

Maria Rizzuto

«Il lamento del flauto permane
anche quando l'esistenza si dissolve...».
Il *ney* e la sua simbologia

Il *ney*

Lo studio del flauto *ney* costituisce un modo diretto e particolarmente efficace per la scoperta di un universo culturale, musicale e simbolico *altro*.

La parola *ney* significa canna, è formata da due lettere arabe, la ن (*nūn*) e la ي (*yā*), vocalizzate in arabo *nāy* e in turco *ney*. Gli aspetti storici e morfologici del *ney* sono esaustivamente delineati dall'etnomusicologo e *neyzen* Giovanni De Zorzi,¹ da cui impariamo che il *ney* è uno strumento dal passato millenario; le prime testimonianze iconografiche, difatti, risalgono alla III Dinastia Faraonica (3300-2370 a.C.), nelle quali è attestata una postura strumentale che si è tramandata sino ad oggi. Morfologicamente il *ney* ottomano-turco presenta otto nodi e nove interspazi; nove fori: sette strumentali, di cui sei anteriori e uno posteriore, più le due estremità. La modalità d'emissione del suono è labiale, inoltre esso è il solo, nella grande famiglia dei *ney*, ad avere una boccola detta *başpare*, letteralmente «pezzo-testa» quindi «testata». Esistono otto taglie del «flauto ad imboccatura semplice».² La lunghezza è in relazione all'unità di misura di base utilizzata per praticare i fori; partendo dal tono più basso si ha: *Ney Davûd*, *Şah*, *Mansûr*, *Kiz*, *Yilidiz*, *Mustahsen*, *Supurde*, *Balahenk*. Per ciascuno esiste una versione *Nisfiyîe* un'ottava più alta.

¹ G. DE ZORZI, *Il Ney. Lo strumento e le sue implicazioni storiche, poetiche, simboliche*, in «World Music» 34 (1988), pp. 45-46.

² Cfr. *ibid.*, p. 45: «Organologicamente viene definito in inglese «obliquely held rim blow» - tenuto obliquamente e soffiato sul bordo -, in francese «flute à embouchure et arête terminales dite flute oblique» - flauto a imboccatura e spigolo/ bordo terminali detto flauto obliquo -, o anche «à insufflation sur le bord terminal» - a insufflazione sul bordo terminale - mentre in italiano, un po' semplicisticamente, viene detto «flauto ad imboccatura semplice».

Questo strumento è diffuso in tutto il mondo arabo-islamico, ma soltanto nel contesto *sufi mevlevî*³ riveste il particolare ruolo simbolico oggetto del presente articolo. Tra le molteplici vie *sufi* che si svilupparono in seno all'impero ottomano, la *Mevlevîyye* nasce nel XIII secolo d.C. e prende il nome da Mevlâna Jalâl ad-Dîn Rûmî.⁴ La Via iniziatica venne strutturata in seguito dal figlio Sultan Veled e Hüsameddin Celebi, mentre l'«Ordine» si ingrandì in concomitanza con l'espandersi dell'Impero. In Turchia i centri furono numerosissimi e fiorenti fino al 1925, quando vennero ufficialmente chiusi da Atatürk nel tentativo di modernizzare la Turchia.

Questa Via si presenta particolarmente interessante per il ruolo della musica e della «danza», intese come mezzo di perfezionamento interiore; inoltre, aspetto non secondario, i centri *mevlevî* furono definiti dalla critica i «Conservatori» dell'Impero ottomano, luoghi di formazione dei più grandi compositori e musicisti del tempo.

L'esecuzione della musica nell'ambito della *šarî'a*, dunque essoterico, è stato contrastato per lungo tempo, tuttavia in ambito esoterico, si è sviluppata una concezione diversa della musica, di natura metafisica. Più specificatamente, la musica in questione è strutturata sulla scala naturale e non sulla scala temperata, per cui, dal punto di vista esoterico, si sostiene una risonanza dei suoni naturali con i centri sottili (*laṭā'if*) presenti nell'uomo. Questi centri sono in corrispondenza con i molteplici gradi della manifestazione cosmica, quindi con l'intero universo. Da qui la corrispondenza analogica macrocosmo-microcosmo che si manifesta attraverso «l'audizione musicale» (*samā'*).⁵ Questo chiarisce l'importanza attribuita dal sufismo alla musica, intesa come via spirituale per il raggiungimento di stadi più elevati di coscienza. Tale interpretazione *sufi*, contrasta con la posizione di un certo Islam sedicente integralista, che considera la musica come attività discutibile e criticabile alla luce della legge islamica (*šarî'a*). Questa posizione si appoggia, in prevalenza,

