

N. 3

Collana diretta da *Luigi Vero Tarca*, Università Ca' Foscari di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Berto, Universiteit van Amsterdam

Giorgio Brianese, Università Ca' Foscari di Venezia

Luc Brisson, CNRS Paris

Laura Candiotta, University of Edinburgh

Paul Clavier, École normale supérieure Paris

Felix Duque, Universidad Autonoma de Madrid

Luca Illetterati, Università degli studi di Padova

Salvatore Lavecchia, Università degli studi di Udine

Olga Lizzini, Universiteit van Amsterdam

Livio Rossetti, Università di Perugia

Fernando Santoro, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Davide Spanio, Università Ca' Foscari di Venezia

Gianluigi Paltrinieri, Università Ca' Foscari di Venezia

Giangiorgio Pasqualotto, Università degli studi di Padova

Collana sottoposta a *peer review*

I LINGUAGGI DELL'ASSOLUTO

a cura di
Massimo Raveri e Luigi Vero Tarca

Il testo è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa mediterranea dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Esperienze Filosofiche* n. 3
Isbn: 9788857542683

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUZIONE <i>di Massimo Raveri e Luigi Vero Tarca</i> | 7 |
| <i>Isabella Adinolfi,</i> “ESPRIMERE ASSOLUTAMENTE IL SUBLIME CON IL PEDESTRE”. IL LINGUAGGIO DELL’ASSOLUTO IN <i>FRYGT OG BÆVEN</i> DI S. KIERKEGAARD E IN <i>THIS IS WATER</i> DI D.F. WALLACE | 15 |
| <i>Giuseppe Barzaghi</i> LA METAFORA: TRASPARENZA NELLA TRASPOSIZIONE | 31 |
| <i>Laura Candiotto</i> “DA CACCIATOR DIVENNE PREDÀ”. LA TRASFIGURAZIONE DEL SOGGETTO CONOSCENTE, TRA RICERCA APPASSIONATA E COGLIMENTO ESTATICO, NEL LIGNAGGIO PLATONICO | 45 |
| <i>Alessia Cavallaro</i> L’ICONA: L’ASSOLUTO RUSSO TRA “QUADRATI” E “TAVOLE NERE” | 61 |
| <i>Sabina Crippa</i> UNO E MULTIPO: LE VOCI DEL DIVINO | 83 |
| <i>Giovanni De Zorzi</i> IL SUONO LINGUAGGIO DELL’ASSOLUTO | 97 |
| <i>Sebastiano Galanti Grollo</i> DIRE L’ASSOLUTO. LEVINAS, L’INFINITO E IL LINGUAGGIO | 123 |
| <i>Gaetano Lettieri</i> ΣΚΙΑΓΡΑΦΕΙΝ / SCRIVERE OMBRA. LA TEOLOGIA CONGETTURALE DI GREGORIO DI NISSA E LA SUA EREDITÀ | 143 |

| | |
|--|-----|
| <i>Tatsuma Padoan</i> | |
| PER UNA SEMIOTICA DELLA POSSESSIONE ORACOLARE: SENSI E DISCORSO SUL MONTE KISO ONTAKE | 173 |
| <i>Giangiorgio Pasqualotto</i> | |
| RELATIVITÀ DELL'ASSOLUTO | 199 |
| <i>Stefano Pellò</i> | |
| L'ELEMENTO PAROLA. APPUNTI INTORNO AGLI ASSOLUTI DEL LINGUAGGIO NEI <i>CHAHĀR</i> 'UNŞUR DI MĪRZĀ 'ABD AL-QĀDIR BĪDIL | 205 |
| <i>Massimo Raveri</i> | |
| CONTEMPLARE IL BUDDHA / PRONUNCIARE IL SUO NOME: I SENSI DELL'ASSOLUTO | 227 |
| <i>Antonio Rigopoulos</i> | |
| SILENZIO, GESTO, PAROLA: I LINGUAGGI DELL'ASSOLUTO DEL SAI BABA DI SHIRDI | 255 |
| <i>Federico Squarcini</i> | |
| L'ASSOLUTO ASSOLUTAMENTE ASSOLTO. RICOGNIZIONI SULLE LACUNE DEL LINGUAGGIO, FRA GLI SGUARDI DEI POETI VEDICI E LE ASTUZIE SEMIOTICHE DEI <i>MADHYAMAKA</i> | 287 |
| <i>Luigi Vero Tarca</i> | |
| ASSOLUTO E VERITÀ | 315 |
| <i>Aldo Tollini</i> | |
| DIRE L'INDICIBILE. DŌGEN <i>ZENJI</i> INSEGNA L'ILLUMINAZIONE | 347 |
| <i>Vincenzo Vitiello</i> | |
| I LINGUAGGI DELL'ASSOLUTO E IL LINGUAGGIO DEL DOVER-ESSERE | 361 |
| <i>Ida Zilio Grandi</i> | |
| "DIO È BELLO E AMA LA BELLEZZA". APPUNTI PER UN'ESTETICA ISLAMICA IN CHIAVE MORALE | 371 |
| SCHEDE DEGLI AUTORI | 391 |

GIOVANNI DE ZORZI

IL SUONO LINGUAGGIO DELL'ASSOLUTO

Che succede? Cos'è? Da dove è venuto? Dov'è sparito? Cos'è che ancora risuona?

Il suono giunge da chi sa dove, ci sorprende, muta noi, la realtà intorno, se ne va e niente è più come prima; sposta gli oggetti con la sua vibrazione eppure è impalpabile, evanescente, invisibile; vibra, e quindi ci fa vibrare; innesca reazioni cinetiche irrefrenabili, muove alla danza, mette in sincrono una collettività; attiva parti antiche del cervello collegate al piacere; è capace di annullare il tempo "reale" creando un tempo tutto suo, regolato dal ritmo, un tempo "altro" che dà la possibilità agli umani di evadere dall'inesorabilità del tempo cronologico; il suono ci turba, ci com/muove, attiva "colori che tingono la mente" (questo il significato di *rasa* nella tradizione indiana); il suono crea tensione o distensione, come ben sanno i compositori di *jingles* pubblicitari o di colonne sonore; sgretola le pietre, fa crescere le piante, fa produrre più latte alle mucche. Spesso confina con il linguaggio verbale, e sul pianeta esistono diversi linguaggi tamburinati o fischiati che sono capaci di arrivare a grandi distanze portando messaggi ben precisi.

Forse per la sua capacità di essere insieme fisico e metafisico, il suono è stato inteso in molte culture sorte sul pianeta come estrinsecazione stessa dell'Assoluto, invisibile, impalpabile eppure presente, onnipervasivo, capace di investire con l'onda d'urto della sua vibrazione anche chi non ha orecchie per intendere. E forse non è casuale che il suono accompagni il rito in quasi tutte le comunità degli esseri umani.

Nelle prossime pagine ho cercato, molto artificiosamente, di isolare tre grandi campi nei quali il suono ha a che fare con l'assoluto e mi è sembrato che il suono sia innanzitutto un assoluto *in sé*, con sue proprie regole autonome; che sia, poi, linguaggio *dell'*assoluto e che possa essere, in terzo luogo, un sentiero esperienziale *verso* l'assoluto. Una segnalazione stradale: si è stati molto cauti nell'usare un termine come "musica", termine e concetto che, fuori dall'originaria area mediterranea e dalla cultura che ne nacque, significò ben poco, mentre nei millenni ogni cultura usò termini e

concetti suoi propri, emici, parti di una estetica complessiva come, ad esempio, *sawt*, *ghinā* (mondo arabo), *saṅgīta*, *nātya* (India), *yue*, *yayue* (Cina). Se simili sfumature sono state asfaltate dalla globalizzazione, si è restii ad usare il termine “musica” per indicare il rapporto con il suono di un confuciano che pizzica la cetra su tavola *qin*, di un derviscio che pratica il *samā* ‘ o di un *brahmino* che pizzica il monocordo *ektara* mentre cantilla i *Veda*. E non si vuole fare torto all’intelligenza e alla sensibilità del lettore, al quale si augura una buona lettura e un buon viaggio.

Il suono assoluto e il suono relativo

Nel termine “suono” coesistono due enormi campi di significato, uno oggettivo, assoluto, e l’altro soggettivo, relativo: “suono” designa infatti sia il fenomeno fisico-acustico, consistente nelle vibrazioni di un corpo elastico trasmesse nell’ambiente, sia il dato soggettivo, consistente nella sensazione prodotta dalla sollecitazione dell’apparato uditivo di un ascoltatore e dalla conseguente percezione cosciente dell’impulso sensoriale. Il primo aspetto viene preso in esame dalla fisica del suono, mentre il secondo dalle scienze che si occupano della sua percezione.

