolo Urizzi mi parlò di questo progetto dedicato al simbolismo come grammatica del sacro, la mia reazione immediata fu quella di pensare agli *adwār*: dal punto di vista “grammaticale”, come si vedrà, essi furono per secoli il diagramma sul quale si dimostrava e si trasmetteva la scienza della musica islamica (*‘ilm al-mūsīqī*) basata sul sistema modale del *maqām*; dal punto di vista simbolico, invece, essi possono essere intesi come la chiara rappresentazione – insieme grafica e noumenica – di alcuni aspetti del Sacro grazie alla potenza evocativa di un simbolo qual è il cerchio. *Adwār* (رؤدأ), infatti, è il plurale arabo di *dawr* (رود), riconducibile alla stessa radice dalla quale derivano le parole “cerchio”, “circolo” e “sfera”. Volutamente nelle pagine che seguono i due aspetti, quello “grammaticale” – ossia musicale e musicologico – e quello simbolico, roteando, si con-fonderanno tra loro.

Oltre a ringraziare Paolo Urizzi e Patrizia Spallino per l’invito al convegno, Flavia Buzzetta e Marco Aurelio Golfetto per la revisione degli atti, colgo l’occasione per dedicare con profondo affetto queste righe al caro, carissimo, arabista palermitano Giovanni Montaina scomparso pochi mesi prima che si tenesse il convegno stesso, il 23 giugno 2012, mentre significativamente entrava la magica notte di San Giovanni. Conobbi Montaina, bambino settantenne, quando tenemmo dei corsi di flauto *ney* qui a Palermo nel 2007 e nel 2008 e rimasi profondamente colpito dal suo animo sensibile e dalla sua capacità, rara tra gli accademici, di “mettersi in gioco”: possa continuare il suo cammino di uomo giusto evolvendo in un’altra sfera!

*Gli adwār come espressione di un’“etnoteoria” musicale*

Per la mia disciplina, l’Etnomusicologia, affrontare una tradizione musicale significa *anche* prenderne in esame le elaborazioni teoriche e concettuali “emiche”, ossia interne ad una cultura osservata. Queste, che vengono anche dette “etnoteorie”, possono essere tramandate oralmente/auralmente, oppure – come accade per molte

tradizioni musicali sorte in diverse società complesse di area orientale – possono essere state *scritte*, così com'è, ad esempio, nelle tradizioni bizantina, ottomana, araba, persiana, indiana, cinese o giapponese. In questo panorama il caso della tradizione musicale classica, colta, d'area islamica è piuttosto particolare: essa si è trasmessa prevalentemente per metodo orale/aurale, da maestro ad allievo, ma, allo stesso tempo, ha dato vita nel corso della sua storia a numerosi esempi di scrittura musicale e ad un'altissima speculazione musicologica che per diversi secoli è stata dimostrata sui diagrammi musicali degli *adwār*. Nella prospettiva etnomusicologica, dunque, gli *adwār* sono innanzitutto l'espressione di un'etnoteoria musicale. Come vedremo, però, simili etnoteorie musicali non vanno intese esclusivamente come speculazioni musicali/musicologiche: molto spesso, invece, esse trascendono il singolo dato musicale/musicologico e mettono in gioco una vasta rete di quelle che vengono dette "associazioni extramusicali".

### *Il sistema modale del maqām*

*Maqām* è un termine arabo che indica le varie tradizioni musicali "d'arte", "colte", "classiche", sorte in area islamica: nelle sue varianti locali esso è reso come *mugham* nell'accezione azera e armena; *maqām* in ottomano; *makām* in turco moderno; *maqôm*, nell'area centroasiatica; *muqām*, tra gli uiguri.

Il termine ha diversi livelli di significato: letteralmente esso significa "luogo, stazione" e quindi anche "luogo" dove si ritrova un gruppo di persone per condividere il suono, la musica. Secondo un'interpretazione corrente, ma contestata, *maqām* può alludere ad un "luogo" fisico simile ad un "palco" o ad una "pedana", capace di riunire e porre gli interpreti poco al di sopra dell'audience, di solito tradizionalmente seduta su tappeti, cuscini o stuoie. Una simile interpretazione implica la figura degli "interpreti" che in quel "luogo" salgono a suonare in qualità di "esperti" di una musica sofisticata, riconosciuti (o criticati) come tali dagli ascoltatori e spesso ricompensati per la loro opera.

Da questo significato strettamente letterale, e da questa sua particolare interpretazione, si passa a un significato più tecnico e musicale che intende *maqām* con "modo musicale", e, nelle sue accezioni più musicologiche come "assetto modale" e, quindi, "gerarchia di altezze". Il termine *maqām* può indicare sia un singolo modo musicale (ad es. *uṣṣak*, *rast*, *hicz* etc.)<sup>1</sup> che, più complessivamente, il "sistema modale" che riunisce i vari singoli modi musicali: è un po' quello che accade con il

<sup>1</sup> In fase redazionale, per i termini e nomi propri citati da altre lingue, diverse dall'arabo e dal persiano, sono stati mantenuti i criteri di trascrizione adottati dall'Autore [N.d.R.].

termine eurocolto “tonalità”, che serve ad indicare allo stesso modo sia una singola tonalità (ad es. di Fa maggiore, di Re minore, di Sol maggiore etc.), sia l’intero sistema tonale. Quanto alla differenza tra “modalità” e “tonalità” non si vuole stancare il lettore e si rinvia alle singole voci di una buona enciclopedia musicale.

Un altro significato implicito nel termine *maqām*, sul quale si avrà modo di ritornare e che assume un significato particolare nella prospettiva di queste pagine, è quello di “forma ciclica”, nella quale si ha l’ordinamento di brani di genere e ritmo differenti in ampie successioni che sono raggruppate secondo un unico modo musicale.

Infine si deve accennare al concetto di *sayr* (in ottomano turco *seyir*; letteralmente: “viaggio”). Nella tradizione, un “viaggio” completo in un *maqām* (sia esso una composizione oppure l’improvvisazione di un solista ispirato) esige lo sviluppo di quattro tappe, o fasi, ben definite:

*zamīn* (“terra, terreno” e quindi “fondamenta, base”) che costituisce l’introduzione del *maqām*;

*zamān* (“tempo”), detta anche *naqārāt*, che costituisce lo sviluppo di un *maqām*;

*miyān* (“mezzo, metà”) nella quale si fanno varie modulazioni possibili;

*taslīm* (“ritorno, sottomissione”), detta anche *qarār* (“sosta”), che è la fase della conclusione.