³ Dalla locuzione *sufi* deriva il termine sufismo, il quale è un termine occidentale che indica l'aspetto spirituale e interiore dell'Islam. Per spiegare in che rapporto si pongono l'Islam e il sufismo, la tradizione utilizza l'immagine della circonferenza, la cui parte essenziale è il centro. Quest'ultimo è collegato alla circonferenza attraverso infiniti raggi. La circonferenza rappresenta la *šarî'a* (legge islamica), l'aspetto propriamente religioso accessibile a tutti. Il centro la *ḥaqīqa*, la Verità, Dio. I raggi (*ṭarīqa*, pl. *ṭuruq*, propriamente sentiero, vs *šarî'a* strada larga) le infinite Vie spirituali che permettono di giungere ad una conoscenza di Dio. Con sufismo (in arabo *taṣawwuf*) che potremmo tradurre con «esoterismo islamico», si indica l'insieme dei diversi metodi che conducono allo stesso Fine; secondo un noto detto del Profeta Muḥammad infatti ci sono mille Vie tanti quanti sono gli uomini. Sull'argomento cfr. R. GUÉNON, *Scritti sull'esoterismo islamico e il taoismo*, Adelphi, Milano 1993. *Mevlevîyye* in turco, o *maulawîyya* in arabo, indica una «confraternita» del sufismo turco nata nel XIII secolo. d.C. e che prende il nome da Mevlâna Jalâl ad-Dîn Rûmî.

⁴ «Nostro Signore o Nostro Maestro, Splendore della fede, l'Anatolico» nacque a Balkh nell'odierno Afghanistan (Ḥorasân storico) il 30 Settembre del 1207, visse a Konya (attuale Turchia), nel periodo in cui la città era capitale dell'impero Selgiuchide, e vi morì nel 1273. Per le notizie biografiche cfr. C. HAURT, *Les saints des derviches Tourneurs*, Ernest Leroux, 2 voll., Paris 1918-1922. ⁵ Cerimonia di «ascolto spirituale» *sufi*, la traslitterazione dall'arabo è *samā'*, dal turco è *sema*. Il concetto di «*samā'*» qui solo accennato, verrà approfondito nel corso dell'articolo.

sull'interpretazione in senso restrittivo di passi coranici⁶ estrapolati dal loro contesto e di alcuni *ḥadīṭ*.⁷

Il flauto *ney* è lo strumento principe dell'orchestra ottomano-turca, elemento essenziale del *samā' mevlevî*. Il termine *samā'* si può tradurre con «ciò che viene ascoltato» e, per estensione, «audizione; ascolto». Nel *taṣawwuf* designa una tradizione di ascolto spirituale di musica e canti al fine di raggiungere stati di grazia o, come dicono i *sufi*, di «nutrire lo Spirito» (*ḡidā' ar-rūḥ*),⁸ in senso ristretto indica invece la cerimonia in cui si realizza questo ascolto. Questa cerimonia nasce nel III/IX⁹ secolo fra i circoli *sufi* di Baghdad per diffondersi poi in area indoiranica, tuttavia gli elementi su cui si fonda sono già presenti anteriormente nelle religioni del Libro.

La radice \SM\ indica inoltre l'intendimento e l'intelletto, piuttosto che l'ascolto passivo, come viene confermato da un *ḥadīṭ* citato da Sarrāḡ:¹⁰ «Ascoltate con l'intelligenza e non con le orecchie»;¹¹ pertanto, è l'ascolto in sé ad essere spirituale, non implicando necessariamente il carattere sacro della musica e della poesia. Secondo questa concezione, è improprio parlare di «musica *sufi*», bisogna invece riferirsi a «musica ascoltata e suonata dai *sufi*», tuttavia nell'economia del discorso manterremo la prima espressione, divenuta ormai convenzionale. Inoltre nelle culture medio-orientali l'udito è il senso più elevato, perché è il senso attraverso cui si acquista la conoscenza. Il conseguimento di una conoscenza superiore non è dunque legato esclusivamente all'estasi, ma alla natura stessa dell'audizione: «Il s'agit donc d'une connaissance tributaire du langage et du concept, comme le suggère le mite d'Adam dépositaire des Noms divins et capable de nommer chaque chose par son nom, connaissance suprême que même les anges ne posséderaient pas».¹²