In questa coesistenza di vibrazione assoluta e percezione soggettiva sta la questione: il suono è già di per sé l’assoluto che, vibrando, si coniuga con l’esistente, il soggetto. Sebbene non sia difficile immaginarsi un flusso di vibrazioni sonore che, svincolate da ogni contingenza, vibrino attraversando spazio e tempo, va però notato come, per prenderne almeno atto, sia necessaria l’esistenza di un ricevente che, a seconda della categoria dell’esistente alla quale appartiene¹, venga investito da, e percepisca, simili onde sonore. E che senso avrebbe un suono che sia solo assoluto, senza un ricevente che lo oda?² In mistica si direbbe che quello che era in potenza divenne atto, entrò nel tempo; al creatore occorre una creatura, corona della cre-

1 Minerali, vegetali, animali, esseri umani, tutti vengono investiti dalle onde sonore. In molte tradizioni a queste vanno aggiunte altre categorie dell’esistente, quali angeli, démoni, *daeva*, *apsaras*, ninfe, satiri e spiriti di vario tipo, che suonano, cantano o usano le vibrazioni sonore come armi: si pensa alle battaglie a colpi di *mantra* che troviamo nella vita dell’apprendista di magia nera, in seguito monaco buddhista e yogi tibetano, Milarepa (1040-1123 d.C.). Cfr. R. Donatoni (a cura di), *I centomila canti di Milarepa*, Adelphi, Milano 2002.

2 Ritornano in mente i versi di P. Valéry: “*O pour moi seul, à moi seul, en moi-même, / Au près d’un coeur, aux sources du poème, / Entre le vide et l’événement pur*” (da *Le cimetière Marin*, 1920).

azione, nella quale riversare le sue facoltà; all'Amato, un amante. In questa prospettiva mistica il suono è la gioia dell'Unione.

Restiamo nella dimensione "assoluta" del suono: per la fisica acustica il suono è prodotto dalle vibrazioni di corpi elastici, in ordine di apparizione pianeti, corde vocali, il proprio corpo percosso ritmicamente, le infinità di strumenti musicali sorti sul pianeta Terra così come le membrane di *woofers* e *tweeters*; quali che siano questi corpi elastici, le vibrazioni da essi prodotte si propagano nell'elemento circostante, costituito generalmente dall'aria (ma anche dall'acqua e dal liquido amniotico³) mediante una successione di condensazioni alternate a rarefazioni molecolari generate dalla pressione acustica; l'alternanza di condensazioni e rarefazioni ha un andamento periodico a onda, coerente con la frequenza delle vibrazioni della sorgente sonora. Termini forse astrusi, ma basta solo pensare ad un'esperienza fatta da tutti noi e tutto diventa più chiaro: un sasso che cade nell'acqua e genera onde concentriche che si espandono dal centro alla periferia, sempre più ampie sino a sparire. Semplice come l'universo.

Note sociologiche

Ritorniamo a terra? Se il suono è vibrazione, che viene, però, percepita da un ricevente, andrà notato come la percezione del ricevente venga filtrata dalla cultura, formatasi nei millenni, alla quale questi appartiene: cambia forse qualcosa se è Bob Marley a cantare "*Positive vibration, yeah! Positive!*"⁴, oppure se le frequenze sonore vengono studiate all'IRCAM di Parigi⁵, o se un adepto di Marsilio Ficino cerca di praticare la teurgia suonando sulla viola da braccio una melodia nel modo musicale appropriato, oppure se un gruppo di tamarri mette l'autoradio al massimo del volume cercando di far cadere le lattine di birra vuote poste sul tetto della vettura attraverso le vibrazioni sonore (...sempre quelle, no?). La dinamica è ormai tema di studio di discipline quali l'antropologia della musica, la sociologia della musica, la psicologia della musica.

3 Il feto nel grembo materno *ode* il suono; inoltre si crea un dialogo, una relazione, tra il battito cardiaco della madre e quello proprio della creatura e in questo dialogo c'è chi legge la prima forma di poliritmia.

4 Cfr. B. Marley "Positive Vibration" da: Bob Marley & the Wailers, *Rastaman Vibration*, Island Records 1976, ILPS 9383.

5 Si tratta del glorioso Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

Studiosi della vibrazione: l'emblema di Pitagora

Nel tempo, in aree diverse del pianeta, studiosi, musicisti e musicologi si focalizzarono sulla natura vibrazionale del suono, mistero assoluto in sé e per sé che si cominciò ad indagare con metodo empirico, svincolandolo da ogni risonanza troppo “umana”, danzante, commovente. La speculazione sul suono, così come sui rapporti tra le singole frequenze, è una costante che attraversa la storia delle singole culture, in Asia orientale così come nel mondo mediterraneo. Di fatto, a ben vedere, le vibrazioni sonore esistono in natura, a prescindere da qualsivoglia cultura, e non stupisce che l'uomo si sia dato al loro studio in tempi e aree diverse, giungendo spesso a risultati analoghi.

Ancora una volta, non possono essere tenuti da parte degli elementi di sociologia: praticare musica è stata quasi sempre considerata come attività di bassa casta, spesso ai confini con la *débauche*, con il piacere sensuale, con l'intrattenimento, più o meno cortigiano; nel migliore dei casi fare musica è stato inteso come un artigianato, prima che in occidente il Romanticismo venisse a cambiare le carte in tavola. Al contrario, occuparsi della natura del suono e dei suoi rapporti fisico/matematici è sempre stata arte nobile e nobilitante, quando non scienza *tout court*, praticata da caste sacerdotali o da nobili: si pensi ai trattati sulla musica, arte del *Quadrivium*, sorti in Occidente così come agli altrettanto numerosi trattati sulla natura del suono composti nei secoli in Oriente.⁶

Di là dalla sua reale biografia, la figura leggendaria di Pitagora, nel suo equilibrio tra Oriente ed Occidente, tra ricerca empirica e scienza, riassumerà idealmente nelle prossime pagine le ricerche di tutti questi studiosi, orientali ed occidentali, dei quali diviene un emblema.

Pitagora avrebbe scoperto sul monocordo, strumento del quale gli si attribuisce l'invenzione, alcune leggi che divennero di riferimento per la fisica acustica così come per la musica d'arte del mondo orientale e occidentale. Come dice il suo nome, il monocordo⁷ è uno strumento musicale della

6 Piace ricordare qui, a titolo di mero esempio, il recentissimo: N. Biondi (a cura di), *A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Alain Daniélou's Collection at the Giorgio Cini Foundation*, Nota Edizioni, Udine 2017. Il musicologo A. Daniélou (1907-1994) diede vita ad una titanica opera di copiatura, ad opera di *pandit* locali, di trattati musicologici di area indiana redatti in varie lingue: la maggior parte di questi si occupa proprio della natura vibrazionale del suono, perché: *Nad Brahma*, (il Suono è) *Brahma*.

7 Dal greco *monòchordon* composto di *mònos* “unico” e *chordè* “corda”. Si noti l'analoga con lo *ektàra* (dal persiano *yek* “uno” e *târ* “corda”) suonato ancor oggi in

famiglia dei cordofoni composto da una sola corda tesa tra due ponticelli sopra una cassa di risonanza. Un tempo sembra che la corda venisse suddivisa mediante il tocco di una leggera bacchetta sulla corda. Oggi sotto la corda si aggiunge spesso un terzo ponticello che può essere spostato in modo da poter dividere la corda a piacere, in maniera esatta, ottenendo suoni di altezza variabile. La leggenda vuole che Pitagora mettesse la corda in vibrazione e osservasse la relazione fra porzione di corda vibrante e suono emesso: notò così che la corda, divisa alla sua metà, produceva un suono più acuto; pur essendo la stessa nota, essa aveva una frequenza esattamente doppia della prima e stabilì il rapporto dei due suoni formanti l'intervallo in $2/1$, rapporto noto come *ottava*. In un secondo momento Pitagora identificò l'intervallo di *quinta* in un rapporto di $3/2$ rispetto alla lunghezza della corda. Sulla base di questi rapporti si ritiene che Pitagora avesse poi calcolato, procedendo di quinta in quinta, le altezze dei rimanenti suoni che, in un secondo momento, avrebbe disposti dal più grave al più acuto nell'ambito di un intervallo di ottava: questi divennero i mattoncini lego che costituiscono uno tra i primi sistemi scalari formulati sul pianeta, di tipo diatonico ed eptatonico, che divenne noto come *scala pitagorica* e che rimase di riferimento per secoli.⁸

Il sistema pitagorico diatonico fu di riferimento in tutto l'Oriente mediterraneo dal periodo greco classico sino a quello romano, ellenistico e bizantino. Più tardi, le stesse osservazioni sui rapporti fra le frequenze risuonarono nel mondo islamico, grazie alle traduzioni dal greco all'arabo fatte tra il IX e il X secolo d.C. a Baghdad, sede della *Bayt al-Hikma* ("la casa della sapienza"), la biblioteca fondata dal quinto califfo abbaside Hārūn al-Rashīd (766-809) e diretta poi dal figlio al-Ma'mūn (786-833): in questo contesto va ricordata l'opera musicologica di al-Kindī (ca 801-864/866), di impianto aristotelico, e di al-Fārābī (m. 950), autore del fondamentale trattato *Kitāb al-Musīqī al-Kabīr* ("Grande libro sulla musica"), influenzato da molti aspetti dei trattati musicologici greci così come dalla teoria pitagorica degli armonici.