### *Musicologia in area islamica: abğad e adwār*

Una simile lunga introduzione era necessaria per arrivare alla grammatica musicale e alla speculazione musicologica islamica. Si accennava più sopra ad una tradizione allo stesso tempo orale e scritta: ebbene, esempi di scrittura musicale alfabetica (*abğad*) sono presenti già nei primi esponenti della triade musicologica islamica di lingua araba, al-Kindī (m. 866 circa), al-Fārābī (m. 950) e Ibn Sinā (Avicenna, m. 1037). Nella nostra prospettiva, però, sono fondamentali i successivi esempi di speculazione musicologica presenti nell’opera degli esponenti della cosiddetta “scuola sistematista”, Šafī al-Dīn al-Urmawī (m. 1294) e ‘Abd al-Qādir Marāğī (m. 1435). In particolare il *Kitāb al-adwār* (“Libro dei circoli”) di Šafī al-Dīn, composto presumibilmente verso il 1235-36, si pone come un’opera spartiacque, poiché con un approccio decisamente “sistematista” egli affronta modi, intervalli e cicli ritmici dimostrandoli su di un cerchio.<sup>2</sup> Va notato come il diagramma circolare sia ancor

<sup>2</sup> Per una visuale complessiva e riassuntiva sull’uso del cerchio (*dawr*) nella teoria scalare e ritmica formulata dalla trattatistica arabo-persiana si rinvia a J. DURING, s.v. *Dawr*, in *Encyclopædia Iranica*, Costa Mesa, CA 1994, vol. VII, fasc. 2, pp. 153-159.

oggi particolarmente efficace se applicato alla musica: esso sa tradurre la particolare natura ciclica delle scale musicali che ritornano al loro punto di partenza quando, ascendendo, raggiungono l'ottava superiore (ad es.: do-re-mi-fa-sol-la-si-DO); allo stesso modo esso sa tradurre la natura periodica delle formule ritmiche, definite dal ritorno di identici schemi (*patterns*) disposti su specifici intervalli temporali, nei cosiddetti "cicli ritmici" (vedi *infra*). L'efficacia del diagramma circolare applicato alla musica è infine, curiosamente, di riferimento anche nell'attuale tradizione musicologica eurocolta, basti pensare al "cerchio delle tonalità" sul quale si dimostrano le dodici tonalità maggiori e le relative minori.

Sull'esempio di Ṣafī al-Dīn al-Urmawī e della "scuola sistematista", nella tradizione islamica nacquero numerosissime opere intitolate *Kitāb al-adwār*<sup>3</sup> e per secoli l' *'ilm al-mūsīqī* ("la scienza della musica") venne considerata come una delle molte scienze che, complessivamente, venivano dette *'ulūm al-adwār* ("scienze dei cicli, dei cerchi"). Un *adwār*, però, non si limitava alla sola dimensione musicale/musicologica, ma poteva interessare una serie di relazioni extramusicali che collocavano la scienza della musica in una dimensione più ampia, mettendola in relazione con altre "scienze dei cicli" come l'astrologia o la medicina e creando, così, una rete di corrispondenze tra modi musicali, pianeti e segni zodiacali. In questo senso, l'etnoteoria musicale del *maqām* si apparenta a diverse altre concezioni musicali tradizionali sorte sul pianeta, come, ad esempio, quella indiana dei *rāga*, o quella degli *okhtōēchoi* della tradizione bizantina, o quelle degli esacordi *yin* e *yang* della tradizione cinese.

Piace poter concludere questo paragrafo con una nota a beneficio di musicisti, musicologi e ricercatori che si accostino oggi al *maqām*: esso non può essere compreso pienamente riducendolo, come si tende a fare oggi anche in Oriente su imitazione della teoria musicale eurocolta, ad una "scala" musicale, o ad una combinazione di tetra-cordi e pentacordi. Sembra molto più funzionale concepirlo come il sistema globale proposto dagli antichi, ben rappresentato nei secoli dal simbolo del cerchio.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Più in generale si rinvia il lettore a M. FALLAHZADEH, *Persian Writing on Music: A study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*, Uppsala Universitet, Uppsala 2005 (Acta Universitatis Upsaliensis).

<sup>4</sup> Una simile concezione sferica si riflette forse anche in alcuni aspetti della musica pratica: chi scrive suona uno strumento arcaico, il flauto *ney* nella sua tipologia ottomana, tradizionalmente articolato in quattro *devre* ("sfere") principali.

*Le implicazioni extramusicali degli adwâr*<sup>5</sup>

Da un punto di vista strettamente letterario, un *adwâr* era composto da una prima parte introduttiva, detta *muqaddima*, seguita da due sezioni, rispettivamente dedicate ai *maqâm* e ai cicli ritmici. La *muqaddima* si apriva con un'invocazione di tono religioso seguita da una o più leggende che raccontavano le origini e i poteri sovranaturali della musica, spesso dimostrati dalla figura di grandi musicisti (Pitagora, lo stesso Şafî al-Dîn, o altri) che mettevano in luce la capacità miracolosa della musica di attrarre, ammansire o eccitare gli animali. Quindi si passava a mettere in relazione la scienza della musica con altre "scienze dei cicli", come l'astrologia o la medicina. Senza entrare nel dettaglio di simili relazioni extramusicali, che possono variare da un trattato all'altro, nel *Kitabü'l Edvâr*, trattato in lingua ottomana (*osmanlı*) composto nel 1410 e attribuito a Kirsehirli,<sup>6</sup> si ha ad esempio:

<i>Adwâr</i>	Segno zodiacale	Elemento
01. Râst	Evvel Hamel (Toro)	Nâri (Fuoco)
02. Irâk	Sevr (Leone)	Haki (Terra)
03. Isfahân	Cevzâ (Gemelli)	Bâdi (Aria)
04. Kûçek	Seretân (Cancro)	Âbi (Acqua)
05. Büzürk	Esed (Leone)	Nâri
06. Zîrgüle	Sünbüle (Vergine)	Hâki
07. Rehâvî	Mizân (Bilancia)	Bâdi
08. Hüseyinî	Akreb (Scorpione)	Âbi
09. Hicâz	Kavs (Sagittario)	Nâri
10. Bûselik	Cedi (Capricorno)	Bâdi
11. Nevâ	Delv (Acquario)	Hâki
12. Ussâk	Hût (Pesci)	Âbi

Allo stesso modo Kirsehirli nota come alcuni *maqâm* vadano suonati in speci-

<sup>5</sup> Sintetizzo alcuni tratti del capitolo intitolato «Dimensioni estetiche della musica ottomano-turca», in G. DE ZORZI, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente ed Occidente*, con un saggio di K. Erguner, Ricordi-Universal Music, Milano 2010, pp. 190-202.

<sup>6</sup> KIRSEHIRLI, *Kitab-i Edvâr* nella *Risale i-Musiki* (XVIII), Ankara, Milli Kütüphane, ms 131/1. Seguo l'analisi del manoscritto e il sistema di trascrizione adottato da N. DOGRUSÖZ, *131 Numarali Musiki Risalesi Üzerine*, in «Musiki Mecmuası» 466 (1999).

fici momenti del giorno: Isfahân, Rehâvî e Bûselik sarebbero più adatti al periodo di tempo che va tra il pomeriggio e la sera.

Una simile antica rete di rinvii e relazioni tra modi musicali, momenti del giorno e stato psicofisico dell'essere umano veniva acutamente notata circa tre secoli dopo da un proto-etnomusicologo come il dragomanno (da *terçuman*, "interprete") francese Charles Fonton (1725-1793), il quale nel 1751 scriveva:

I turchi [...] osservarono che così come l'uomo non è sempre nello stesso stato mentale, allo stesso modo la musica per poterlo toccare deve tener conto delle sue diverse inclinazioni e delle diverse situazioni nelle quali egli/ella può venirsi a trovare. È per questo che essi hanno suddiviso tutti i modi musicali in quattro classi: la prima per l'alba; la seconda per il *kuşluk*, ossia circa due ore prima della metà del giorno; la terza per l'*ikindi*, ossia tre ore dopo il mezzogiorno; la quarta per lo *yatsi*, dal tramonto in poi. I grandi musicisti si attengono a questa norma, e scelgono le loro arie in base ai modi musicali che corrispondono al momento del giorno nel quale stanno suonando.<sup>7</sup>

La complessa rete di rinvii extramusicali è tipica di molti trattati musicali composti nella vasta area musicale islamica del *maqām*. A titolo di esempio, nella magnifica tradizione del Kashmir detta *Şūfyāna Mūsīqī*, oppure *Şūfyāna Kalām*, nel trattato intitolato *Karāmat-i Mağrā* (1732) si ha:<sup>8</sup>

Modo	Voce	Segno zodiacale	Malattia
01. rāst	elefante	Ariete	Paralisi
02. isfahān	pecora	Toro	Raffreddore e aridità
03. 'arāk	mucca	Gemelli	Tremore caldo
04. kōchak	neonato	Cancro	Palpitazioni cardiache
05. buzurg	fagiano	Leone	Problemi intestinali
06. hijāz	gallo della foresta	Vergine	Vomito e dolore alle orecchie
07. būsālik	leonessa	Bilancia	Elimina i pensieri maligni
08. 'ushshāq	gallo delle colline	Scorpione	(Manca)

<sup>7</sup> C. FONTON, *Essay Comparing Turkish Music with European Music*, in «Turkish Music Quarterly» 1.2 (Winter 1988), p. 2. [Trad. inglese di Robert Martin dell'originale *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, (Constantinople, 1751), Paris, Bibliothèque nationale ms. 9137].