⁶ In particolare mi riferisco alla *Sura* di Luqmān (31: 5-7) «Quelli son sulla direzione giusta del Signore, quelli sono i beati!- E fra gli uomini v'è chi compra ignaro discorsi fatui e leggeri per traviare la gente lungi dalla via di Dio, e quella via prende a gabbo. A quelli toccherà ignominioso Castigo. E quando gli sono recitati i Nostri Segni volge le spalle pieno d'orgoglio come se non avesse udito, come se nelle sue orecchie avesse gravezza: dàgli ora l'Annuncio d'un castigo cocente!». Secondo l'esegesi classica i versetti 6 e 7 si riferiscono alla condanna di un coreiscita pagano che disturbava i discorsi di Muḥammad ingaggiando musicisti e menestrelli, accusati di «traviare la gente lungi dalla via di Dio». E della *Sura* del Bottino (8: 35) «E la loro preghiera presso la Casa di Dio non consiste che in sibili e battimani: gustate dunque il castigo in premio del vostro ripugnare la Fede!». Per la citazione dei versetti coranici mi avvalgo della traduzione di Alessandro Bausani, *Il Corano*, a cura di A. Bausani, Rizzoli, Milano 2001.

⁷ *Ḥadīṭ* (pl. *aḥādīṭ*) sono massime o parole del Profeta trasmesse al di fuori del Corano. Si distinguono in due categorie principali: *ḥadīṭ qudsī* (santo), rivelazione diretta di *Allāh* per bocca del Profeta; e *ḥadīṭ nabawī* (profetico), rivelazione personale dell'Inviato.

⁸ Letteralmente «nutrimento dello Spirito».

⁹ III dell'egira, IX dell'era cristiana. Tutti i periodi verranno indicati in questo modo nel corso del lavoro.

¹⁰ Abu Naṣr 'Abd Allāh al Sarrāḡ, originario di Tūs in Ḥurāsān, vissuto a metà del IV\X, morto nel 378/988 d.C. nella sua città natale.

¹¹ Citato in J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, Paris 1988, p. 52.

¹² Cfr. *ibid.*, p. 63. Per la comprensione del passo rimando alla *sura* 2:30-34 quando Dio, ponendo Adamo come suo Vicario, gli insegna i nomi delle cose, conoscenza ignota persino agli angeli.

«Il *samā'*, dit Ibn 'Arabī, est l'action des calames divines écrivant sur le livre de l'existence». ¹³

Per comprendere il senso del *samā'*, è fondamentale il mito del Patto primordiale in cui Dio interroga i discendenti di Adamo, dicendo loro: «Non sono forse io il vostro Signore? (*alastu bi-rabbikum*)»; ed essi risposero: «Sì, noi l'attestiamo» (*balā šahidnā*) (7:172). Pertanto ogni uomo è legato ad un impegno assunto prima di nascere. Soltanto l'uomo, tra tutte le creature, ha accettato il «pegno» divino, a rischio della sua stessa rovina, sancendo così un legame privilegiato con Dio, in base al quale è tenuto ad assumerne le conseguenze. Tutta l'umanità, già presente nella preeternità, ha risposto positivamente alla domanda di Dio seguendo uno slancio di entusiasmo. Secondo Jean Duing, questo episodio rappresenta il prototipo dell'esperienza estatica: ¹⁴ l'individuo scopre la propria realtà essenziale, la propria origine, e, spogliandosi degli attributi umani, raggiunge uno stato di estasi e di vicinanza col Principio. Il *samā'*, dunque, non è un mezzo artificiale per provocare l'estasi, ma è l'espressione coreutica dell'estasi interiore, nel rito che riattualizza il mito dell'*alastu* sopra citato.

Circa il rapporto tra *samā'* e musica, l'importanza di questo mito, che completa quello del *kūn*, ¹⁵ risiede nel fatto che esso fonda una relazione d'amore tra la divinità e l'individuo, relazione che è una delle chiavi del concerto spirituale. Il primo *samā'* si attribuisce agli angeli, che lo utilizzarono come stratagemma per catturare l'anima di Adamo estasiata e ricondurla nel corpo. L'inverso di questo mito prova che la musica può aiutare l'anima del mistico ad uscire dal corpo, provocandone anche la morte.

Altra cerimonia di preghiera *sufi* è il *dīkr*. Come il termine *samā'*, la parola *dīkr* ¹⁶ è presente nel Corano per indicare il ricordo di Dio (*dīkr Allāh*). Esso deriva dalla radice \DKR\ che significa «ricordare» o «menzionare». Anche lo stesso Corano è chiamato *al-dīkr*, il Ricordo (Cor. 3:58).

Stricto sensu, *dīkr* indica la pratica di invocazione attraverso una formula o una parola sacra, che può essere mentale o del cuore (*ḥafī*, silenzioso o *qalbī*), o verbale o della lingua (*lisānī*).