Di là dall'effettiva, "reale", biografia di Pitagora, sembra significativo come il suo nome altisonante ricorra in molte "storie della musica" del mondo islamico così come nelle genealogie dei musicisti, come accade, a

India da *brahmini* e da cantastorie.

8 Più in dettaglio, la scala pitagorica si basa sulla progressione degli intervalli di quinta con trasposizione dei suoni acuti all'ottava di partenza. Per esempio cominciando dal Do_2 si costruisce la progressione delle quinte ($Sol_2, Re_3, La_3, Mi_4, Si_4$) e si dividono per un'ottava le note che si trovano ad ottave superiori a quella di partenza (Re_3 diventa Re_2 , La_3 diventa La_2 e così via).

mo' di esempio, in un'area piuttosto distante dal mediterraneo com'è il Turkestan orientale, attuale Xinjiang cinese, dove il suo nome compare tra i primi anelli della catena di discendenza di una data scuola di musicisti in un trattato del XIX secolo in turco *chagatay*⁹.

In Occidente il cosiddetto “sistema pitagorico” rimase di riferimento almeno sino al XVI secolo. Il desiderio dei compositori occidentali di usare modulazioni sempre più lontane diede, però, vita ad una serie di opere che si sforzarono di uscirne: gli studi di Aaron (1523), Fogliano (1529), Zarlino (1558), Keplero (1619), Werckmeister (1679), Eulero (1729) e Neidhardt (1706) portarono alla nascita di un ideale sistema temperato e ad una scala di temperamento eguale che divide un'ottava in dodici suoni uguali tra loro, modello che trovò il suo compimento (stranamente nello stesso 1722) ne *Le traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* di Jean Philippe Rameau così come nel *Das wohltemperierte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia*, composto da Johann Sebastian Bach tra il 1722 (I libro) e il 1744 (II libro). Da allora nacque un nuovo sistema, quello della tonalità che, inizialmente diffuso solo in ambito eurocolto, si espanse su tutto il pianeta e, dopo alterne vicende legate alla storia delle avanguardie musicali del Novecento¹⁰, regola oggi la maggior parte della musica che si ascolta, in virtù di fenomeni di mediatizzazione e globalizzazione che sembrano non toccare solo i festival di musica contemporanea, purtroppo semideserti.

Della musica delle sfere

Restando nella prospettiva del suono come assoluto in sé, va ricordato il concetto di “musica delle sfere”, che attraversa il mondo occidentale e orientale e la cui nascita in occidente è ancora una volta attribuita ad un leggendario Pitagora. I corpi celesti nei loro movimenti di rotazione e rivoluzione produrranno un suono, e quindi possono essere intesi come frequenze sonore che vibrano nel cosmo ad intervalli diversi e interrelati

9 W. Sumits, (Translation, analysis, and introduction by), “*Tawārīkh-i Mūsīqīyūn: The ‘Histories of Musicians’ from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan*”, in *RTM (Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéenne)*, Les Éditions de l'Université Antoine/Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Hadath-Baabda /Paris 2016, p. 130.

10 Si pensi agli attacchi al sistema tonale, divenuto presto troppo stretto, portati nella storia della musica eurocolta dalla politonalità, dall'atonalità, dalla dodecafonica, dall'alea.

fra loro. I rapporti che intercorrono fra le sfere sono analoghi ai rapporti che intercorrono fra le singole altezze sonore di una scala e i suoni combinati tra loro daranno vita ad una sin/fonia, non udibile dall'orecchio umano, troppo grossolano, ma esprimibile in rapporti matematici fra le singole frequenze.

La teoria esercitò un grande influsso nel mondo antico desumibile dagli accenni che si trovano nei trattati di Platone, Aristotele, Aristide Quintiliano, Giamblico, Claudio Tolomeo, sino al *Somnium Scipionis* di Cicerone, per poi giungere al Medioevo con Severino Boezio, vissuto a cavallo tra V e VI d.C., che scrive di *musica mundana* e che, significativamente, inserisce la musica tra le discipline del *Quadrivium* (aritmetica, geometria, musica, astronomia). Naturalmente, la concezione cosmologica del mondo antico veniva accolta e riveduta dal Cristianesimo, secondo il quale le orbite celesti degli astri venivano associate ai cori angelici disposti gerarchicamente, così che ciò che si udiva erano i suoni (strumentali e vocali) degli angeli che presiedevano ad ogni sfera. Nel rinascimento alla visione pitagorica si affianca la visione magico/ermetica dell'armonia proposta da Robert Fludd, e più tardi da Gaffurio. Il concetto di musica delle sfere influì sull'opera di Marsilio Ficino e dei neoplatonici fiorentini. Nel 1619 Johannes Von Kepler pubblica il suo trattato *Harmonices Mundi*, nel quale vengono descritte le consonanze tra percezioni ottiche, forme geometriche, musica e armonie planetarie. Soprattutto, secondo Keplero, il punto di contatto tra geometria, cosmologia, astrologia e musica è rappresentato proprio dalla musica delle sfere. Tra XVIII e XX secolo la concezione ritorna qua e là in diversi autori, anche se sempre più trascurata dall'approccio scientifico e positivista tipico della fisica acustica, ma va notato, anche con una semplice ricerca sul web, come tra scienza e New Age la teoria della musica delle sfere non cessi di affascinare ancor oggi.

Sugli adwār

Dal vicino oriente all'India, alla Cina, al Giappone la rete di relazioni tra essere umano, modo musicale, *ethos* tipico del modo musicale, pianeta, segno zodiacale, temperamento, stagione, momento del giorno, rimase di riferimento sino a tempi recenti. Scrive, ad esempio, Daniele Sestili, a proposito della Cina del XII secolo: "La letteratura cinese, formata da trattati ed enciclopedie musicali compilati per ordine imperiale, si focalizza su alcuni temi principali, tutti collegati alla pratica di corte o comunque a generi connessi alle classi dirigenti: *ethos* della musica, calcolo delle altezze assolute (*liù*) e descrizione dei modi (*diao*); repertorio rituale confuciano;

musica strumentale (principalmente per *qin*); musica vocale (generi operistici quali il *kunqu*)”.¹¹

Nel mondo islamico questa complessa rete di relazioni veniva espressa in trattati detti *adwār*, letteralmente “cerchi, circoli, cicli, sfere”.¹²

Da un punto di vista strettamente letterario, un *adwār* era un trattato composto da una prima parte introduttiva, detta *muqaddima*, seguita da due sezioni, rispettivamente dedicate ai *maqām* 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, 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 poter 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 Kırsehirli¹³, si ha, ad esempio:

| Modo musicale (<i>maqām</i>) | Segno zodiacale | Elemento |
|-----------------------------------|--------------------|--------------|
| 1. Râst | Evvel Hamel (Toro) | Nâri (Fuoco) |
| 2. Irâk | Sevr (Leone) | Haki (Terra) |
| 3. Isfahân | Cevzâ (Gemelli) | Bâdi (Aria) |
| 4. Kûçek | Seretân (Cancro) | Âbi (Acqua) |
| 5. Büzürk | Esed (Leone) | Nâri |
| 6. Zîrgüle | Sünbüle (Vergine) | Hâki |
| 7. Rehâvî | Mizân (Bilancia) | Bâdi |
| 8. Hüseynî | Akreb (Scorpione) | Âbi |
| 9. Hicâz | Kavs (Sagittario) | Nâri |
| 10. Bûselik | Cedi (Capricorno) | Bâdi |
| 11. Nevâ | Delv (Acquario) | Hâki |
| 12. Uşşâk | Hût (Pesci) | Âbi |

11 D. Sestili, *Musica e tradizione in Asia orientale. Gli scenari contemporanei di Cina, Corea, Giappone*, Squilibri, Roma 2010, p. 41.