<sup>8</sup> Seguo qui il sistema di trascrizione adottato da J. M. PACHOLCZYK in *Şūfyāna Mūsīqī. The Classical Music of Kashmir*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, pp. 108-109.

09. <i>navā</i>	usignolo	Acquario	(Manca)
10. <i>husaynī</i>	cavallo	Sagittario	Guarisce dalla febbre
11. <i>zengōla</i>	campanaccio	Capricorno	Infiammazione della gola
12. <i>rahāvī</i>	corvo	Pesci	Debolezza renale

### Forme cicliche

Come si diceva più sopra, un altro significato implicito nel termine *maqām*, fondamentale soprattutto in area centroasiatica, è quello di “forma ciclica”, nella quale si ha l’ordinamento di brani di genere e ritmo differenti in ampie successioni che sono raggruppate secondo un unico modo musicale. Per fare un esempio vicino al lettore, basti ricordare la forma musicale della “Suite” (in francese, “successione”), insieme di brani correlati e pensati per essere suonati in sequenza. Il lettore può pensare alle meravigliose *Suites* inglesi e francesi di Johann Sebastian Bach (1685-1750), organizzate secondo dei movimenti obbligatori che presentano una alternanza tra tempi moderati o lenti (Preludio, Allemanda, Sarabanda) e tempi mossi o rapidi (Corrente, Giga). Un particolare esempio, tra molti, può essere la sua *Suite inglese n. 1 in La maggiore* (BWV 806), la cui struttura è: Preludio, Allemanda, Corrente I, Corrente II, Double I, Double II, Sarabanda, Bourrée I, Bourrée II, Giga. Allo stesso modo, in ognuna delle tante tradizioni musicali del *maqām*, potremo avere forme cicliche con nomi diversi secondo l’area (*nūba*, *fasıl*, *wasla*, *dastgāh* etc.). Non potendo soffermarci sui singoli casi, nella *fasıl* ottomana, a titolo di esempio, potremo avere: *peşrev* (preludio); *kâr* (lett. “lavoro, opera”; composizione vocale); *kârçe* (piccolo *kâr*, vocale e/o strumentale); *beste* (lett. “composizione”); *taksîm* (“improvvisazione”); *semâî* (brano strumentale “danzante” in 10/8, oppure in 6/8 o in 6/4).

In altri termini, meno musicologici e più “umani”, il concetto di forma ciclica risponde a vari criteri che possono essere riassunti in:

1. selezione e itinerario che un musicista opera in un vasto materiale preesistente;
2. armonizzazione tra le esigenze degli ascoltatori e il gusto dei musicisti (tratto ben noto a chiunque si trovi a redigere la “scaletta” prima di un concerto);
3. necessità di tener desta l’attenzione dei presenti, facendo magari seguire brani vivaci a brani lenti e meditativi.

Al di là di queste contingenze, come si è visto, un “ciclo” ha poi un valore metafisico e si inserisce in un più ampio “ciclo”, macrocosmico, dato dal momento del giorno, della stagione, dalla posizione delle stelle e dei pianeti secondo il complesso sistema dei “valori extramusicali” tipici di ogni cultura. Ebbene, in quest’ordine in movimento si pone l’interprete, il quale, secondo la concezione tradizionale, saprà

disporre modi, melodie e ritmi in una forma ciclica tenendo conto dei presenti e trovandosi, così, ad essere un punto di intersezione tra varie dimensioni, capace di armonizzare tra loro “cicli” di diversa natura. Secondo il trattato *Bahjāt al-rūh* (“La felicità dello spirito”), erroneamente attribuito per secoli a Ṣafī al-Dīn al-Urmawī:

In un’assemblea di uomini pallidi e mellifluidi il musicista suonerà modi musicali dal registro basso come Iraq, Rast, Mukhalaf e Nihuft, modi gentili dai quali simili ascoltatori, che hanno per natura una mente fresca, riceveranno gaiezza e felicità sapendo condividere il piacere. In un’assemblea i cui membri siano di pelle scura, alti e magri, il musicista pizzicherà le corde in maniera veloce e secca su modi come Sihgah, Nairiz, Zabul, Maghlab e Salmak. [...] In un’assemblea dove i presenti siano di taglia moderata e di carnagione olivastra, il musicista suonerà melodie semplici e moderate nei modi di Ushshaq, Rahawi, Hajaz, Gavasht e Ajam. In un raduno festivo dove gli uomini siano alti e abbronzati, canterà nei modi Zangula, Nahawandar, Rahawi, Bu Salik e Panjgah. [...] In un’assemblea dove i presenti siano soldati e capi militari, turchi e uomini d’arme, il musicista suonerà melodie che iniziano su di un tono basso e finiscono su di un tono alto, come Rast, Panjgah, Iraq, Dugah e Neigiz.<sup>9</sup>

L’anonimo autore continua a lungo la sua lista di corrispondenze tra modi musicali e ascoltatori, concludendo con: “In breve, il musicista dovrà saper adattare la sua musica con il pianeta zodiacale dei propri ascoltatori”. Il che ci introduce all’argomento seguente.

### *Tracce di musicoterapia*

Mettere in rapporto pianeti, sfere, temperamenti e umori porta ad affrontare la questione della “musicoterapia”. In area islamica molti sono i trattati medioevali<sup>10</sup> dedicati alla funzione curativa della musica, eredi diretti e naturali delle teorie greco-ellenistiche. In generale, secondo la concezione desumibile da simili trattati, l’essere umano è un’unità armoniosa ed indivisibile di corpo e anima: la malattia è la rottura di un simile equilibrio armonico. La musica, grazie alla sua particolare natura

<sup>9</sup> E. ZONIS, *Classical Persian Music*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1973, pp. 209-210. Più in generale la Zonis si diffonde sul *Bahjāt al-rūh* a p. 34.

<sup>10</sup> Cf. A. SHILOAH, «Jewish and Muslim Traditions of Music Therapy», in ID., *Music and its Virtues in Islamic and Judaic Writings*, Ashgate Variorum, Aldershot 2007, pp. 69-83. Più in generale si veda il fondamentale: Peregrine HORDEN (ed.), *Music as Medicine: the History of Musich Therapy since Antiquity*, Ashgate Publishing, Aldershot 2000.

che sa essere allo stesso tempo fisica e meta-fisica, può quindi curare e armonizzare eventuali disarmonie che siano venute a crearsi. A partire da una simile concezione, diffusa nel mondo ottomano, essa veniva letteralmente “sommministrata” sulla base di criteri che tendevano a mettere in collegamento specifici modi musicali con specifici organi del corpo umano e con i quattro temperamenti ippocratici. Molti sono gli scritti musicologici che studiano le tracce di una simile scienza perduta e, naturalmente, molti sono i sicofanti che si propongono oggi come “maestri di musicoterapia *sufi*” dai riflessi New Age, così che un simile argomento risulta piuttosto scivoloso. Non per questo, però, la questione può essere trascurata.