G. Rouget applica una distinzione molto rigida tra *samā'* e *dīkr*. Riscontra un'attitudine fondamentalmente passiva in coloro i quali partecipano al *samā'*, poiché, dal punto di vista dello studioso, essi subirebbero, nell'ascolto, la musica prodotta da altri; ed attiva, in coloro i quali praticano il *dīkr*, dato che sono essi stessi a produrre il suono. Per chiarire questi concetti egli utilizza i neologismi di musicati

¹³ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 33.

¹⁵ La cosmologia islamica perpetua la tradizione abramica della creazione attraverso il Verbo (*Kūn*), Cor. 16:40 «E il Nostro parlare a una cosa quando Noi la vogliamo, è dirle "Sii!" ed essa è.» J. Duing esplicita il legame tra la parola primordiale e le creature grazie al fatto che essa risuona in loro ed è possibile percepirla grazie all'ascolto o all'«occhio dell'anima». Cfr. J. Duing, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 31.

¹⁶ Cfr. KALĀBĀDĪ, *Il Sufismo nelle parole degli antichi*, a cura di P. Urizzi, Officina di Studi Medievali, Palermo 2002, p. 191.

per i primi, e musicanti per i secondi.¹⁷ Jean During dimostra come, a suo avviso, non vi sia opposizione tra le due cerimonie: «Que dans l'un, le sujet soit actif et dans l'autre passif, n'a pas beaucoup d'importance ici; ce qui compété, c'est qu'il s'agit d'une même manière, d'écouter, d'entendre et de diriger son attention».¹⁸

Inoltre sottolinea come *dīkr* e *samā'* abbiano lo stesso fine, cioè la devozione e l'accesso a stati superiori di coscienza. La loro analogia formale contribuisce a possibili combinazioni, come i quattro tipi di sedute riscontrate nel panorama sufi. Esse sono: il *dīkr*, il *samā'* con la danza, e due forme ibride, una che subordina il *samā'* al *dīkr*, e l'altra che subordina il *dīkr* al *samā'*.

Le formule del *dīkr* sono spesso modulate su più note, costituendo una forma melodica minimale. Durante il *samā'* l'ascolto dei dervisci non è passivo perché essi partecipano attivamente con il *dīkr* interiore, adattandolo eventualmente al ritmo della melodia.

Se è difficile separare il principio del *dīkr* da quello del *samā'*, di fatto le due cerimonie sono state storicamente distinte. All'inizio il *dīkr* era una pratica individuale mentre il *samā'* collettiva; dal XII secolo dell'egira il *dīkr* comincia a divenire collettivo. L'accostamento tra le due cerimonie di preghiera è fondamentale nel caso *mevlevî* per i quali il proprio *dīkr* è il *samā'*.

Simbologia del *ney*

Il rapporto suonatore-strumento ha un ruolo centrale nella musica e nella simbologia *mevlevî*. È Mevlâna Jalâl ad-Dîn Rûmî che, nel suo straordinario poema il *Masnavî-i-Mathnavî*, composto da ventiseimila distici, e che contenutisticamente può essere considerato come un grandioso commento mistico del Corano, ci parla del *ney*, sancendo definitivamente il suo *status* privilegiato nel sufismo:

Ascolta il *ney*, 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!
Un cuore voglio, un cuore dilaniato dal distacco dall'Amico,
che possa spiegargli la passione del desiderio d'Amore;
Perché chiunque rimanga lungi dall'Origine sua,
sempre ricerca il tempo in cui vi era unito.
Io in ogni assemblea ho pianto le mie note gementi
Compagno sempre degli infelici e dei felici.
E tutti si illusero, ahimè, d'essermi amici,
e nessuno cercò nel mio cuore il segreto più profondo.
Eppure il segreto mio non è lontano, no, dal mio gemito:
sono gli occhi e gli orecchi che quella luce non hanno!
Non è velato il corpo dell'anima, non è velata l'anima del corpo:

¹⁷ G. ROUGET, *Musica e Trance*, a cura di G. Monelli, Einaudi, Torino 1986 (tit. orig. *La musique et la trance*, Gallimard, Paris, 1980), pp. 343-415.