12 Cfr. G. De Zorzi, *Tra simbolo e grammatica musicale: gli adwār, cerchi, circoli e cicli ritmici nella musica classica d’area islamica (maqām)*, in “*Schede Medievali. Rassegna dell’Officina di studi Medievali*”, n. 53, gennaio/dicembre 2015, Officina degli studi Medievali, Palermo 2015, pp. 141-143. Si veda anche, 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.

13 Kırsehirli *Kitab-i Edvâr* nella *Risale-i Musiki* (XVIII), Ankara, Milli Kütüphane, ms 131/1. Seguo qui l’analisi del manoscritto in N. Dogrusöz, *131 Numaralı Musiki Risalesi Üzerine*, in «*Musiki Mecmuası*» n. 466 Istanbul 1999.

Allo stesso modo Kirsehirli nota come alcuni *maqām* vadano suonati in specifici momenti del giorno: Isfahân, Rehâvî e Bûselik sarebbero più adatti al periodo di tempo che va tra il pomeriggio e la sera.

Una simile e complessa rete di rinvii extramusicali, ai quali si aggiungono degli elementi di musicoterapia, ricorre nella trattatistica musicale composta un po' più ad Oriente, rispetto al mondo ottomano, nella comune e vasta area islamica dove risuonava la musica d'arte detta *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:¹⁴

| Modo musicale (<i>maqām</i>) | Voce | Segno zodiacale | Malattia |
|-----------------------------------|------------------------|-----------------|----------------------------------|
| 1. rāst | elefante | Ariete | Paralisi |
| 2. isfahân | pecora | Toro | Raffreddore e aridità |
| 3. 'arāk | mucca | Gemelli | Tremore caldo |
| 4. kōchak | neonato | Cancro | Palpitazioni cardiache |
| 5. buzurg | fagiano | Leone | Problemi intestinali |
| 6. hijāz | gallo della foresta | Vergine | Vomito e dolore alle orecchie |
| 7. būsālik | leonessa | Bilancia | Elimina i pensieri maligni |
| 8. 'ushshāq | gallo delle colline | Scorpione | (Manca) |
| 9. navā | usignolo | Acquario | (Manca) |
| 10. husaynī | cavallo | Sagittario | Guarisce dalla febbre |
| 11. zengōla | campanaccio | Capricorno | Infiammazione della gola |
| 12. rahāvī | corvo | Pesci | Debolezza renale |

14 Seguo qui J. M. Pacholczyk, *Şūfyāna Mūsīqī. The Classical Music of Kashmir*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, pp. 108-109.

Il tempo del suono

Un'altra caratteristica che rende il suono un assoluto in sé è data dalla capacità che il suono ha di organizzare e gestire in maniera autonoma il tempo: il tempo del suono è retto da una logica *autosufficiente* rispetto al tempo cronologico "reale" ed è capace di sostituire al tempo "reale" un sistema temporale autonomo. In altro senso, la musica, o il "suono umanamente organizzato", secondo la felice definizione di John Blacking, si muove *nel* tempo e *modifica* il tempo. Le citazioni sembrano significative:

La musica trasforma il tempo reale in tempo virtuale.¹⁵

La musica è una speculazione sul tempo inseparabile da un'esperienza del tempo vissuto.¹⁶

(...) costituisce un mondo a sé con un suo proprio spazio e un suo proprio tempo.¹⁷

È una macchina per sopprimere il tempo" (...) "è il solo dominio nel quale l'uomo realizza il presente"¹⁸:

La musica è il solo dominio nel quale l'uomo realizza il presente. (...) Il fenomeno della musica ci è dato al solo scopo di stabilire un ordine nelle cose, ivi compreso, e soprattutto, un ordine fra l' 'uomo' e il 'tempo'.¹⁹

Di là dalle speculazioni, il tempo della musica è amministrato da due grandi regolatori che sono il *metro* e il *ritmo*: il metro è un regolatore primario del tempo musicale che consiste nella successione di pulsazioni isocrone (implicite o espresse nell'esecuzione) che stanno alla base dell'organizzazione ritmica di un brano musicale, ed è in grado di determinare il riconoscimento di cicli periodici in uno stesso brano, tendendo a conservarsi stabilmente anche per lunghi periodi, sostenendo strutture ritmiche assai diverse. Esso può essere costituito dal ripetersi di una pulsazione isocrona (come quella del metronomo) e non vi sarà distinzione tra punto iniziale e punto finale. Oppure da sequenze di due o tre pulsazioni, o da loro multipli e somme che fanno da metro.

Il termine "ritmo" ha una storia antica: non sembra inutile ricordare come l'etimo venga fatto risalire al verbo greco $\rho\eta\omega$, "scorrere, fluire" al

15 J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986, p. 48.

16 G. Brelet, *Le Temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Les Presses universitaires de France, Paris 1949, p. 58.

17 G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, Rinehart & Winston, New York 1963, p. 228.

18 C. Lévi Strauss, *Mitologica I. Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 32.

19 I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 53. (ed. or. 1935).

quale viene aggiunto il suffisso -Φμός indicando così uno “scorrere regolato”, un “fluire ordinato, scandito”; con questo significato Platone usò il termine sia per indicare il “movimento ordinato” della musica, che la capacità del ritmo di riportare all’ordine e alla grazia tutto ciò che si agita senza misura (αμετρον) nell’essere umano.²⁰ In senso più tecnico, il gioco di combinazioni e opposizioni che crea il ritmo musicale è basato su di un rapporto dialettico fra *organizzazione delle durate e periodicità*. Secondo gli psicologi Fraisse e Hiriartborde:

Ogni analisi del ritmo mette in evidenza due componenti essenziali che sono la periodicità e la struttura (...) A un polo domina la periodicità. È quel che troviamo nella ripetizione isocrona di un suono. All’altro polo, il ruolo della periodicità, senza sparire, si nasconde, e il carattere che predomina è la struttura, ovvero l’organizzazione – temporale ed intensiva – dei diversi elementi ritmici.²¹

Anche in questo caso possono forse sembrare termini e concetti astrusi, ma si provi a battere le mani, o a schiacciare le dita, con una pulsazione isocrona, costante; si tenga ora la stessa pulsazione isocrona, togliendo però i battiti deboli, e battendo solo i forti: la logica di ricorrenza farà riferimento alla pulsazione isocrona “nascosta”. Allo stesso modo si allunghino le pause tra l’uno e l’altro battito, giocando così con le durate e si darà vita ad uno schema ritmico che si basa sulla periodicità, basandosi sempre sulla struttura “nascosta”.

Il suono linguaggio dell’Assoluto: le cosmogonie sonore

Entriamo nel secondo campo: il suono è metafora e linguaggio dell’Assoluto *tout court* se si pensa alle molte “cosmogonie sonore” che troviamo in diverse culture, secondo le quali tutto iniziò con un *Suono*. Si pensi al termine *Om* (ॐ), sillaba sacra vibrazionale posta all’inizio o al termine della lettura dei Veda, ma anche *mantra* principale della pratica meditativa induista, così come tema di numerose riflessioni teologiche/filosofiche. Il termine compare nelle *Upaniṣad vediche* (IX-V secolo a.C.) ma sarebbe presente già nel *Ṛgveda* (XV-XII secolo a.C.).

20 Platone, *Timeo*, 47, 5e. καὶ ῥυθμὸς αὐτὸν διὰ τὴν ἄμετρον ἐν ἡμῖν καὶ χαρίτων ἐπιδαῖ γιγνομένην ἐν τοῖς πλείστοις ἔξιν ἐπικούρος ἐπὶ ταῦτά ὑπὸ τῶν αὐτῶν ἐδόθη.

21 P. Fraisse, E. Hiriartborde, *Les aptitudes rythmiques*, Monographies Françaises des Psychologie, CNRS, Paris 1968, p. 72.

Si pensi al vibrare fuori dal tempo ma, insieme, all'inizio del tempo, del *bereshith* (ברֵשִׁית) (ἐν ἀρχῇ, *in principium*) che apre la *Torah*, ossia la *Genesi*, anch'esso tema di infinite esegesi; si pensi al Verbo creatore (γενηθήτω; *fiat*), che nel Corano viene espresso in più occasioni nella formula *Kûn faya Kûn* (نُونُكَ يَفْنُوكُ) “sii ed esso è” come ad esempio: “Egli è il Creatore dei cieli e della terra; quando vuole una cosa, dice ‘Sii’ ed essa è” (*sûra* II, *al baqarah*: 117).