In particolare, non si può ignorare un passaggio che proviene da una fonte antica ed autorevole come il *Kašf al-maḥḡūb* (“Il rivelamento del celato”) di al-Hujwīrī (m. Lahore, 1072/76),<sup>11</sup> considerato dagli studiosi il più antico trattato in lingua persiana sul sufismo (*taṣawwuf*): nel capitolo dedicato al *samāʿ* al-Hujwīrī sostiene che negli ospedali di Rūm (Bisanzio) si faceva ascoltare ai pazienti uno strumento a corde detto *anḡalyūn*:

I malati vi vengono portati due giorni alla settimana e vengono obbligati ad ascoltare mentre viene suonato per un periodo di tempo proporzionato alla malattia della quale soffrono. Poi vengono portati via. [...] I dottori e gli altri possono ascoltare a lungo l'*anḡalyūn* senza ripercussioni di alcun genere, perché è in sintonia con il loro temperamento.<sup>12</sup>

Secoli dopo, nel 1651, Evliyâ Çelebi descrive l'ospedale per malati di mente che era stato fondato ad Edirne (Adrianopoli) già dal sultano Bayazid II (1481-1512), e nota che vi erano stipendiati tre cantori e sette musicisti che visitavano l'ospedale tre volte alla settimana. Essi suonavano sei melodie differenti e le sofferenze dei malati erano assai alleviate da questo «nutrimento dello spirito».<sup>13</sup> L'ospedale rimase attivo sino agli inizi del XX secolo, mentre i suoi resti sono visibili ancor oggi.

Più in generale, simili terapie erano diffuse nel vasto mondo ottomano: Michael W. Dols sostiene che all'ospedale Manṣūrī del Cairo le pratiche musicali erano d'uso frequente e che, analizzando i registri contabili, si può notare come una delle spese fisse fosse data dalla paga dei musicisti che venivano ogni giorno ad intrattene-

<sup>11</sup> Sul suo luogo di sepoltura (*maqām*) a Lahore, nell'attuale Pakistan, dove al-Hujwīrī è più noto con il suo titolo di *Data Ganji Bakhsh*, si tengono normalmente dei *samāʿ* (vedi oltre), almeno finché lo consentiranno i vicini sedicenti fondamentalisti islamici.

<sup>12</sup> ‘A. AL-HUJWIRI, *Kašf al-maḥḡūb*, ‘The revelation of the Veiled’. *An Early Persian Treatise on Sufism*, Translated by R. A. Nicholson, Warminster (Wiltshire) 2000 (E. J. W. Gibb Memorial Series, 17), pp. 407-08 [ediz. originale Leiden-London 1911].

<sup>13</sup> M. W. DOLS, *Majnūn. The Madman in Medieval Islamic Society*, edited by D. E. Immisch, Clarendon Press, Oxford 1992, p. 173.

re i pazienti. Evliyâ Çelebi, che visitò l'ospedale nel 1648 nel corso dei suoi infiniti viaggi, osserva che i concerti erano somministrati tre volte al giorno.

Una simile pratica curativa, naturalmente, era presente a corte: secondo il viaggiatore francese Jean Baptiste Tavernier (1605-1689) che visitò Costantinopoli nel 1668, nella ala destra della parte esterna (*Birûn*) del palazzo imperiale (*Saray*) v'era l'ospedale che serviva l'intera corte. Qui molti venivano curati per dieci dodici giorni con una "strana" musica vocale e strumentale.<sup>14</sup>

### *Cicli ritmici*

Oltre che per intessere relazioni "cosmiche", ai confini con il simbolo astratto, il diagramma circolare fu usato in senso davvero grammaticale per rappresentare e insegnare i cosiddetti "cicli ritmici". Per entrare in simili circoli conviene fare delle distinzioni preliminari tra *tempo*, *metro* e *ritmo*.

#### a) Tempo

A prescindere dal concetto di Tempo cronologico sorto in una data cultura del nostro pianeta, va notato come la musica abbia ovunque e comunque la capacità di sostituire questo tempo cronologico con un altro tempo, il "tempo musicale", appunto, che è "altro" in virtù di alcuni valori suoi propri che sono il *metro* e il *ritmo*. Non ci si soffermerà su altri aspetti decisamente troppo tecnici del *tempo* musicale; piuttosto sembra interessante notare come ci si sia a lungo interrogati sulle ragioni che hanno spinto l'uomo a costruirsi un tale sistema temporale autonomo, ciclico e autoregolato. La maggior parte delle risposte sembrano convergere su una sorta di *evasione* dall'inesorabilità del Tempo cronologico, analoga a quella che si realizza nel rito.

#### b) Metro

Il termine *metro* indica una serie di pulsazioni isocrone (implicite o espresse nell'esecuzione) che sono soggiacenti all'organizzazione ritmica di un brano musicale. Tali pulsazioni permettono di costruire e riconoscere dei cicli periodici. Il metro può essere costituito dal ripetersi di una pulsazione isocrona (ad esempio il *tac-tac-tac* di un metronomo, o il *boom, boom, boom* di un brano techno) e non vi sarà distinzione tra punto iniziale e punto finale. Oppure, può essere invece costituito da sequenze di due o tre pulsazioni, o da loro multipli e somme. Comunque sia, esso costituisce una sorta di punto di riferimento per la misurazione, un po' come i quadretti di un quaderno per un disegno.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 172.

## c) Ritmo

Sull'intelaiatura del *metro*, il gioco di combinazioni e opposizioni che dà vita al *ritmo* musicale è basato su di un rapporto dialettico fra *periodicità* ed *organizzazione delle durate*. La regolare struttura metrica, implicita o esplicita, consente al musicista, operando su periodicità ed organizzazione delle durate, di creare uno schema (*pattern*) che si ripete nel tempo. Uno dei più comuni marcatori di una simile periodicità è l'accento: data una struttura metrica, l'improvviso e impreveduto accento crea uno *shock*, uno spaesamento, intorno al quale si costruisce informazione ed, eventualmente, attesa.<sup>15</sup>

Ebbene, sui nostri diagrammi circolari simili periodi e durate si organizzavano in cicli ritmici, indicando con un segno (la lettera araba *mīm*, ρ) il punto del ciclo che doveva essere battuto, accentuato, creando così un ciclo che si ripeteva *ad libitum*.

Sembra interessante come l'etimo del termine *ritmo* venga ricondotto al verbo greco *ῥίω*, "scorrere, fluire" con l'aggiunta del suffisso *-Φμός*: "scorrere regolato, fluire ordinato/scandito". Platone lo applicò alla musica per indicarne il "movimento ordinato". In questo senso platonico, il concetto contiene in sé allo stesso modo entrambi i campi di significato: l'aspetto ritmico propriamente detto, ossia le diverse combinazioni "ordinate" di suoni e silenzi di differente o eguale durata, e l'aspetto metrico, relativo ad un sistema unitario di valutazione delle durate.