¹⁸ J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 166.

pure l'anima a nessuno è permesso di vederla.
 Fuoco è questo grido del *ney*, non vento;
 e chi non l'ha, questo fuoco, ben merita di dissolversi in nulla!
 È il fuoco dell'Amore ch'è caduto nel *ney*,
 è il fervore dell'Amore che ha invaso il vino.
 Il *ney* è compagno fedele di chi fu strappato a un amico;
 ancora ci straziano il cuore le sue melodie.
 Chi vide mai come il *ney* contravveleno e veleno?
 Chi come il *ney* mai vide un confidente e un amante?
 Il *ney* ci narra di un sentiero tutto rosso di sangue, ci racconta le storie dell'amor di Mağnun:
 Solo a chi è fuori dai sensi questo senso ascoso è confidato
 La lingua non ha altri clienti che l'orecchio.
 Nel dolore, importuni ci furono i giorni,
 i giorni presero per mano tormenti di fuoco;
 Se i nostri giorni passassero, di: non li temo!
 Ma Tu, Tu non passare via da Noi, Tu che sei di tutti il più puro!
 Ma lo stato di chi è maturo nessuno acerbo comprende;
 breve sia dunque il mio dire. Addio!¹⁹

Il *ney* è simbolo dell'uomo che, come la canna, deve essere liberata da ciò che la ostruisce, affinché il soffio del suonatore possa attraversarla e dunque produrre il suono. Così come l'uomo deve liberarsi dai veli dell'Ego, affinché il Soffio di Dio vibri in lui.

Il *ney* non è soltanto metafora letteraria dell'uomo, per il *neyzen* (suonatore di *ney*) rappresenta il proprio alter ego, specchio fedele del suo Percorso interiore.

Dal punto di vista organologico²⁰ la canna appartiene alla famiglia delle graminacee, è costituita da un fusto formato da sezioni dense delimitate da nodi, all'altezza dei quali vi sono dei tramezzi, che bisogna bruciare con un ferro rovente. Proprio come l'Amore di Dio brucia i veli dell'Ego lungo il Percorso di perfezionamento spirituale (*sulūk*), così, dunque, il costruttore di *ney* brucia col ferro rovente i tramezzi, affinché il soffio nel *neyzen* possa attraversare la canna; con i versi di Mevlâna:

Fuoco è questo grido del *ney*, non vento;
 e chi non l'ha, questo fuoco, ben merita di dissolversi in nulla!
 È il fuoco dell'Amore ch'è caduto nel *ney*,
 è il fervore dell'Amore che ha invaso il vino.

Come il *ney*, libero dalle ostruzioni suona in armonia col *neyzen*, così l'uomo, sottomesso a Dio, può raggiungere il *Tawhīd*, l'Unità con Dio, essenza dell'Islam e fine del Sufismo. Dunque bisogna superare la separazione che divide l'uomo da Dio e, l'uomo al suo interno, deve superare la separazione tra l'esteriore (*al-Zāhir*) e l'interiore (*al-Bātin*).

¹⁹ Per l'interpretazione dei versi cfr. G. DE ZORZI, *Il Ney. Lo strumento e le sue implicazioni storiche, poetiche, simboliche*, cit., pp. 36-46.

²⁰ Cfr. *ibid.*

In generale il percorso di perfezionamento interiore sufi, si compone di diversi stati. Tradizionalmente si distinguono due categorie di esperienza spirituale: lo *ḥāl* (pl. *aḥwāl*), dono divino, momento di grazia dato da Dio al *murīd* (letteralmente «colui che desidera», indica colui che segue un percorso spirituale sotto la guida di un maestro), a carattere provvisorio, che lo stimola a proseguire sulla Via, e il *maqām*²¹ (pl. *maqāmāt*) «stazioni» o «luoghi», virtù acquisite in modo permanente grazie all'esercizio e allo sforzo interiore. Quest'ultimo termine assume molteplici significati, su diversi livelli di interpretazione, nella musica e nella simbologia *sufī*. Prima di affrontare i suoi significati in ambito musicale *sufī* è opportuno ricordare il valore ontologico che esso assume nel percorso iniziatico.