Il suono linguaggio dell'Assoluto: la cantillazione

In molte tradizioni spirituali si ha a che fare con una Rivelazione, con un Verbo che può essere inteso come Suono Assoluto già di per sé, nella potente combinazione dei suoni che lo compongono, come vogliono le teorie della *qabbalah* ebraica o dell'*abjad* islamico. In altri casi si ha a che fare con la parola del maestro o del profeta di riferimento trascritta dai suoi discepoli, come nel caso dei *sutra* buddhisti o del Nuovo Testamento. Sia quel che sia, agli esseri umani probabilmente sembrò doveroso distinguere il linguaggio “di tutti i giorni” da quello dell'Assoluto: in certi casi questo portò a riservare l'uso di una data lingua, come l'ebraico della *Torah* oppure l'arabo coranico, al rito e alla meditazione, riservando altri linguaggi per la comunicazione quotidiana, come lo *yiddish* o i dialetti regionali del mondo arabo. Soprattutto, però, si fece attenzione al *modo* in cui si esprimevano e si trasmettevano quelle che si consideravano delle verità rivelate, o delle parole di saggezza.

Per gli (etno)musicologi, il “dar voce” a un testo sacro, spesso considerato “rivelato” e di natura divina, costituisce una questione complessa: posto che nelle varie culture originali questa estrinsecazione sonora *non* viene emicammente considerata “musica”, termine troppo connesso con l'arte secolare, come definire un simile genere? Canto? Recitazione? Dizione? Il termine *cantillazione*, mutuato dalla tradizione gregoriana, sembrò risolvere l'*impasse* ponendosi all'incrocio tra preghiera, recitazione, dizione, canto e meditazione. Ovviamente una simile cantillazione non avviene da sola, come un'arpa eolica le cui corde sono mosse dal vento, ma viene effettuata da degli umani: spesso, per differenziarla dalla pratica secolare, alla cantillazione vengono imposte regole che ne fanno un'arte complessa e, in una prospettiva sociologica, va notato come la cantillazione del testo sacro divenga spesso una pratica spirituale in sé e per sé, affidata ad alcuni specialisti che non si ritengono affatto dei “cantanti” o dei “performers”.

Propongo da qui in avanti al lettore/ascoltatore *alcuni* esempi di cantillazione, disposti secondo l'ordine di apparizione delle singole culture spirituali, nei quali, per così dire, l'assoluto viene estrinsecato vocalmente. Il primo esempio è la cantillazione di un episodio tratto dai *Rgveda*, l'*Inno al dio Varuna*, (RV 1/25), in metro poetico *gâyatrî*, eseguita da un gruppo di dieci brahmani *Nambudiri*, registrata a Trichur, nel Kerala, India meridionale, da Pribislav Pritoeff²². La cantillazione dei Veda è soggetta a regole precise: i testi, in sanscrito, sono composti da sillabe di tre lunghezze differenti: breve, media e lunga. Le sillabe supportano un sistema di quattro accenti, che sono resi nella cantillazione da particolari gradi melodici (*svara*). Gli accenti *udâtta* e *pracaya* sono cantillati su di un grado melodico medio e stabile, l'accento *anudâtta* su di un grado più alto mentre lo *svarita* viene intonato su di un grado melodico più basso oppure su di un grado mobile, a seconda del contesto accentuativo della sillaba. In questo brano i tre gradi melodici fissi sono do#, mi, fa# mentre intorno a questi il gruppo di cantillatori esegue delle "oscillazioni" (*kampa*).

Il secondo esempio che porto all'ascoltatore/lettore è la cantillazione proposta da una dozzina di monaci tibetani buddhisti del centro *Gyütö* di scuola tantrica. La registrazione è stata effettuata da Jean Schwarz. Il brano si intitola *Rdo-rje'igs-byed dhang* ("Iniziazione relativa a *Vajrabhairava*")²³. *Vajrabhairava* è una manifestazione del *bodhisattva Avalokitesvara*. Qui si può ascoltare un ensemble di dieci voci maschili che alternano la recitazione sillabica *recto tono* a soste su delle vocali, nelle quali mettono in gioco una tecnica vocale detta "voce ruggente del dio della morte" (*Gshin-rje'i ngar-skad*) oppure, più comunemente, "voce del *mdzo*" (*mdzo-skad*), un animale ibrido a metà tra la vacca e il bufalo che si trova in Tibet. La voce qui, è impiegata in un registro estremo, molto basso, che favorisce l'emergere dei suoni armonici, in particolare dell'armonico 10, una terza posta tre ottave sotto la fondamentale. Questo effetto è ricercato sistematicamente dai monaci e dal "maestro del canto" (*dbu-mdzad*), soprattutto nei monasteri della scuola *Dge-lugs-pa*, alla quale appartiene il centro *Gyütö*. Il registro infrabasso, in emissione lacerata, dei monaci tibetani è frutto di una antica e raffinata concezione degli effetti vibrazionali del *mantra* ma, adottando ancora una volta un approccio sociologico, va

22 Da *Les Voix du Monde. Une anthologie des expressions vocales*, Collection du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) et du Musée de l'Homme, a cura di Hugo Zemp, Le Chant du Mond, Harmonia Mundi, 1996, 2 CD, CMX 374 1010-12. CD 1: traccia 19.

23 Da *Les Voix du Monde*, cit., CD 1, traccia 26.

notato come con la globalizzazione esso sia diventato un elemento tipico nel panorama delle tecniche vocali presenti sul pianeta, sfruttato di recente per le pubblicità di una nota marca di caramelle svizzere.

Il terzo esempio proviene proprio da quel *Bereshit* che apre la *Torah* (vedi sopra) qui proposto da Cesare Eliseo, esponente della tradizione sefardita romana,²⁴ per la festa di *Simhat Torah* (“Gioia della Legge”) durante la quale ha inizio il ciclo annuale di letture bibliche. Il cantore è stato registrato dal benemerito Leo Levi (Casale Monferrato, 1912 – Gerusalemme, 1982) e la registrazione è tratta dagli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Il rituale romano (o *Bene Romi*), del quale è esponente il cantore Cesare Eliseo, è il risultato di una fusione di antichi motivi italiani con una gamma di influenze sefardite giunte a Roma, secondo Leo Levi, con le migrazioni ispano-portoghesi. Si noti come la cantillazione si muova tra *recto tono* e accenni melodici influenzati dalla tradizione lirica italiana.

Il quarto esempio è dedicato alla cantillazione cristiana. La salmodia, ossia il canto dei Salmi, si affermò come il primo tra i generi di derivazione ebraica praticati in seno alle comunità cristiane, testimoniato nel III secolo d.C. durante gli incontri cerimoniali detti *agapè* (“banchetto d’amore”), nei quali la comunità trascorreva un momento di convivialità gioiosa e i poveri venivano nutriti. Nel IV d.C. tra le prime comunità monastiche fiorite nel deserto la salmodia acquisì un valore centrale, anche in virtù dell’esortazione di San Paolo a “pregare incessantemente” (*Tesalonicesi*, 1, V, 17), esortazione che grande risonanza ebbe nel mondo cristiano orientale. La salmodia iniziò a essere praticata nelle comunità monastiche durante l’ufficio divino, svolto in certe ore canoniche (alba, mezzogiorno, sera) ritenute opportune per un simile ufficio, e, poco a poco, entrò a far parte della liturgia stessa, la messa. In questo senso propongo un ascolto che proviene dalla tradizione sviluppatasi a Milano sotto l’impulso di Sant’Ambrogio (339/40-397). L’esecuzione dello Psal-mellus: “Tui sunt celi et terra” (Salmo 88: 12) e dell’Ingressa “Lux fulgebit hodie super nos” è affidata all’Ensemble Organum diretto da Marcel Pérès²⁵ che mette insieme cantori provenienti da tradizioni cristiane orientali e occidentali nel tentativo di riproporre l’amalgama che

24 Da: *Tradizioni musicali degli ebrei italiani dalla collezione Leo Levi (1954-1961)*, Centro di ricerche sulla musica ebraica, Università ebraica di Gerusalemme, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, Gerusalemme-Roma 2001. CD AMTI 14: traccia 7.