In area di cultura persiana e ottomana si ritiene comunemente e universalmente che i ritmi musicali siano nati dalla poesia, e che i contrasti tra sillabe lunghe e brevi siano all'origine dei cicli ritmici musicali. Va ricordata, però, una voce fuori dal coro. Secondo l'etnomusicologo Jean During (1947-), infatti:

[...] bisogna, però, sottolineare come la musica, anche vocale, non sia per forza subordinata sin dall'origine alla poesia. [...] Il poeta talvolta costruisce le sue frasi seguendo dei *clichés* melodici e ritmici. Si tratta della tesi 'copernicana' del maestro tajiko Abduvali Abdurashidov: i poeti avrebbero prima seguito i ritmi di base della musica, e solo in seguito i teorici ne avrebbero desunto i metri sui quali declamavano i loro versi. Così, contrariamente al pregiudizio corrente secondo il quale i ritmi persiani deriverebbero dalla poesia, i metri poetici non esisterebbero come entità concrete *in sé* ma sarebbero piuttosto delle formule ritmiche elementari, spesso basate su degli originari movimenti di danza che avrebbero donato la loro struttura ai versi declamati dai poeti. Più

<sup>15</sup> Come si sa, la teoria della percezione (*Gestalt Theorie*) studia il processo psichico che opera la sintesi dei dati sensoriali in forme dotate di significato. Allo stesso modo, le giovanissime neuroscienze stanno studiando il complesso fenomeno ritmico nelle sue molte accezioni (ritmi circadiani, linguistici, poetici, musicali, etc.). Cf. il denso capitolo «Rhythm», in A. PATEL, *Music, Language and the Brain*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, pp. 96-179.

in generale, la relazione tra poesia e musica è reciproca [...].<sup>16</sup>

Secondo il musicista e musicologo *mevlevî* Kudsi Erguner (1952-),<sup>17</sup> il sistema metrico (*arûz*) di matrice arabo-persiana, basato sull'alternanza tra sillabe lunghe e sillabe brevi, rivoluzionò la metrica originaria della lingua turca che sino allora aveva solo sillabe lunghe, così che il poeta seguiva delle forme sillabiche prototipiche e, appoggiandosi sul loro ritmo, diceva la sua poesia come un *rapper*.

In particolare, i cicli ritmici conobbero un grande sviluppo già all'inizio della dinastia ottomana, ma il fenomeno si intensificò dopo la presa ottomana di Costantinopoli (1453), sia grazie al procedimento di sommare tra loro cicli diversi, sia attraverso la creazione di cicli completamente nuovi. Va notato come la sovrabbondanza e l'importanza dei cicli ritmici siano il più netto tratto distintivo della musica classica ottomana nel panorama delle musiche classiche del mondo islamico (*maqâmistân*): i numerosi cicli ritmici della musica ottomana vanno, infatti, da un minimo di 2 sino a oltre 120 tempi (grazie a varie somme) così che il ritmo diviene quasi un elemento melodico. Va anche notato come nella concezione tradizionale ottomana una composizione (*beste*) per essere tale debba essere "legata", come dice il suo nome, ad un ciclo ritmico, altrimenti è una melodia libera.

Nell'insegnamento tradizionale l'allievo memorizzava la melodia battendo tali cicli sulle ginocchia (*usûl vurmak*, "battere i cicli") in modo da strutturare la melodia stessa: è anche per questo motivo che si parla qui di "grammatica". Una grammatica ben assimilata dallo stesso corpo: come direbbero a Venezia, da dove vengo, *se incarna el mestîer!*

Il termine utilizzato per i cicli ritmici è *iqâ* (arabo: *īqā'*, termine che significa "far nascere"). Esiste, però, un altro termine fondamentale di origine araba, *usûl* (arabo: *uṣūl*, plur. di *aṣl*, "origine"), che viene concepito come la maniera pratica di applicare un *iqâ*. In questo senso è importante notare che possono esistere diversi *usûl* per rendere uno stesso *iqâ*. Tali *usûl* possono essere suonati e scanditi in maniera diversa a seconda dello strumento a percussione impiegato, ad esempio *kudûm*, *kös* o *nakkâre*, ma di tutti esiste una versione semplice che serve a memorizzare la melodia e che viene espressa da sillabe che corrispondono a suoni immaginari:

<i>Dum</i>	Suono basso e tempo lungo
<i>Tek</i>	Suono (più) alto e tempo lungo

<sup>16</sup> J. DURING, *Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, traduzione e cura di G. De Zorzi, Ricordi-BMG, Milano 2005, pp. 176-177.

<sup>17</sup> Sintetizzo di qui in avanti il §12 intitolato «I cicli ritmici della musica ottomana», da K. ERGUNER, «Sulla teoria, gli intervalli e i cicli ritmici del maqâm ottomano», in G. DE ZORZI, *Musiche di Turchia*, cit., pp. 277-279.

<i>Kâ e/o Tâ</i>	Suono alto che segue un <i>Tek</i> , quindi tempo lungo alto
<i>Hek</i>	I due insieme, tempo lungo o corto
<i>Te</i>	Tempo corto su registro alto
<i>Ke</i>	Secondo tempo corto su registro alto che segue il <i>Te</i>
<i>Du</i>	Tempo corto di registro grave
<i>Me</i>	Secondo tempo corto di registro grave che segue il <i>Du</i> .

Lascio qui il lettore alla visione – forse più chiara – delle immagini di cicli ritmici espressi sul diagramma di un cerchio che corredano questo articolo.

### *Musica e sfere celesti*

Tra microcosmo e macrocosmo *tout se tient*: fingiamo, però, di abbandonare la Terra e i suoi cicli ritmici e ritorniamo a cicli e sfere più alte. Come si sarà notato, il concetto di musica tipico del mondo islamico è strettamente connesso con quel concetto di “musica delle sfere” che sembra avere antecedenti caldei e babilonesi ma che ha avuto un ruolo rilevante nella filosofia greca, ellenistica e romana influenzando allo stesso modo l’ebraismo, il cristianesimo e l’Islam attraversando il Medioevo e il Rinascimento in uno spazio culturale, come quello del Mediterraneo, dove la circolazione delle idee era costante e nel quale «tutti copiavano tutti», come mi diceva amabilmente il musicologo Giovanni Morelli. L’idea ricorrente è quella di rappresentare il cosmo come un insieme di sfere concentriche, all’interno delle quali sono incastonati i pianeti. Alla rotazione dei pianeti viene associata una sin-fonia prodotta dal movimento delle rispettive singole sfere celesti.

A proposito di questo rapporto tra *musica humana* e *musica mundana*, sembrano significativi i seguenti versi di Ayinî, poeta del XV secolo, che egli dedica al liuto a manico lungo *tanbûr* nei quali simili concezioni si mescolano alla tradizione *sufi* del *samâ’*:

*Gel ey mtrib alip ağusa tanbûr*  
*Fürüğ-u nağmeden kil bezmi nûr*  
 Vieni o menestrello e prendi in seno il tuo *tanbûr*  
 Con la fiamma della melodia (*nağme*) colma l’assemblea (*bezm*) di Luce (*nûr*)!

*Getürsün Zühreye raksa sadâsı*  
*Sipihre velvele versin nevâsi*  
 Che il suo suono faccia danzare (*raksa*) Venere (*Zühre*)

Che il suo timbro metta in moto le sfere!<sup>18</sup>

[...]

*Dü 'âlem sırrı var zîr-ü beminde*

Nei suoi acuti e nei suo gravi (*zîr-ü beminde*) risiedono i misteri (*sırrı*) dei due mondi!

[...]

*Maqâm-i Evç kımsa terâne*

*Çikar perde be perde lamekâne*

Quando esso suona in *maqâm Evç*

Nota a nota (*perde be perde*) conduce al non-luogo (*lamekâne*)<sup>19</sup>

[...]