La dottrina degli stadi spirituali islamica si basa sulla concezione triadica dell'uomo. Secondo tale dottrina l'uomo (*insān*) è costituito da tre componenti: il corpo (*ḡism*), l'anima (*nafs*) e lo spirito (*rūḥ*). Il corpo è considerato il «tempio dello Spirito», e svolge una funzione positiva lungo il Cammino iniziatico. Lo Spirito - non identificabile con Dio - è da Lui inseparabile, costituisce la scintilla divina che è nell'uomo, e che questi potrà ritrovare nel momento in cui si distacca dagli aspetti psichici per intraprendere il cammino verso l'Unità. La *nafs* genericamente indica il principio vitale di ogni essere, ma nel *taṣawwuf* ha il significato di ego, aspetto individuale concupiscibile e passionale. In realtà, il Corano distingue tre aspetti della *nafs*, secondo quanto afferma il grande teologo e *sufī* al-Ġazālī: «Il primo è *al-nafs al-ammāra bi'l-sū'* (Cor. 12:53), l'anima istigatrice al male che, sotto l'influenza dell'Avversario, spinge l'uomo a trasgredire i precetti divini. Il secondo aspetto è quello di *al-nafs al-lawwāma* (Cor. 75:2) l'anima che biasima se stessa [...] la tendenza razionale promotrice del bene e della salvezza che permette all'uomo di avere la meglio sui suoi istinti. Infine *al-nafs mutma'inna* (Cor. 89:27), l'anima pacificata, è l'aspetto risultante dei due processi precedenti. Sgombera da ogni preoccupazione del mondo contingente, essa è pregna solo del desiderio di Dio».²² Il Cammino scandito dalle *maqāmāt* è dunque il percorso che l'anima deve compiere per distaccarsi dal mondo psico-fisico, e trasformarsi alchemicamente per divenire simile a Dio. Questo percorso di ascesa è reso possibile dalla rivelazione per mezzo dell'iniziazione: acquisire una *maqām* significa essere la *maqām*. Le *maqāmāt* sono organizzate gerarchicamente, per accedere ad una *maqām* superiore è necessario avere conseguito la permanenza della *maqām* inferiore. Ma tornando al lessico musicale, col termine *maqām* indichiamo l'assetto modale, anche se questo non è l'unico significato: *maqām* indica primariamente il «luogo», sia inteso come palcoscenico, luogo sovrappeso dell'esibizione, sia e soprattutto, come abbiamo visto, luogo spirituale, tappa raggiunta in modo permanente nel processo di perfezionamento interiore. Infine, *maqām*, è il luogo nel quale si concentra l'attenzione degli ascoltatori, attenzione condotta dai musicisti.

²¹ In turco *makâm*.

²² Cfr. AL-GAZĀLĪ, *La vigilanza e l'esame di coscienza*, a cura di M. A. Golfetto, Il leone verde, Torino 2005, p. 9.

Il flauto *ney* riveste un ruolo fondamentale in ambito *mevlevî*, non soltanto musicale, ma anche più propriamente iniziatico. Gli aspiranti *neyzen* cominciavano a soffiare in una canna senza fori, solo dopo aver ottenuto il suono si iniziavano a praticare i fori, che corrispondevano ad un avanzamento sul Percorso spirituale, poiché ogni foro corrisponde alle principali tappe del Cammino iniziatico.

Dunque, risulta evidente la continua osmosi tra piano musicale e piano spirituale, e tra suonatore e *ney*.

L'etnomusicologo Giovanni De Zorzi, ci invita a riflettere sulle diverse implicazioni del termine «canna», sia nell'accezione di strumento musicale che di «calamo», collegato alla nascita della scrittura come veicolo divino di trasmissione del Verbo: «Recita in nome del tuo Signore, che ha creato, ha creato l'uomo da un grumo di sangue! Recita! Ché il tuo Signore è il Generosissimo, colui che ha insegnato l'uso del calamo» (Cor. 96:1-5). In ambito islamico è fondamentale l'importanza del calamo nel Corano, e in più bisogna considerare che l'arte calligrafica è intesa come l'unico mezzo per alludere al Verbo.

Queste indicazioni sono confermate da Ibn 'Arabî nella definizione di *samā'*, in cui l'autore riprende il concetto di calamo divino: «Le *samā'* est l'action des calames divines écrivant sur le livre de l'existence».²³

Il flauto *ney*, dunque, nel contesto *sufî mevlevî* è strumento iniziatico, *alter ego* del derviscio *neyzen*, il quale riscontra i propri progressi spirituali nella pratica musicale, attraverso cui si esplicita la costante osmosi con il piano spirituale.

Ulteriore passo nella comprensione della simbologia del flauto *ney* riguarda la relazione con il *samā'*: tra il flauto *ney* e il *samā'* non esiste soltanto una strettissima correlazione, ma un'identità sottile, per cui l'intero *samā'* sembra essere potenzialmente contenuto nel *ney*.

Il *samā' mevlevî* è una cerimonia di ascolto spirituale in cui musica e danza sono espressioni diverse della preghiera, e nello stesso tempo strumenti iniziatici.

L'interpretazione da cui desumiamo la forma definitiva della cerimonia risale al XVII secolo, interpretazione secondo cui il simbolismo del cerchio viene messo in relazione al movimento delle sfere celesti. Le interpretazioni si sono sviluppate nei secoli successivi alla morte di Rûmî, tuttavia gli elementi fondanti per queste sono già presenti nell'opera poetica di Mevlâna e appartengono al patrimonio comune del *samā' sufî*.