25 Da: *Chants de l’église milanaise*. Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès, Harmonia Mundi 2003, CD HMA 1951295: traccia 2 e 3.

doveva risuonare ai tempi di Sant'Ambrogio. Il canto è monofonico, spesso in alternanza tra solisti o in dialogo antifonale soli/tutti. L'uso di melismi è sobrio e l'impiego di formule melodiche tipiche del mondo orientale è ridotto, mentre si dispiega l'evocativa linea melodica delle composizioni che ci sono arrivate dal mondo ambrosiano.

Il quinto esempio è dato dalla cantillazione del Corano (*tartīl al-qur'ān*): in particolare, si ascoltano qui versetti 40-48 della *sūra* XXXIII, *Al Ahzab* ("I confederati") proposti da Nouredine Khourshid.²⁶ Va premesso che dalla stessa radice trilittera araba *q-r-* 'nascono diversi termini: innanzitutto l'ingiunzione '*iqr!* "Di!" che l'arcangelo Gabriele fece al Profeta durante la primissima rivelazione (Corano, XCVI, 1). Da questa ebbe inizio il *qur'ān*, termine che significa "dizione, recitazione", trasmesso dall'arcangelo Gabriele al Profeta per rivelazioni successive, e da questi, oralmente, ai fedeli. Ancora dalla stessa radice nascono i termini *qirā'a* che designa la specifica recitazione/dizione/cantillazione coranica e *qāri'* che indica il recitatore/cantillatore del Corano. Il termine *tartīl* è presente nel Corano stesso, nel versetto '*wa-rattili l' Qur'āna tartīlan* (*sūra* LXXIII, 4), traducibile con: "e recita il Corano con cura".²⁷ Secondo 'Alī b. Abī Talib, cugino e genero del profeta, il termine *tartīl* significava *tajwīd al-hurūf wa ma'rifat al-wukūf* ("resa eccellente delle consonanti e scienza delle pause"). Una simile tersa definizione influenzò la nascita della cosiddetta '*ilm al-tajwīd* ("scienza della cantillazione") che si sviluppò nel mondo islamico prendendo in esame i vari luoghi di articolazione fonetica (*makhārij*) delle consonanti e delle vocali nel corpo umano (petto, gola, lingua, labbra, naso). Tali regole furono trasmesse oralmente/auralmente da maestro a discepolo tra i cantillatori coranici (*qāri'*) ma, nei secoli, si formò anche una letteratura scritta sull'argomento e nacquero dei particolari stili di cantillazione (*qirā'a*), come il semplice *murattal* o il lento e ornato *mujawwad*, che spesso impiega modi musicali (*maqām*) e una maniera di cantillare melodiosamente (*taghannī*) termine pericolosamente vicino a *ghinā* ("canto").

26 Da: Syrie. *La voie de l'extase. Nouredine Khourshid et les derviches de Damas*, Institut du Monde Arabe, Paris 2004 CD: 321051, traccia 2.

27 Alla luce di quanto si troverà tra poco nella sezione dedicata ai Salmi, ritengo piuttosto scorretta (in senso musicologico) la traduzione di *tartīl* con "salmodiando".

Il linguaggio dell'assoluto: i Salmi

Quelli che in Occidente vengono detti “salmi” sono una sezione della *Torah* che nei secoli ebbe un ruolo particolare nella formazione di un'estetica musicale e poetica che accomuna le tre religioni abramiche. Le composizioni erano destinate sin dall'origine ad essere cantate e accompagnate da strumenti musicali, come testimoniano le precise “note al testo” che li accompagnano. Com'è noto, la maggior parte delle composizioni della raccolta vengono attribuite al profeta Davide e al figlio Salomone, entrambe figure amate dalle tre religioni che li considerano come gli iniziatori di un certo tipo di “fare”, insieme poetico e musicale, che veniva loro ispirato dall'Alto; soprattutto, nella particolare prospettiva di queste pagine, va notato come nel tempo i Salmi furono intesi dalle tre fedi come linguaggio dell'Assoluto in sé.

Avviciniamoci alla particolare terminologia musicale e poetica: la raccolta in ebraico si intitola מִלִּיחָה, termine traslitterato con *tehillim*, che verrà tradotto in greco con ψαλμός, da ψάλλω, “pizzicare”, “accompagnarsi con uno strumento pizzicato”, e porterà al latino *psalmus*. Un secondo termine ebraico ricorrente nella raccolta è *mizmōr* “canto con accompagnamento”. Sembra interessante focalizzare la nostra attenzione su due termini greci e sul particolare significato che assunsero nel mondo occidentale: innanzitutto ψαλτήριον (*psaltērion*), termine che si è caricato di un senso letterario e che designa oggi la raccolta *tout court* (...il Salterio di Davide...), mentre in origine indicava una cetra, oppure una cetra su tavola pizzicata o percossa, come ad esempio gli attuali *santūr* in area persiana e indiana. Il secondo termine è *salmodia*, dal latino tardo *psalmodia* e questo dal greco ψαλμοῦδία, che è un composto di ψαλμός “salmo” e ᾠδή “canto” e che significa quindi: “canto/cantillazione/recitazione dei salmi” e designa oggi, un po' impropriamente, la cantillazione nel mondo cristiano.

David e Salomone furono gli innovatori della tradizione musicale ebraica in quell'epoca che, in loro onore, viene detta epoca dei Re (1000 a.C.): ai due profeti è attribuita la formazione di grandi masse corali accompagnate da orchestre di strumenti (citati nei Salmi) che comprendevano arpe, lire e cembali, per celebrare le cerimonie nel Tempio di Gerusalemme. Il primo Tempio (*Beit haMiqdash*), fondato da Salomone, occupava un ruolo centrale nella concezione spirituale ebraica perché considerato l'estrinsecazione sulla terra del tempio presente nel mondo celeste e, non a caso, custodiva l'arca dell'Alleanza. Con l'invasione babilonese e la distruzione del tempio nel 586 a.C. per opera del re Nabu-

codonosor, iniziò per il popolo ebraico l'esilio (587-538 a.C.): sembra risalga a questo periodo l'eliminazione degli strumenti musicali dal culto, come segno di lutto per la caduta di Gerusalemme, e l'utilizzo esclusivo della voce umana in quelli che divennero i due generi principali della tradizione ebraica, la salmodia e la cantillazione.

La salmodia è strettamente legata alla struttura poetica e sintattica dei salmi (*tehillim*), caratterizzata da due emistichi paralleli per ogni versetto. L'intonazione melodica è organizzata intorno ad una nota centrale ripetuta, con brevi ornamentazioni melismatiche all'inizio, al centro e alla fine del versetto. L'esecuzione può essere antifonale, all'inizio o alla fine di ciascun salmo, oppure responsoriale, come ritornello corale in risposta al versetto intonato dal celebrante.

La cantillazione, invece, consiste nella lettura intonata del *Pentateuco* e delle altre parti *in prosa* della Bibbia guidata da appositi accenti (*te'amim*), apposti sopra o sotto il testo, che iniziarono a essere formulati intorno al 500 d.C. I *te'amim* indicano sia la punteggiatura che le formule melodiche e sono quindi indissolubilmente legati alla sintassi e al significato del testo ma, poiché essi non indicano né l'altezza né la durata dei suoni, si creò una grande varietà di interpretazioni legate alle tradizioni locali, soprattutto dopo la diaspora, pur su basi concettuali comuni.

Di là dall'originario ambito ebraico, nel mondo musicale eurocolto i salmi furono tema per infinite composizioni musicali, un po' come avvenne nelle arti figurative per le scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Nei secoli quasi tutti i compositori occidentali di musica sacra si confrontarono con i Salmi, con fortune diverse ma con eguale passione, dai primordi del Cristianesimo sino al presente.

Nella prospettiva "linguistica" di queste pagine, sembra il caso di affidare ai versetti 4-5 del salmo 18 (19), nei secoli particolarmente amato dai compositori, il compito di esprimere l'ineffabilità di un linguaggio di là dal linguaggio.

1 *Al maestro del coro. Salmo. Di Davide.*

2 I cieli narrano la gloria di Dio,
e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento.

3 Il giorno al giorno ne affida il messaggio
e la notte alla notte ne trasmette notizia.

4 Non è linguaggio e non sono parole,
di cui non si oda il suono.

5 Per tutta la terra si diffonde la loro voce
e ai confini del mondo la loro parola.

(...)