*Hümâ-i nağmeye mızrabı perdir*

*Sa'âdet lânesi şeklinde zâhir*

Il suo plectro (*mızrab*) è in realtà una piuma dell'uccello del paradiso, che diviene manifestazione esteriore (*zâhir*) del nido della felicità (*sa'âdet*)

*Şarab- i nağmesinden ey kadeb nûş*

*Muhit-i nevşe-i ırfan eder çûş*

Bevi una coppa del vino della melodia (*nağme*)

E strariperà l'oceano d'ebbrezza della gnosi (*ırfan*)!<sup>20</sup>

Rivoluzionando tutto, ossia compiendo una rivoluzione intorno al proprio asse, sembra significativo il testo di un anonimo *rast-i nakış* attribuito a dei “persiani” (*acemler*) che invita i pianeti stessi ad ascoltare la musica degli umani:

*Hem kamer hem zuhre vü hem müşteri der asuman*

*Arzu memdendi nihavendi sazi bişnevend!*

Sia Luna (*kamer*) che Venere (*zuhre*) e Giove (*muşteri*) in cielo (*der asuman*)

Ascoltino gli strumenti (*sazi*) suonare in *nihavend!*

*Nağme-i uzzal ü şehnaz ü segâh ü beyat*

<sup>18</sup> Si noti il gioco di parole tra *velvele*, che indica un modo più elaborato, fiorito, di scandire un ciclo ritmico, e *sipîhri* che è anche il nome di un *maqâm* antico.

<sup>19</sup> È il “non luogo” (in arabo *lā makān*) di cui si parlava più sopra, concetto della mistica e della filosofia islamica.

<sup>20</sup> A. S. LEVEND, *Divân Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mezmunlar ve Mehfumlar*, Inkilap Kitâbevi, Istanbul 1943 (Letteratura classica: parole e allusioni, immagini e concetti), p. 243, cit. in W. FELDMAN, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, p. 88.

*Rast ez nikriz ez şayet Hicaz bişnevend!*  
 Ascoltino le melodie in *uzzal* e in *şehnaz* e in *segâh* e in *beyat*  
 In *rast* e in *nikriz* e in *Hicaz*!<sup>21</sup>

### *Modulazione: Taksîm ed ebrû, viaggio tra sfere ed arti*

Per definizione si ha “modulazione” quando nel corso di una composizione, o di un’improvvisazione, in un dato *maqâm* viene introdotta una nota, o un intero passaggio, da un *maqâm* differente. Ebbene, ci si consenta una modulazione che ci permetta di entrare nel campo delle arti visive e di introdurre il paragrafo finale, nel quale l’estetica ha una parte fondamentale.

Il termine arabo *taqâsim* (*taksîm* nell’accezione ottomana, letteralmente, “divisione”) viene reso con “improvvisazione”. Senza approfondire qui le molte funzioni di un *taksîm*, nella nostra prospettiva va notato come la maestria dell’interprete consista nel sapere “muoversi” all’interno di un singolo *maqâm* e, ad un livello più elevato, nel compiere un “viaggio” tra vari *maqâm*: in questo caso egli è capace di allontanarsi (senza perdersi) dal *maqâm* di partenza giungendo per gradi ad un nuovo *maqâm*. L’interprete, insomma, viaggia tra le sfere dei *maqâm* usando lo stesso insieme di regole, ricordato più sopra (il *seyir*), che reggono anche la composizione, cosicché per il *taksîm* ottomano è di assoluto riferimento il concetto etnomusicologico di “composizione in tempo reale”.

Visto in senso grafico, dall’alto, il viaggio tra simili sfere ricorda l’arte figurativa dell’*ebrû* (dal persiano *abr*, “nuvola”), arte più nota in occidente come “carta marmorizzata” o *paper marbling* che, visivamente, si presenta come un insieme di circoli, cerchi e sfere. E non sembra casuale come molti grandi musicisti ottomani praticassero anche l’*ebrû*, arte che, come la musica antica, ha conosciuto un grande *revival* nell’attuale Turchia. Non sfugge, infine, l’analogia tra il *taksîm* e la decorazione astratta, il cosiddetto “arabesco”, apparentemente capricciosa e svolazzante, ma in realtà basata su cristalline strutture.

<sup>21</sup> Desumo il testo da uno spartito trascritto da Rauf Yektâ (1872-1935) e pubblicato nelle edizioni del primo Conservatorio ottomano, il *Dâr ul-Elhan* (“Casa delle Melodie”). Lo spartito può essere consultato online: <http://notaarsivleri.com/rast/6203.png> (ultimo accesso: 01/07/2012). Ringrazio sentitamente il prof. Giampiero Bellingeri per la sua traduzione. Nella musica che accompagna il testo si ha, però, un gioco difficilmente traducibile: la musica modula brevemente in *maqâm Hicaz* quando questo viene nominato. Curiosamente, un procedimento analogo veniva detto *madrigalismo* ed era tipico della coeva musica rinascimentale, che risuonava su altre rive dello stesso Mediterraneo: si parla, infatti, di *madrigalismo* quando un testo musicale è strettamente aderente al testo poetico sia dal punto di vista musicale che da quello grafico.

### *La cerimonia dei dervisci rotanti (âyin-i-şerif) come viaggio tra sfere*

Non si può parlare di musica, cicli, sfere, pianeti e orbite, senza accennare alla particolare tradizione dei cosiddetti “dervisci rotanti”, che sembra condensare e riassumere tutte le questioni emerse sin qui. Per farlo, però, bisogna superare un intrico di stereotipi: il luminoso roteare dei “dervisci rotanti” in ampie vesti bianche, costantemente notato e descritto nel corso dei secoli da abbacinati viaggiatori, è divenuto oggi un elemento dell’immaginario collettivo – allo stesso modo occidentale ed orientale – che funziona molto bene per le pubblicità delle vacanze in Turchia così come per nomi di Hotel e di parcheggi, mentre venditori di *souvenirs* fanno affari con statuette di dervisci, magari luminosi e posti su di una piattaforma che gira, e locali pubblici di vario tipo possono proporre un “derviscio” che, all’improvviso, sbucca dal nulla e si mette a roteare tra i tavolini degli avventori.

L’invito è quello di andare al di là di queste superfetazioni e di “ascoltare”. L’intenzione e l’atto stesso di “mettersi in ascolto” ci portano alle fonti di una pratica spirituale detta *samā’* (“ascolto, audizione, concerto spirituale”) le cui prime tracce appaiono verso il IX secolo d. C. tra i circoli *sufi* di Baghdad e dell’area iranica.<sup>22</sup> In un *samā’* si ascoltavano – e si ascoltano tutt’ora – musica e poesia intese come *gāzā-yi rūḥ* (“nutrimento dello spirito”). Da un simile ascolto possono nascere dei movimenti fisici che non è corretto definire “danza”.

Pochi secoli dopo, tra l’XI e il XII secolo d. C., la pratica del *samā’* giunge sui territori dell’attuale Anatolia grazie a vari maestri sufi e tra essi Ğalāl al-Dīn Rūmī, poeta di lingua persiana nato nel 1207 a Balkh, nell’attuale Afghanistan nord-occidentale, e scomparso a Konya, nell’attuale Turchia, nel 1273. Egli veniva detto scherzosamente *Mevlânâ*<sup>23</sup> (“nostro maestro”) già da suo padre, quand’era bambino, e quel soprannome divenne il nome della confraternita sufi che fiorì sul suo esempio, la *mevlevîye*.

Senza poterci dilungare,<sup>24</sup> va notato come il *samā’* di *Mevlânâ* fosse tutto parti-

<sup>22</sup> Rinvio al testo tutt’ora fondamentale sulla questione: J. DURING, *Musica ed Estasi. L’ascolto mistico nella tradizione sufi*, introduzione, traduzione e cura di G. De Zorzi, SquiLibri, Roma, 2013, con CD allegato di brani inediti raccolti sul campo dall’autore. L’edizione italiana viene giudicata dall’autore molto migliore dell’originale J. DURING, *Musique et Extase. L’audition Mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, Paris 1988.