Ricordo come quello del cerchio sia un concetto fondamentale tanto nella musica quanto nella simbologia *sufî*. A partire dalla mia esperienza sul campo, il primo cerchio riscontrato è quello della disposizione di noi suonatori; una disposizione che permette di ascoltarsi reciprocamente e creare un luogo in cui concentrare l'attenzione e il suono, ecco allora presentarsi uno dei significati di *maqâm*. A livello musicale, Kudsi Erguner parla di «Scienza dei Cerchi», riferendosi alla struttura circolare del *makâm*, in cui tutte le frasi ritornano alla nota di partenza, in base a dei cerchi che si sviluppano intorno alle tre note di riferimento di ogni *makâm*, *sultan*,

²³ Cfr. J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 32.

vizir e *yeden*.²⁴ In ogni *makâm* queste note cambiano donando a ciascuno le sfumature caratterizzanti. Ciò che resta costante nei diversi *makâm* è il sistema di rapporti.

Per comprendere l'identità tra cerimonia e strumento consideriamo allora due movimenti in continua osmosi tra di loro: l'uno circolare, l'altro ascensionale.

Durante il *samâ'*, la danza dei dervisci *mevlevî*, manifestazione esteriore dell'estasi interiore, sintetizza i due movimenti, esplicitando l'identità col *ney*. Il *semazen* (colui che compie il *samâ'*) ruotando, «danza» contemporaneamente intorno al proprio asse, e circolarmente, intorno alla sala o al luogo dove si svolge il *samâ'*, rappresentando simbolicamente il moto di rivoluzione dei pianeti. Inoltre, durante la cerimonia, lo *şeyh*, maestro spirituale, immobile al centro della sala rappresenta l'albero della conoscenza.

Jean During spiega esaurientemente che l'estasi era percepita come una dilatazione della coscienza, infatti si parla di «coscienza cosmica o oceanica».²⁵ Questa sensazione provoca nell'individuo l'impressione di partecipare ad un movimento universale. Allora il derviscio, riscoprendo la propria essenza in rapporto a Dio, abbraccia l'intero universo. La danza circolare è dunque la manifestazione di un cerchio ideale, il cui centro è Dio e il creato la periferia; essa è anche il modo per partecipare simbolicamente al movimento degli astri. Ma non solo. Se il fine è l'unione con Dio, e l'estasi ne è l'espressione, appare evidente che ogni *semazen* diviene l'asse intorno a cui ruota l'universo. È significativa a tal proposito la posizione delle mani dei *semazenler* che contribuisce a delineare il loro ruolo: tengono la mano destra rivolta verso l'alto, e la sinistra verso il basso, fungono quindi da intermediari, da canali attraverso cui passa il messaggio e la benedizione (*baraka*) di Dio dal cielo alla terra delineando un vero e proprio asse cosmico.²⁶

I due movimenti, l'uno circolare, l'altro ascensionale, sono inoltre simbolicamente rappresentati, in seno all'orchestra ottomano-turca, dai *bendîr* (tamburo a cornice) e dal *ney*: i primi, per via della forma circolare rappresentano il cosmo, il secondo agisce da *axis mundi*, non soltanto per la forma verticale, ma, come si è detto, come strumento di elevazione spirituale.

Reputo essenziale a questo punto soffermarmi brevemente sugli strumenti fondamentali dell'orchestra ottomano-turca, in quanto ciascuno di essi assume un significato simbolico nell'opera poetica di Rûmî. Uno strumento spesso associato al *ney* per il suono caldo, è la viella ad arco a tre corde in crine, chiamata *rabâb* in arabo o, sotto l'influenza del persiano, *kemençe*. Come sostenuto da al-Ġazālî nel suo capitolo del *Kitâb âdâb as-samâ' wa 'l wağd* (Sul giusto modo di porsi nei confronti della

²⁴ Insegnamento orale del M° Kudsi Erguner durante la *mater class* di flauto *ney* organizzata dall'I.I.S.M.C. della Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia e tenutasi nell'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia il 13 maggio 2005.

²⁵ J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 196.

²⁶ Sul simbolismo assiale rimando a R. GUÉNON, *Simboli della Scienza Sacra*, Adelphi, Milano, 2000.

musica e dell'estasi),²⁷ non tutti gli strumenti sono considerati leciti nell'islam. Jean During giustifica l'impiego del *kemençe* riferendosi all'uso fattone dagli arabi per accompagnare la poesia, genere ritenuto lecito.²⁸

Numerosi versi del *Mesnevî* sono rivolti al *rabāb*, che, come il *ney*, richiama una simbologia antropomorfica:

Lorsque je ne suis pas ivre, aucune histoire ne sort de moi,
je suis comme un rabāb sans archet.