Il suono via verso l'Assoluto

Nel tempo, sul pianeta si formarono varie correnti che intesero il suono come via verso l'assoluto. Il ragionamento implicito alla base di molte di queste vie può essere così formulato: se tutto iniziò con un suono, come suggeriscono molte cosmogonie sonore, vi sarà allora la possibilità che quella vibrazione iniziale permanga, aleggi, risuoni e che quindi sia forse possibile coglierne un'eco, sia attraverso particolari stati meditativi che impongono il silenzio e l'ascolto, sia attraverso una pratica del suono che tenga sempre presente questo obiettivo e sappia trascendere dalle lusinghe del *performing* delle musiche d'arte, così come dall'*entertainment*. Anche in questo senso, Pitagora e la scuola pitagorica sembrano di riferimento per la capacità che venne loro attribuita di saper *vivere* in maniera esperienziale la dimensione sonora, come sembra accadesse nelle originarie comunità pitagoriche nate sul modello orfico, che richiamano le diverse maniere di vivere, di esperire, il significato del suono che ritroviamo in vari casi in oriente: si pensi, ad esempio, al *nada yoga* ("yoga del suono") indiano, o alle varie forme di *samâ'* ("ascolto, audizione, concerto spirituale") che troviamo ancor oggi in diverse comunità *sufi* diffuse nel vasto mondo islamico.

Concludo queste pagine con il suono di due strumenti, due flauti, che hanno assunto un ruolo centrale in due vie spirituali, quella *fuke* dello *zen* in Giappone, e quella dei dervisci *mevlevî*, all'interno del vasto mondo del sufismo (*tasawwuf*).

Il suono senza suono? Il caso del flauto shakuhachi nella tradizione zen

Lo *shakuhachi* è un flauto diritto a tacca tagliato dal bambù del tipo *madake* (*phyllostachys bambusoides*). L'etimologia del termine potrebbe alludere alla lunghezza della taglia più usata: *shakuhachi* sarebbe la forma abbreviata di *isshaku hassun*, ovvero uno *shaku* (ossia 30 cm) e otto *sun* (1 *sun* equivale a tre cm., quindi 24 cm complessivi). Ma l'etimologia è contestata. Esso presenta cinque fori digitali, quattro anteriori e uno posteriore. Si suona in dieci taglie: la più piccola misura circa 39 centimetri, mentre la maggiore circa 91 cm. Il modello più diffuso, di 54,5 cm, produce come nota di base Re_4 e ha un'estensione di oltre due ottave e mezza. Quale che sia la sua etimologia, il termine indica tutti i tipi di flauti dritti apparsi in Giappone nella storia premoderna. Una prima tipologia, detta *gagaku shakuhachi*, portata in Giappone dalla Cina, era impiegata nella raffinata musica di corte. Una nuova tipologia appare verso il XIII secolo ma è alla

tipologia apparsa nel XVII secolo che ci si riferisce quando si fa riferimento allo strumento senza ulteriori specificazioni.²⁸

Dal 1677 è attestata in Giappone una particolare corrente dello *zen* nota come *fuke*, composta di monaci itineranti questuanti, detti *komusō*, che suonavano lo *shakuhachi* come forma di meditazione, una meditazione detta *suizen* nata come sviluppo dello *zazen* praticato in altre correnti. Per i *komusō* lo *shakuhachi* era l'unico oggetto in proprio possesso e sembra potesse essere usato anche come arma di difesa, nei loro solitari viaggi. Presto i *komusō* divennero noti nell'immaginario popolare per i grandi caschi di paglia intrecciata che coprivano il loro capo, soprattutto quando suonavano, forse per poter udire meglio i suoni armonici presenti nello strumento. L'importanza dello strumento per la setta *fuke* si riflette in una massima quale *Ichi-on Jobutso*, che allude al raggiungimento dell'illuminazione attraverso un suono/nota.

Da questa tradizione emerse Kurosawa Kinko (1710-1771) un monaco *fuke* che raccolse e trasmise il notevole repertorio per *shakuhachi* creatosi nei secoli. Il nocciolo di questo repertorio è costituito dai trentasei brani legati alla tradizione *zen*, esclusivamente per *shakuhachi* solo, detti *honkyoku*, ognuno dei quali viene attribuito al fondatore di una particolare scuola dello strumento.

Va notato come gli *honkyoku* non fossero, perlomeno inizialmente, brani concepiti per essere apprezzati da un ampio pubblico, ma, piuttosto, per aiutare il suonatore a raggiungere un particolare stato di meditazione o per esercitarlo in un profondo controllo della respirazione. Gli *honkyoku* sono caratterizzati da un tempo estremamente lento, da un uso molto dilatato dei parametri ritmici ma, soprattutto, da un impiego sapiente, concentrato, raccolto delle infinite possibilità sonore ed espressive dello strumento da parte del solista, che ri/crea ad ogni esecuzione i brani tradizionali.

Nel tempo, dopo Kurosawa Kinko, lo *shakuhachi* si è “svincolato” dall'originaria tradizione *zen* e, in tempi più recenti, è stato rivisitato e indagato con interesse dai compositori giapponesi contemporanei, soprattutto in virtù delle sue profonde possibilità timbrico-melodiche ed espressive, collegate ad una secolare concezione tradizionale di carattere microtonale, che risulta, oggi, assolutamente attuale e stimolante. Ma va anche notato come, in virtù di fenomeni legati alla globalizzazione, molti giovani sul pianeta si siano messi a suonare lo *shakuhachi*, più o meno consapevoli della storia immanente nello strumento.

28 C Cfr. D. Sestili, *op. cit.* 2010, p. 131.

Il flauto ney e il samâ ' nella tradizione sufi

Il flauto di canna detto *ney* nell'accezione persiana e turca, oppure *nây* in quella araba, è uno degli strumenti più antichi in area mediorientale. Come spesso accade, il suo nome deriva dal materiale del quale è composto: *ney* oppure *nây* significano entrambi "canna", della specie che in botanica viene detta *Arundo Donax*. Organologicamente, secondo la classificazione degli strumenti fatta da Von Hornbostel e Sachs, il *ney* è un *single end-blown flute with finger holes* ("flauto singolo a imboccatura terminale con fori melodici") e appartiene alla vasta famiglia organologica che essi definiscono degli *end-blown flutes*. I primi resti archeologici sono oggi conservati alla Philadelphia University e alla Pennsylvania University e provengono dalle civiltà sorte sulle rive dei grandi fiumi, il Nilo, il Tigri, l'Eufrate, nelle prossimità dei loro vasti canneti.

Nell'attuale Turchia lo strumento si suona in sette taglia principali: la più usata è forse quella di *Mansûr*, che misura circa ottanta centimetri e la cui nota di base è Sol3. Presenta sei fori melodici anteriori e uno posteriore.

Nei secoli il flauto *ney* acquisì una posizione particolare nel *tasawwuf* ("sufismo"), esoterismo di carattere iniziatico sorto nell'Islam, dov'è strettamente connesso a una particolare concezione di suono come pratica spirituale, in virtù dei primi diciotto distici in lingua persiana che aprono l'immortale *masnavî-i mathnawî* di Mevlâna Jalâl-ud-Dîn Rûmî (Balkh, 1207-Konya, 1273) che, rivoluzionando i codici letterari dell'epoca, invece di aprire il poema con i convenzionali elogi, inizia ex-abrupto con il suo suono di là dal tempo:

*beshev in ney chûn hikâyet mêkonad az jodâ 'iy-hâ hikâyet mêkonad
k-az neyestân tâ ma-râ beb'ridand dar nafîr-am mard-o zan nâlidand*

Ascolta il flauto di canna, com'esso narra la sua storia, com'esso triste lamenta la separazione:

Da quando mi strapparono dal canneto ha fatto piangere uomini e donne il mio dolce suono!

Il significato allegorico dei primi diciotto distici del *Masnavî* presto esorbitò dallo strumento in sé e per sé, e il suo ruolo nel sufismo, però, ha fatto sì che i maggiori suonatori di *ney* provenissero dal contesto *sufî*. Se per i *komusô* valeva la massima *Ichî-on Jobutso*, va ricordato come nella concezione dei dervisci *mevlevî* un suonatore di *ney*, soffiando nello strumento, pronuncia sempre l'ineffabile pronome *hû* ("egli, Lui") che attraversa e vivifica la creazione.

Il flauto *ney* risuonava soprattutto in quegli incontri detti *samâ'* e, più tardi, nella musica d'arte (*maqām*) del mondo ottomano: il termine *samâ'*, la sua storia e la trattatistica che fece fiorire possono forse contribuire a illuminare di nuova luce tutte le pratiche descritte sin qui, nelle quali il suono interagisce con l'assoluto.