<sup>23</sup> Trascrivo il titolo onorifico nell’accezione “alla turca”, laddove alla persiana sarebbe piuttosto *Mawlânâ*. Allo stesso modo trascrivo il nome della confraternita alla turca, laddove in persiano sarebbe piuttosto *mawlawiyya*. Va notato che anche la *nisba*, ossia la designazione del paese o dell’area di nascita che secondo la consuetudine islamica accompagnava un nome proprio (ad esempio *Buḥārī*, “di Bukhara”, così come *Işfahānī* o *Baġdādī*) nel caso di “Rūmī” è contestata, laddove molti rivendicano per Ğalāl al-Dīn la *nisba* “Balḥī”, quindi “di Balkh”, rivendicandone l’identità afghana.

<sup>24</sup> Rinvio il lettore al lungo capitolo dedicato ai cerimoniali della *mevlevîye* ottomana in G. DE ZORZI, *Musiche di Turchia*, cit., pp. 133-158.

colare, spesso solitario, silente e tipico solo a lui. Il *samā'* collettivo della prima comunità riunita intorno a *Mevlânâ*, invece, era piuttosto diverso da quello attuale e va inserito nel contesto preesistente al quale si è accennato più sopra, quello dei circoli *sufi* di area iranica, ma soprattutto va notato come esso dovesse essere molto più spontaneo, esaltante, esaltato, sregolato, pieno d'entusiasmo e d'estasi incontrollata, rispetto alla cerimonia che sarebbe stata codificata, coreografizzata e cristallizzata in seguito.

Dopo Rūmī, infatti, la comunità *mevlevî* designò Hüsameddin Çelebi (1225-1284) come *tarikatçı dede*, ossia come guida della confraternita; egli fu seguito, brevemente, dal figlio primogenito dello stesso Rūmī, Sultān Bahā al-Dīn Walad (1226-1312), anch'egli grande poeta mistico di lingua persiana<sup>25</sup> a cui succedette Ulu Arif Çelebi (m. 1319): da lui prese inizio la linea dei Çelebi che si è avvicinata ininterrottamente sino ai giorni nostri alla guida dell'ordine, ed è ad Hüsameddin Çelebi che si attribuisce la strutturazione della confraternita e della pratica del *semâ* inteso come un rituale particolare di *zīkr* ("ricordo") nel quale era insito il ricordo del maestro e delle sue estasi.

Nel tempo la cerimonia venne detta *âyin* ("cerimonia, rito"), *âyin-i-şerif* ("nobile cerimonia") e *muqâbala* ("incontro, confronto"). Ogni dettaglio venne caricato di profonde interpretazioni simboliche: dal significato metafisico del rituale in sé, alla creazione d'uno spazio sacro, dall'abbigliamento dei partecipanti al metodo stesso per imparare la rotazione. Nei centri *mevlevî* il *semâ* divenne una componente centrale della vita della comunità che comportava l'educazione musicale dei suoi partecipanti: giunti ad un centro *mevlevî* i candidati, infatti, dopo aver superato differenti prove, incominciavano un periodo detto dei "Mille e Uno giorni" durante il quale venivano avviati a varie pratiche secondo le loro predisposizioni, divenendo suonatori di flauto *ney*, di *rebâb*, di *kūdüm*, cantori, *semazen*, ma anche calligrafi, poeti e letterati.

Ora, va notato come la particolare elaborazione *mevlevî* ottomano-turca<sup>26</sup> del *semâ*, sfociata nell'*âyin-i-şerif*, armonizzi tra loro alcune componenti fondamentali del *samâ* medievale d'area iranica (ascolto, poesia, canto, movimenti fisici) ma, allo stesso tempo, come essa compia un'opera di sublimazione estetica e concettuale. Nell'*âyin-i-şerif* è immanente una componente artistica, teatrale, coreografica, mentre la musica stessa adopera il linguaggio della musica classica ottomana. Secondo alcuni, essa sarebbe una "rappresentazione" dell'estasi, e un "ricordo" delle estasi del santo eponimo, più che un rituale estatico in sé.

<sup>25</sup> Sultān Bahā al-Dīn Walad (1226-1318) compose una raccolta di liriche in vario metro, detta – come d'uso – *Divân*, tre *Masnavî* (l'*Ibtidânâma*, il *Rebabnâma* e l'*Intihânâmâ*) oltre ad un'opera in prosa intitolata *Maarif*.

<sup>26</sup> Parlo qui di elaborazione *mevlevî* ottomano turca perché il tipo di cerimoniale della *mevleviyyah* di Siria è piuttosto diverso, così come lo è il linguaggio musicale, decisamente più "arabo" e il modo di roteare stesso, velocissimo e lontano dalle equilibrate, composte, evoluzioni dei *mevlevî* di Turchia.

Il modello interpretativo diffuso e corrente legge nel cerimoniale *mevlevî* il riflesso della “danza cosmica”: tutto è in moto e rotea in preda all’ebbrezza d’amore, l’universo, le stelle, i pianeti, gli angeli, i demoni, gli animali, le piante, i loro rami nel vento, gli uomini, così come gli stessi granelli di polvere in un raggio di luce. Una simile interpretazione trova riscontro nei versi di Rūmī ma non è univoca. E va notato come essa sia stata presa davvero molto “alla lettera” da cerimoniali acrobatici meno sofisticati, come l’egiziano *al-tannūra*, nel quale un partecipante al centro è il simbolo del Sole, un altro della Luna, un altro di Venere e via dicendo: roteando velocissimi, parossisticamente, ognuno di essi si sfilava da sopra la testa diverse gonne (in arabo *tannūra*) colorate secondo il colore simbolico tipico del pianeta in questione.

Oltre alla “danza cosmica”, un altro dei significati sui quali meno ci si sofferma è quello del viaggio (*seyir*) conoscitivo che il derviscio *mevlevî* compie tra tre forme di comprensione e di conoscenza note in un linguaggio arabo più tecnico come: *‘ilm al-yaqīn*, (“la conoscenza secondo la scienza, il sapere”: ad esempio abbiamo letto, o ci hanno detto, che esiste una mela); *‘ayn al-yaqīn*, (“la conoscenza secondo l’occhio”: vediamo una mela e sappiamo che esiste); *ḥaqq al-yaqīn* (“la conoscenza secondo la Verità”: cogliamo e assaggiamo una mela).<sup>27</sup> In un cerimoniale *mevlevî* il derviscio attraversa queste tre fasi di conoscenza e di unione con il divino.

Il rituale, inoltre, viene detto anche *muqâbala* (“incontro, confronto”): il significato di questo termine mette in primo piano i dervisci stessi e si collega alle deambulazioni iniziali dette *Devr-i Veled* (“Ciclo di Veled”) (ancora cicli, dunque) durante le quali ogni derviscio si inchina di fronte all’altro. Ebbene, per la *Sunna* «il credente è specchio al credente» e secondo una pratica che accomuna ogni *Via sufi*, il centro sottile (*latīfa*) detto “cuore” (*qalb*) va polito e levigato sino a divenire come uno specchio: inchinandosi l’uno di fronte all’altro,<sup>28</sup> ogni cuore si riflette nel cuore che gli sta di fronte, così che se ne eleva l’Unico contenuto.<sup>29</sup>

Lo spazio circolare nel quale si compie un *âyin* è uno spazio sacro:<sup>30</sup> esso è diviso in due parti da una linea invisibile detta *hatt-i istivâ* (“linea dell’orizzonte”) al termine della quale (e sulla quale) siede il maestro, tramite tra i mondi. Sul lato destro, rispetto al maestro, vi è il mondo invisibile, mentre sul sinistro il mondo

<sup>27</sup> Naturalmente il “gusto” (arabo, *dawq*) di una simile mela è inesprimibile a parole, e, forse non è casuale come in passato i dervisci venissero detti anche: *‘ahl-i dhawq* (“le genti del gusto”).