Lorsque tu tournes les oreilles [les chevilles] du rabāb du cœur,
alors je commence à dire tan tan tan...²⁹

Altri due strumenti a corde si distinguono in seno all'orchestra del *samā'*: il *tanbûr* (liuto a manico lungo) e lo *'ūd* (liuto a manico corto):

Quando il liuto intona la sua melodia, il cuore
impazzito spezza le catene.
In segreto Qualcuno gli sussurra tra le note:
Tu che sei ferito, turbato, vieni!³⁰

È anche presente il *kanûn*, una cetra da tavola trapezoidale a corde pizzicate.

Come si evince da questa breve presentazione, nell'orchestra ottomano-turca vi sono strumenti a fiato (*ney*), a corde (*'ūd*) e a percussione (*bendîr*) ciascuno dei quali assume un particolare significato simbolico nell'opera poetica di Rûmî. Dal punto di vista spirituale ognuna di queste tipologie corrisponde ad un grado dell'esistenza, dal più sottile (strumenti a fiato) al più grossolano (percussioni).

Pertanto dunque non è a caso che lo strumento principale sia un flauto. Questo conferma come il *samā'* sia un mezzo di elevazione spirituale e non una pratica per provocare stati di trance.

Inoltre, sono ancora i versi di Mevlâna, ad offrirci un altro spunto per riflettere ancora sul simbolismo assiale:

Quand tu viens dans le samā' tu es en dehors des deux mondes.
Le monde du samā' est en dehors de ce monde et de l'autre.
Bien que le faite du septième ciel soit élevé,

²⁷ Al-Ġazālî chiarisce l'origine dell'interdizione per gli strumenti a corda e a fiato in quanto associati al vino. Il divieto di assumere vino ha comportato la messa al bando di tutto ciò che poteva ricongiungersi al comportamento dei bevitori, compresi gli strumenti musicali a corda e a fiato. Altri strumenti, invece, come il *tabl* e il *qadib*, non essendo minimamente correlati col vino, e quindi non evocandone l'idea, permangono nella loro condizione originaria di liceità. AL-ĠAZĀLĪ, *Il concerto mistico e l'estasi*, a cura di A. Iacovella, Il leone verde, Torino 1999, pp. 38-43.

²⁸ Cfr. J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 182.

²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 205.

³⁰ Cfr. RŪMĪ, *Canzone d'amore per Dio, Rubā'yat-*, a cura di M. T. Cerrato, Gribaudo, Torino 1991, p. 40.

l'échelle du samā' passe pas-dessus son toit.³¹

Il *samā'* è paragonato alla scala, qui equivalente all'ascensione celeste del Profeta detta *midrāġ*, ossia un ritorno al Principio attraverso i diversi cieli, il cui primo significato in arabo è proprio quello di scala. Come noto la scala è un simbolo assiale doppiamente importante, in quanto è possibile effettuare un movimento sia ascendente che discendente. La base si poggia sulla terra, configurandosi come necessario supporto per l'ascensione dell'uomo, che da uomo individuale diventa Uomo Universale, cioè colui che ha raggiunto in modo permanente la stazione del cammino iniziatico in cui si sono realizzati tutti gli attributi di Dio. Inoltre nel simbolismo della scala emergono le due fasi complementari della realizzazione spirituale in ambito tradizionale: la cosiddetta realizzazione «ascendente» e «discendente». In un primo momento l'uomo, nella sua individualità nella manifestazione e grazie all'iniziazione, comincia un percorso che avrà come scopo l'annullamento dell'io individuale per identificarsi col Principio. In seguito l'iniziato, carico delle influenze spirituali acquisite in modo permanente, ridiscende nel manifestato per adempire ad una funzione spirituale verso gli altri uomini. Una rappresentazione geometrica può chiarire questo concetto: si consideri un cerchio tagliato al centro da un asse verticale: il percorso di una delle due metà della circonferenza è ascendente, e quello dell'altra discendente. Nel corso di questo movimento non si torna indietro, poiché non si ripercorre la parte della circonferenza che è già stata percorsa; nell'esperienza di realizzazione dunque solo apparentemente il punto di arrivo coincide con quello di partenza. Si noti come ancora una volta è stato utile ricorrere alla geometria del cerchio per esprimere concetti metafisici, e che ancora una volta, nel simbolismo della scala, ritorna l'asse cosmico.

Lo studio del *ney* è stato dunque il punto di partenza per accedere al *samā' mevlevî* quest'ultimo si configura come la attualizzazione della potenzialità intrinseca di questo strumento. L'identità tra strumento e cerimonia si esplicita, in ultima analisi, nella comune connotazione come mezzi ascensionali e di elevazione spirituale.

³¹ J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 201.