Samâ' è un termine della lingua araba che può essere reso con “ciò che viene udito, ciò che viene ascoltato” e quindi, per estensione, “l'audizione; l'ascolto”. Nel sufismo (*tasawwuf*) con questo termine si indica l'ascolto di musica e/o di poesia, e la particolare tradizione *sufi* di “concerto spirituale” che nacque da questa disposizione all'ascolto. In questo contesto il *samâ'* era inteso come una pratica capace di provocare intensi stati interiori, capaci di sbloccare la stagnazione spirituale del praticante, che i trattatisti sufi definivano: *tawajjud*, *wajd* e *wujud*. Il primo termine indica lo “sforzo”, il raccoglimento nell'ascolto, il secondo può essere inteso come “estasi” mentre il terzo come “enstasi”.

Anche se i maestri del passato raccomandavano all'ascoltatore di “restare composto” (di solito seduto, in ascolto a testa bassa) il sopraggiungere dell'estasi poteva, e può, accompagnarsi a dei movimenti fisici (*raqs*) irrefrenabili che possono essere di carattere individuale o collettivo e che possono avere, o meno, una struttura formale prefissata, nel qual caso costituiscono un patrimonio tradizionale molto antico di posture e movimenti fisici in area medio-orientale e centroasiatica, testimoniato da numerose miniature, dall'epoca medioevale in avanti. Alcune posture e movimenti fisici sono ben presenti nell'immaginario collettivo mondiale grazie alle coreografie delle cosiddette e famose “danze dei dervisci”, che sempre attrassero nei secoli l'attenzione di viaggiatori e osservatori occidentali.²⁹ Va però sottolineato come il termine “danza”, con tutte le sue connotazioni secolari e sensuali, sia problematico e possa suonare emicamente offensivo per chi pratica il *samâ'*.

Note per una storia del samâ'

La pratica del *samâ'* sembra apparire verso la metà del III secolo dell'Egira, X secolo d.C., tra i circoli *sufi* di quella Baghdad di cui sopra, per poi diffondersi progressivamente nella vicine aree iranica, araba, anatolica, indo-afgana, centroasiatica.

29 Cfr. G. De Zorzi, “In Constantinople Among Music and Dervishes: Reports by European Travellers from the Sixteenth to the Eighteenth Century” in *Mawlana Rumi Review*, vol 6, Archetype, Cyprus/Exeter 2015, pp. 36-66.

Il *samâ'* sembra essere nato come estensione dell'ascolto del Corano durante lunghe veglie notturne di meditazione e preghiera dette *tahâjjud*. Si può immaginare come in questa atmosfera di raccoglimento si sia iniziato ad ascoltare dei versetti, dei versi, della poesia e, infine, il suono di strumenti musicali. Nel suo trattato *Kimiyâ-e Sa'âdat* ("L'alchimia della felicità") il filosofo abu Hâmîd al-Ghazâlî (Tûs, 1058-ivi, 1111) elenca diversi motivi per cui l'ascolto si spostò su altri "testi". Il primo motivo è che: "Non tutti i versetti del Corano convergono allo stato interiore degli Amanti di Dio"; per lo stesso motivo i suddetti versetti: "non possono accendere la fiamma dell'Amore, tranne che in colui il quale sia talmente sommerso dall'Amore da poter fare un *samâ'* di qualsiasi cosa egli oda". Il secondo argomento è che: "tutti conoscono bene il Corano e lo recitano molto, e ciò che viene spesso ascoltato non tocca quasi più il cuore". Il terzo è che: "i cuori non si commuovono se non vengono agitati da melodie e ritmi piacevoli" (...) "inoltre ogni gamma musicale (*dastân*) e ogni modo (*rah*) possiedono il loro proprio effetto particolare. Non si conviene che si adatti il Corano a delle melodie, né che lo si arrangi su dei modi (*dastân*) o che se ne disponga altrimenti. Non si può, poi, accorciare o allungare i versetti in funzione della linea melodica, come si fa con la poesia. Il quarto motivo che al-Ghazâlî porta è che: "i canti per poter esercitare un maggiore effetto devono essere mescolati ad altre sonorità, come quelle del flauto (*ney*) o del *daf* (tamburo a cornice), ciò che non si può fare con il Corano"; il quinto motivo, infine, è che: "ognuno sente i propri stati d'animo e desidera ascoltare i versi e le parole che meglio sono in accordo con il proprio stato interiore personale; se i versi che vengono cantati non sono in accordo con il proprio Stato chiede che si canti qualcosa d'altro" (...) "e questo non si può fare con la parola di Dio". Ben presto, "l'ascolto" si spostò su precisi generi poetici quali il *ghazâl* o la *qasida* 't, spesso composti da poeti influenzati dal *tasawwuf*, o decisamente dervisci essi stessi, che venivano ascoltati ed intesi secondo i molteplici "sovrasensi", o significati interiori del testo.

Insieme all'apparire di poeti e composizioni poetiche, si formarono nel tempo figure specializzate nel declamare/dire/recitare tali testi, spesso provenienti da una formazione specifica di cantillatore coranico (*qâri*, vedi sopra). Va notato come lo stile di cantillazione coranica (*tajwîd*) dovesse aver raggiunto già allora un grado molto elaborato di sofisticazione, in quella Baghdad del IX secolo considerata uno dei momenti più luminosi della cultura arabo-persiana e, con questa, della sua musica d'arte (*maqâm*).

Contemporaneamente si svilupparono specifici repertori musicali trasmessi oralmente, che in alcuni casi vennero poi trascritti.

Il samâ ' nella preeternità

Gli “stati” che può vivere l’essere umano mentre ascolta vengono considerati dalla trattatistica sufi come *precedenti* all’ascolto stesso, preesistenti, rimossi e latenti nell’ascoltatore: non sono la musica, o la poesia, che producono l’estasi ma esse piuttosto la rivelano, la fanno ricordare. L’estasi originaria si sarebbe avuta nella Preeternità in due momenti decisivi che avvennero fuori dal tempo: il primo è quello della Creazione stessa. Jean During cita il *Sharh-e ta’arraf* di Bokhâri, autore vissuto nel V secolo AH, circa XII secolo d.C.: “Alcuni dicono: il principio del *samâ ‘* è la gioia provocata dall’ingiunzione creatrice “Sii!” (*kun*), e così fu. La prima gioia che giunge agli esseri è la gioia di questo verbo. Ora, quando gli esseri sono in ascolto, il *samâ ‘* diviene un nutrimento grazie al ricordo e al profumo di questo primo *samâ ‘*.”³⁰

Il secondo momento fuori dal tempo avvenne durante il cosiddetto *mîthâq* (“patto primordiale”) testimoniato dal Corano (VII: 172 sgg.), quando il Signore chiese agli spiriti (*rûh*, pl. *arwâh*) li raccolti: *Alast’o bi Rabbi qumm?* “Non sono dunque io il vostro Signore?”. Ed essi avrebbero risposto: *Bali, shahîdna* “Sì, lo attestiamo”. Nella gioia e nell’estasi essi avrebbero allora accettato di incarnarsi e sarebbe iniziato quel tempo storico che giunge sino a quest’attimo presente. Secondo l’interpretazione sufi di questo passaggio coranico, il riconoscimento della Sua maestà avrebbe prodotto nei presenti uno stato di estasi e di dolcezza che è sempre presente, latente, sebbene rimosso, nell’animo umano. Nella concezione *sufi*, quando l’essere umano presta ascolto (*samâ ‘*) riemerge il ricordo rimosso di questo “tempo prima del tempo”, con la sua indicibile dolcezza, dando vita a stati estatici di diversa intensità e gradazione.

Non ci sono conclusioni possibili, naturalmente, mentre tutto continua a risuonare di là dal tempo. Si spera solo di aver condiviso un tratto di strada con il paziente lettore, che si saluta congedandoci.

30 J. During, *Musica ed estasi. L’ascolto mistico nella tradizione sufi*, G. De Zorzi (a cura e trad. di), Squilibri, Roma 2013, p. 39.



3. Sciamano con tamburo a cornice. Foto di anonimo degli inizi del XX secolo.



4. Due monaci *komusō* della corrente *zen Fuke* mentre suonano il flauto *shakuhachi*. Oltre ad isolare dal mondo esterno, il particolare copricapo (*tengai*) sembra aiutare a percepire i suoni armonici dello strumento. Foto di anonimo degli inizi del XX secolo.



5. Suonatore di flauto *ney* (*neyzen*) dell'ordine dei dervisci *mevlevî*, meglio noti in Occidente come dervisci danzanti. In particolare la foto ritrae il grande solista e compositore Aziz Dede (1840-1905). Foto di anonimo.