<sup>28</sup> Cf. anche Cor. 15:47, sulla condizione paradisiaca: «Come fratelli adagiati su letti alti, faccia a faccia».

<sup>29</sup> Colgo e sviluppo l’immagine contenuta in A. F. AMBROSIO, «Écrire le corps dansant au XVII siècle: Ismâ’il Rusûkhi Anqaravî», in C. MAEYEUR-JAOUEN-B. HEYBERGER (éds.), *Le corps et le sacré en Orient musulman*, Édisud, Aix-en-Provence 2006 (Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée), pp. 203-204.

<sup>30</sup> Cf. A. F. AMBROSIO, «La danse des ‘derviches tourneurs’ et la création d’un espace sacré», in Th. ZARCON-E. ISIN-A. BUEHLER (éds.), *Sufi Dance - La Danse soufie. Journal d’Histoire du Soufisme*, 4 (2005), Maisonneuve, Paris 2005, pp. 97-105.

dell'esistente. Il volteggiare del derviscio, con l'alto copricapo in testa simbolo del cippo tombale, vestito di una veste bianca, simbolo del sudario, è la danza estatica nella gioia e nel piacere di questo attimo senza tempo, mentre tutto rotea, ma è anche un viaggio, un ritorno, un *reditus*, da questo mondo all'altro.

Il derviscio gira su di sé in stato di *zīkr*, con la mano destra levata in alto a ricevere e la sinistra girata verso il basso a donare ciò che riceve: anche questa non è un'interpretazione univoca ma ci consente di affrontare un tema particolare. Il *semâ* della tradizione *mevlevî* non è concepito esclusivamente per chi lo sta praticando: esso è "manifesto", manifestato, e quindi si rivolge anche all'esterno e agli eventuali osservatori (e in questo è immanente una nota estetica) che sa toccare e ai quali "fa del bene":

Se vuoi una miniera di zucchero, ecco, là la troverai;  
se ti basta una sola zolletta, ecco, gratis t'è data!<sup>31</sup>

Non è un caso che nelle *samahâne* ("stanza, luogo per il *semâ*") circolari dei vari centri *mevlevî* vi fosse sempre uno spazio per gli ospiti, quali siamo tutti noi oggi.

<sup>31</sup> J. RŪmī, *Poesie Mistiche*, a cura di A. Bausani, Rizzoli, Milano 1980, p. 78.

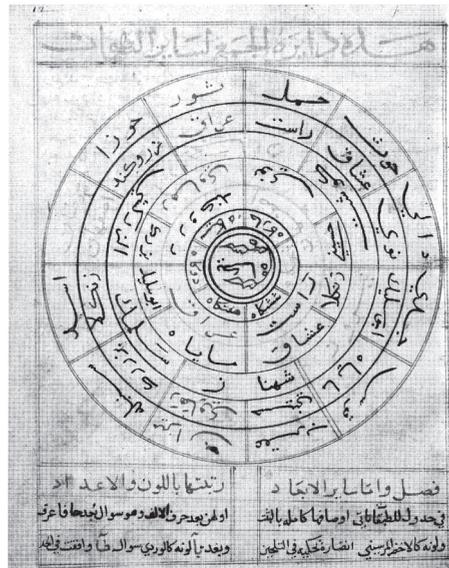


Fig. 1 - Corrispondenze tra modi e segni astrologici nel *Kitāb al-in'ām fī ma'rifat al-angām* di al-Ṣaydāwī (vissuto in al-Andalus verso la fine del XIV secolo)

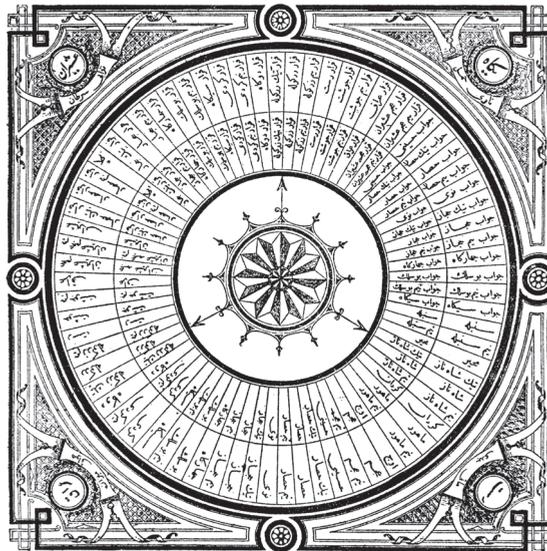


Fig. 2 - Diagramma circolare tratto da Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*. Vol. I Paris, 1930-1935. I volumi 1 e 2 sono la traduzione in francese di al-Fārābī, *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* e d'Erlanger dichiara di trarre il diagramma dallo stesso al-Fārābī

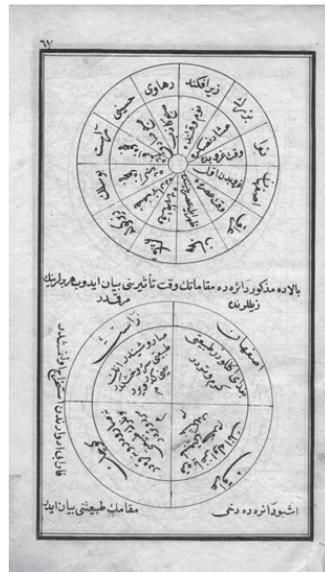


Fig. 3 - Cerchio dei *maqām* in Haşim Bey (1815-1868), *Mecmua-yi Karha ve Nakşha ve Şarkıyyat* (1864) nota più semplicemente anche come *Haşim Bey Mecmuası*: in essa l'autore dice di pubblicare cicli presenti in autori antichi (al-Fārābī, Şafī al-Dīn, etc.)



Fig. 4 - Ciclo ritmico nel *Kitâb ilmi'l Musiki alâ vecchi'l Hurufat* ("Libro sulla scienza della musica e sulla notazione alfabetica") composto tra il 1700 e il 1703 da Dimitri Cantemir (1673-1723)

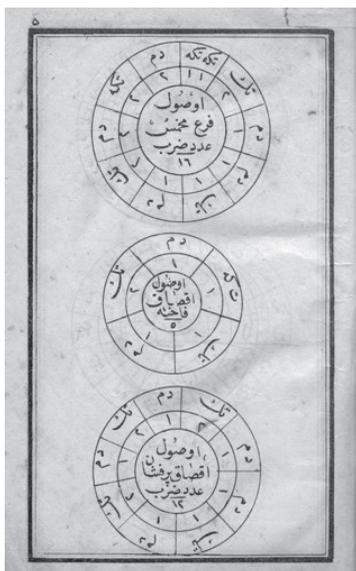


Fig. 5 - Cicli ritmici dalla *Mecmua-yi Karha ve Nakṣha ve Şarkıyyat* (1864) di Haşim Bey



Fig. 6 - Circoli e percorsi di stelle e pianeti in una notte d'estate sui Nebrodi. Foto di Giovanni Montaina, a cui è dedicato questo articolo, nel tempo senza tempo